ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

MONATSSCHRIFT FÜR EINE GEISTIGE ERNEUERUNG DER DEUTSCHEN MUSIK

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HERAUSGEGEBEN VON GUSTAV BOSSE

100. JAHRGANG 1933

GUSTAV BOSSE VERLAG, REGENSBURG

INHALTSVERZEICHNIS

100. Jahrgang

I. Leitartikel und Auffätze

Beiträge belletriftifchen Inhalts find mit * gekennzeichnet.

II. Opern-Uraufführungen

III. Konzert und Oper

IV. Musikfeste und Tagungen

V. Neuerscheinungen

VI. Besprechungen

Bücher:

Noten:

VII. Kreuz und Quer

VIII. Notizen.

IX. Bilder*)

*) Die eingeklammerten Seitenzahlen beziehen sich auf den jeweils zugehörigen Text.

X. Mufikbeilagen

XI. Musikalische Preisrätsel

Namen-Register

zusammengestellt von Edith Stege.

Ausführlichere Erwähnungen sind durch *Schrägdruck* der betreffenden Seitenzahlen gekennzeichnet.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HEFT 1 *1933* *JANUAR*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1933 HEFT 1

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
die einspalt. 68 mm breite Millimeterzeile kostet RM. 0.80. Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

W o l f g a n g G e r t l e r : „Robert Schumann in ſeinen frühen Klavierwerken“ (Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel 1931):

Die Zwickauer Skizzenbücher haben für die Erkenntnis der Art der Schumannſchen Kunſt eine große Bedeutung, laſſen ſie uns doch einen Blick in die Werkſtatt tun, aus der ſeine allererſten Arbeiten hervorgingen.

Zunächſt iſt es von Wichtigkeit, daß Schumann überhaupt ſkizzierte. Es iſt ja doch gerade ein Kennzeichen der romantiſchen Muſiker, daß ihnen „der erſte Gedanke ſo gut wie der verbeſſerte“[1] war, und daß ſie ein konzipiertes Werk meiſtens ſofort nach der Empfängnis zu Papier brachten, ſo daß Skizzen weder zur thematiſchen Arbeit noch zur Gedächtnisſtütze nötig waren. Der junge Sch. nimmt hierin eine Ausnahmeſtellung ein. Obwohl auch nach ſeiner Meinung „die erſte Konzeption immer die natürlichſte und beſte war“[2], ſcheute er doch nicht davor zurück, ein Stück mehrere Male zu konzipieren, und obwohl er der Anſicht war, daß ein Stück unmittelbar nach der Konzeption aufgeſchrieben werden müſſe, finden ſich doch Skizzen, die auch als Gedächtnisſtützen wichtig waren.

Die Skizzen zerfallen ſchon ihrer äußeren Geſtalt nach in zwei Gruppen: die eine Gruppe umfaßt g a n z e S t ü c k e oder große ausgeführte Teile daraus — wahrſcheinlich fixierte Klavierfantaſien (Schumann komponierte ja damals nur am Klavier) —, die zweite Gruppe beſteht aus k u r z e n E i n f ä l l e n, die in den meiſten Fällen nicht mehr zu Kompoſitionen verwandt worden ſind. Neben der Funktion als Gedächtnisſtütze haben ſie für Schumann den Zweck, die Erinnerung an die Stimmung der Zeit ihrer Konzeption feſtzuhalten.

Das Werk Schumanns enthält geheime Dinge der Seele. Es wird oft geradezu zum Tagebuchblatt. Immer wieder betont Schumann — beſonders bei der fis-moll-Sonate, der Phantaſie op. 17 und der Peri — daß viel Herzblut an der Kompoſition hänge. Hieraus erklärt ſich wiederum die Arbeitsweiſe am Klavier, die zugleich ein Hinhören auf die Stimme der eignen Seele bedeutet, und auch die Vorliebe für das Spielen im intimen Kreiſe der Familie oder weniger Freunde. Denn der Dichter Schumann erzählt in ſeinen Kompoſitionen aus ſeinem eigenen Leben. Er ſchreibt ſich im wahrſten Sinne des Wortes die Muſik vom Herzen; a l ſ o i ſ t ſ e i n e M u ſ i k z u l e t z t f ü r i h n a l l e i n w i ch t i g, ä h n l i ch w i e e i n T a g e b u ch. Und wie in einem Tagebuch alle Daten und genauen Lebensumſtände wichtig ſind, zu denen und in denen die einzelnen Abſchnitte aufgeſchrieben wurden, ſo auch hier. Schumann hängt an dem Augenblick, der ihm den Einfall gab. So ſchreibt er oft neben die Skizze das genaue Datum, bisweilen gibt er auch die Stimmung ſelbſt mit an, in der die Skizze entſtanden iſt. Neben einer Skizze ſteht zum Beiſpiel: „30. 11. 36. dabei ſelig geſchwärmt, als ich krank war“, (Notenbeiſpiel 15) neben einer anderen „abends“ (Notenbeiſpiel 14) oder „29. April 38, da kein Brief von Dir kam“. Die Erinnerung an den Einfall würde abgeſchwächt werden durch die Abänderung des Einfalles, Schumann will keine große Muſik ſchaffen, wie Beethoven, er will nur ſeine Stimmung in Muſik ausdrücken. Das geſchieht am reinſten in der Fortführung und Entwicklung des Einfalls ſelbſt, denn in ihm verkörpert ſich das Gefühl am reinſten, das ein beſtimmter Lebenszuſtand ihm gab. Darin liegt die Begründung des Widerwillens des jungen Schumann gegen thematiſche Arbeit.

Dadurch, daß die Einfälle nicht nur als Muſik, ſondern vor allem auch die Stimmungen wichtig werden, aus denen ſie erwuchſen, bekommen ſie eine andere Geſtalt als die Beethovens. Bei Beethoven ſind es Grundſteine, auf denen Bauten errichtet werden ſollen, infolgedeſſen müſſen ſie ſo einfach wie möglich und ſo prägnant wie möglich ſein. Sie ſind deshalb in den meiſten Fällen ein Stück Melodielinie. Die Einfälle Schumanns ſind K e i m z e l l e n, aus denen ein muſikaliſcher Satz ſich entwickeln ſoll. Die Stimmung dieſes Satzes muß in dem Einfall vorgebildet ſein in ihrer ganzen Kompliziertheit, aber während der Entwicklung des Stückes kann er ſich verändern und ſchließlich auch verblaſſen, wie die Keimzelle eines Organismus ſich verändert während deſſen Entwicklung und ſchließlich überflüſſig wird. Dem Einfall Schumanns iſt deshalb von außen noch nicht eigentlich anzuſehen, was aus ihm durch ſeine Entwicklung werden kann. Er braucht nicht außerordentlich prägnant zu ſein. Da er a m K l a v i e r erfunden iſt, iſt er nicht wie bei Beethoven ein Stück einer melodiſchen Linie, ſ o n d e r n e i n S t ü ck K l a v i e r ſ a t z. Zwiſchen der Konzeption des muſikaliſchen Einfalls und der Entwicklung dieſes Einfalls darf ſchon deshalb nicht viel Zeit liegen, da ſonſt die Stimmung dieſes Gedankens vom Komponiſten nicht mehr erlebt werden kann. Je intenſiver aber der Stimmungsgehalt des

[1] Worte Schuberts. Vgl. Hans Költzſch, Franz Schubert in ſeinen Klavierſonaten S. 138.

[2] G. S. I, S. 25.

Einfalls vom Komponisten erlebt wird, desto besser wird das Kunstwerk.

Viele Gedanken Schumanns sind nicht zur Entwicklung gekommen. Schumann hat entweder keine Zeit zur Ausführung gehabt oder aber, was wahrscheinlicher ist, er hat seine Improvisation über diese Themen nicht aufgeschrieben. Das ist überhaupt die größte Gefahr einer solchen Arbeitsweise, wie sie Schumann bevorzugte, daß die Klavierfantasien nicht aufgeschrieben wurden. So mag manches herrliche Werk nicht auf uns gekommen sein, weil es Schumann nicht aufschrieb. Schon am 6. 11. 1829 schrieb er als junger Student aus Heidelberg an Friedrich Wieck: „Wüßten Sie, wie es in mir drängt und treibt, und wie ich in meinen Symphonien schon bis zu op. 100 gekommen sein könnte, hätte ich sie aufgeschrieben .... aber ich bin manchmal so voll lauter Musik, und so recht überfüllt von nichts als Tönen, daß mir es eben nicht möglich ist, etwas niederzuschreiben.“ Und in dem Briefe an Klara Wieck aus Wien vom 3. 12. 1838 heißt es: „Eines möchte ich Dir raten, nicht zu viel zu phantasieren, es strömt da zuviel ungenützt ab, was man besser anwenden könnte. Nimm Dir immer vor, alles gleich auf das Papier zu bringen. So sammeln und konzentrieren sich die Gedanken mehr und mehr.“

Wenn Schumann einmal einen musikalischen Gedanken liegen ließ, konnte er nicht später wieder darauf zurückkommen, wie Beethoven. Beethoven hat ja, wenn er ein neues Werk zu schaffen hatte, seine Skizzenbücher immer wieder durchgesehen und oft Themen, die Jahre lang in seinen Skizzenbüchern geruht hatten, in einem neuen Werk mit verwandt. Die Entwicklungsfähigkeit eines Schumannschen Gedankens ist dagegen an eine bestimmte Zeit gebunden, nämlich an das Andauern des Lebens- und Gemütszustandes des Komponisten. War der Zustand überwunden, dann war der Einfall zur Unfruchtbarkeit verdammt.

Wir müssen bei den längeren Skizzen unterscheiden zwischen solchen, die weiter nichts als eine Fixierung der Improvisation am Klavier darstellen und zugleich Kompositionen im Konzept sind, und solchen, die im Vergleich mit der endgültigen Fassung Veränderungen aufweisen. Die meisten Skizzen gehören nun zu den letzteren. Aber es ist nie eine „thematische Arbeit“ im Sinne Beethovens vorhanden, sondern neben geringfügigen Einzelkorrekturen wird ein und dasselbe Stück als Ganzes immer und immer wieder neu aufgeschrieben (am besten an einzelnen Stücken aus den „Papillons“ zu sehen). Das weist darauf hin, daß Schumann nicht auf dem Papier arbeitete, sondern ein Stück immer am Klavier von neuem improvisierte. Dabei bleibt der „Einfall“ im strengsten Sinne unangetastet. Er wird nur jedesmal verschieden entwickelt.

E H R U N G E N.

Zu Ehrenmitgliedern des Helsingforser Konservatoriums wurden anläßlich dessen 50. Jubiläums ernannt: Karl Straube, Max Pauer, Paul Graener, Wilhelm Kempff und Franz Schreker.

Richard Mayr wurde anläßlich seiner dreißigjährigen Wirksamkeit als Bassist an der Wiener Staatsoper mit der großen silbernen Medaille der österreichischen Republik ausgezeichnet.

August Knabe-Soest wurde gelegentlich seines 85. Geburtstages von der evangelisch-theologischen Fakultät zu Münster der theologische Ehrendoktor verliehen.

Die Société des Auteurs hat den Komponisten Franz Lehar zu ihrem Ehrenmitglied gewählt. Bei der feierlichen Überreichung des Diploms hielt Henry Kistemaeckers die Festrede.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der Deutsche Sängerbund beabsichtigt unter dem Namen „Sängerdank“ eine Stiftung einzurichten, die „Lehrgänge“ ermöglicht und Unterstützungen und Beihilfen gewährt.

Der Reichsverband der heimattreuen Ost- und Westpreußen veranstaltet ein Preisausschreiben zur Schaffung eines Ost- und

Westpreußen-Heimatliedes. Das Lied darf nicht mehr als 3 Strophen von je 4 Verszeilen umfassen und muß eine leicht singbare Melodie haben.

Der Männergesangverein „Liederkranz" in Duisburg beabsichtigt aus Anlaß seines 75jährigen Jubelfestes einen nationalen Wettstreit am 2., 3. und 4. September in der Duisburger Tonhalle auszutragen.

Die Verwaltung von Britisch Ostafrika hat einen Preis für die Sammlung von Negergesängen ausgeschrieben!

Die Notgemeinschaft der älteren Angestellten, Kaufleute und Arbeiter geistiger Berufe Sachsens (Notäa) hat unter dem Namen „Sinfonie-Orchester Pro Arte" ein neues Sinfonieorchester gebildet, das Werke unbekannter, bezw. unbekannte Werke bereits bekannter Komponisten zur Aufführung bringt. Schutzherr ist Staatskapellmeister Kurt Striegler, ständiger Dirigent Hans Richter. Geschäftsstelle Dresden A1, Zinzendorfstraße 49/I.

*

Das italienische Musikmanifest — und wir! Führende Vertreter der gegenwärtigen italienischen Musikkultur, darunter die Komponisten Respighi, Pizzetti, Mulè, Zandonai, Pick-Mangiagalli, um nur die bekanntesten zu nennen, haben sich in einer gemeinsamen Kundgebung an die musikalisch interessierte Öffentlichkeit gewandt, die — mutatis mutandis — auch jenseits der Alpen auf starken Widerhall rechnen darf. Um ein zusammenfassendes Urteil vorwegzunehmen: es handelt sich um ein dokumentarisches Bekenntnis, das in seinen „Für" und „Wider" die Gesamtsituation der Kunst entschleiert und dringend zur Stellungnahme auffordert. Die Unterzeichner des Manifestes, die keineswegs als Insurgenten gelten möchten, gehen denn auch hinsichtlich ihrer Grundkonzeptionen und Richtlinien ziemlich weitgehend auseinander. Unbeschadet jeder, auch weitestgehender persönlich-künstlerischer Freiheit, halten sie den Zeitpunkt für gekommen, um gemeinschaftlich ihre Stimme zu erheben, da längeres Abwarten das Odium der mohammedanischen Passivität, einer unmännlich-fatalistischen Gesinnung, erwecken dürfte. Und was ist des Pudels Kern? „Wir sind gegen die sogenannte objektive Musik (also: die neue Sachlichkeit!), die als solche nichts darstellt als den Klang an sich ohne lebendigen Ausdruck des schöpferischen Geistes. Wir sind gegen diese Kunst, die keinen menschlichen Gehalt haben soll und hat, die nur mechanisches Spiel und verebrale Grille sein will und ist. Die Romantik von gestern, die alle unsere Großen beseelte, ist gelebtes Leben, in Luft und Schmerz; sie wird auch die Romantik von morgen sein, wenn anders es wahr ist, daß die Geschichte die Fäden ihres Gewebes folgerichtig entfaltet, sie nicht noch mehr verwirrt. Oder gliche sie dem Sisyphos der Mythe?" — Mit einem Worte: Rückwendung zur Vernunft, zur gesunden Tradition, Wiedereinsetzung des boykottierten Gefühles in seine eingestammten Rechte, Verehrung der großen Meister und der strengen Schule, besonnene Weiterentwicklung — alles Grundsätze, die wir von jeher vertreten haben. Wir dürfen uns der Übereinstimmung in wesentlichen Stücken unseres Credo freuen und übersehen nebensächlichere Abweichungen. Es ist der ganze Mensch, der musiziert.

Dr. Fritz Rose.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Der Wiener Musikverlag Danubia veranstaltet eine Konkurrenz für junge, unbekannte Komponisten und Autoren, die demnächst im Rahmen eines großen Konzertes in Wien ausgetragen werden soll.

Im Verlag Karl Hochstein erscheint im Laufe des Januar ein neuer Georg Nellius-Zyklus „Ruhrgold", 20 volkstümliche Lieder unter teilweiser Benutzung von Volksliedern und Volksliedmotiven.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

Zeitschrift für Spielmusik auf allerlei Instrumenten. Herausgegeben von Giesbert (Neuwied a. Rh., verlegt von Hermann Moeck, Celle).

In meinem Aufsatz über den gegenwärtigen Stand der Blockflötenfrage (Augustheft 1932 der ZFM) wies ich empfehlend auf den Blockflötenspiegel hin. Diese Monatsschrift wurde Anfang Januar 1931 von Hermann Moeck gegründet. Sie erweiterte sich nach und nach zu „Arbeitsblättern zur Belebung alter Musikinstrumente". Jede der lesenswerten Nummern bringt auch Notenbeilagen.

Nun hat Moeck eine Monatsschrift gegründet, die auf alle theoretischen Erörterungen verzichtet und nur Noten bringt. Das 1. Heft enthält auf acht Seiten handlichem Querformat acht alte niederländische Tänze, von denen drei als Rondo, zwei als Allemande und drei als Pavanne bezeichnet sind. Keine der vier Stimmen überschreitet den Umfang einer Oktave wesentlich,

ſo daß die recht melodiſchen Stücke ſehr wohl auf Blockflöten geſpielt werden können. Es laſſen ſich, wie das früher üblich war, natürlich auch andere Inſtrumente heranziehen. Heft 2 bringt dreiſtimmige Sätze und zwar ſechs Choralbearbeitungen von Agricola (1561). Die Satzweiſe iſt hochintereſſant. Die beiden Oberſtimmen ſind ſtrenge zweiſtimmige Kanons im Einklang, während die dritte Stimme die entſprechenden Choralzeilen freier behandelt. Auch dieſe Stücke nehmen ſich, auf Blockflöten geſpielt, gut aus. Man kann aber auch die Oberſtimmen ſingen laſſen. Die Zeitſchrift, die dem Freunde alter Muſik auch weiterhin wertvolles Spiel gut zu bieten verſpricht, koſtet vierteljährlich 96 Pfg. und kann warm empfohlen werden. F. M.

„Deutſche Rundſchau", Berlin, Nr. 3, Dezember 1932. Hans Joachim Moſer: Aus dem Aufſatz „Die Muſik im Gefüge dieſer Zeit".

Beobachtet man, mit welch grimmigem Eifer heut die alten Orgeln, die alten Violinen und Flöten nachgebaut werden, wie fromm man um den Aufführungsſtil von Schütz und Händel, von Josquin und den Gabrieli ringt — wo fände ſich auch nur entfernt Verwandtes in Dichtungslanden auf dem Sprechtheater? Im Gegenteil: Theaterleute vom Range Max Reinhardts ſind es, die geſchloſſene Meiſterwerke wie Offenbachs „Schöne Helena" und Bizets „Carmen" zu Revueſpektakeln verkitſchen und verjazzen laſſen — kein Muſiker würde von ſich aus derlei wagen. Unſere Muſikklaſſiker leben heute ſtärker und erleſener denn je. Hätte demnach Richard Benz recht, der da behauptet, die ſchöpferiſche „Stunde" der deutſchen Muſik habe nur von Bach bis zu Schubert gedauert und unſere Aufgabe beſtünde heut nur noch in der „Stunde des Widerhalls", in der Pflege der beſtmöglichen Interpretation jener Großen, deren Typus unwiederbringlich dahin ſei? Wohl kaum. Ich bin feſt überzeugt, daß auch dies weitergeht, wenn es gleich bedenkliche Eitelkeit wäre, immerfort „The Germans at the front" zu rufen. Es iſt noch kein Zeichen nationalen Erſchöpftſeins, wenn vielleicht einmal auf ein paar Jahrzehnte, ja auf mehrere Generationen hinaus, die ſenſationellen Antriebe mehr bei den anderen zu beobachten ſein ſollten und bei uns ein tiefes Atemeinziehen zu neuer Kraftentladung ſpürbar erſcheint. Das Neuerfinden, das geiſtreiche Extemporieren verblüffender Anregungen iſt kaum je Deutſchlands beſondere Stärke geweſen, wir haben uns noch immer die Stichworte von jenſeits der Grenze zuwerfen laſſen, aus der Kirchenmuſik des Mittelmeer-Beckens, aus der altniederländiſchen Kontrapunktik, von Italienern des Barock und Franzoſen des Rokoko. Aber was wir da als raſtlos durſtige Schüler aufzufangen und uns anzueignen vermeinten, das wurde uns faſt ſtets unter den Händen ein Anderes, Schwereres, Reiferes, etwas Eigenwüchſiges, ein Federball zum vollſaftigen Apfel, eine Silberkugel zum leuchtenden Stern. Der große Neuigkeitsankurbler von 1890 war der Franzoſe Debuſſy, der von 1920 der Ruſſe Strawinſky; warten wir ab, was von ihnen her ſich in deutſches Weſen umverwandelt, ob etwas Bedeutſames von dorther bei uns aufwachſen wird oder vielleicht noch von ganz wo anders aus ſich entfalten mag. Wir ſind im Ableſen ſolcher Reaktionen heut allzu ungeduldig, zu kurzatmig und ſaiſonbefliſſen geworden, proklamieren Stilwellen bei Abläufen, die kaum Modewellen heißen dürfen, und ſollten doch erſt wieder lernen, in Halbjahrhundert-Intervallen zu rechnen und zu denken . . . Wünſchen wir der Muſik jedoch dies eine: daß ſie nicht bloß als gelindes Plätſcherbad und Plantſchbecken für ſolche mißverſtanden und mißhandelt wird, die vom wirklichen Leben in eine geträumte Scheinexiſtenz entfliehen wollen, denn dann hätten wir bloß wieder die alte romantiſche Spaltung zwiſchen Wirklichkeit und Kunſt, die die Kunſt leicht künſtelnd und blutleer werden läßt. Sondern hoffen wir, daß die Muſik durch ihre neuen Meiſter ſtark genug ſein wird, um die ſie Aufſuchenden aus der vordergrundlichen Wirklichkeit in die hintergründliche Wahrheit hinaufzuführen. Und noch eine weitere Funktion ſoll ſie haben, von der vielleicht ein andermal ausführlicher geſprochen werden kann: die verhängnisvolle Zweiheit von exkluſiver Könnerſchaft und leerlaufender Volksmaſſe zu überbrücken, den „Kenner" und den „Liebhaber", die heute bei „Muſik als Mühſal" und „Muſik als Vergnügen" auseinanderklaffen, wieder aufeinander zuzuführen im Zeichen einer neuen und höheren Einheit.

Das Inhaltsverzeichnis zum Jahrgang 1932 der ZFM erscheint in einem der nächsten Hefte



Robert Schumann

Nach einer Originalzeichnung von Prof. Hans Wildermann

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JANUAR 1933 HEFT 1

Kleine Auswahl aus den Geleitworten und Glückwünschen zum Beginn des 100. Jahrgangs der ZFM aus der Jubiläums-Festschrift.*)

Die ROBERT-SCHUMANN-GESELLSCHAFT, die die Erinnerung an Robert und Clara Schumann lebendig erhalten will, freut sich, daß es der

von ROBERT SCHUMANN gegründeten
„ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK"

vergönnt gewesen ist, in seinem Geiste weiter zu wirken und sich in großem Ansehen zu erhalten. Von Herzen spricht sie beim Beginne des

100. JAHRGANGS

ihre Glückwünsche aus in der Überzeugung, daß die Zeitschrift wie bisher auch fernerhin dazu beitragen wird, daß

„die Wahrheit der Kunst immer mehr leuchte,
überall Freude und Segen verbreitend"

(letzte Worte Robert Schumanns für seine Zeitschrift, Jahrgang 1853, Seite 185).

Zwickau, im November 1932.

Oberbürgermeister Holz,
als Vorsitzender
des Vorstandes der Robert-Schumann-Gesellschaft.

*) Weit über hundert Glückwünsche und Geleitworte sind der ZFM aus Anlaß ihres Eintrittes in den 100. Jahrgang zugekommen. Diese werden gemeinsam mit einer Reihe wertvoller Schumann-Aufsätze in einer gesonderten „Festschrift" im Frühjahr 1933 erscheinen.

DER PRÄSIDENT DER
STAATL. AKADEMIE DER TONKUNST
IN MÜNCHEN.

Verehrter Herr Boſſe!

Es iſt mir ein beſonderes Vergnügen, der Schriftleitung der „Zeitſchrift für Muſik" meinen herzlichſten Glückwunſch zum Ausdruck zu bringen. Hat doch Ihr ſehr geſchätztes Blatt ſeit jeher in der vorderſten Reihe geſtanden, wenn es galt für den Fortſchritt in der Kunſt einzutreten, wobei es nie der oberflächlichen Deutung dieſes Wortes im Sinne eines Neuartigen um jeden Preis und ohne jede Rückſicht auf ſeinen inneren Wert Folge leiſtete, ſondern vielmehr allem Echtgearteten aus innerer Notwendigkeit und durch die Kraft wahren Schöpfertums Erſtandenen Verſtändnis und Förderung angedeihen ließ. Daß die „Zeitſchrift für Muſik" ſich hiebei der nationalen Aufgabe der Tonkunſt voll bewußt iſt, gereicht ihr zu beſonderem Verdienſt. Denn nicht durch ein international verwaſchenes Kompromißlertum, ſondern durch klares Betonen unſerer Eigenart können allein die höchſten Kräfte unſeres Volkstums geweckt werden, die dann allerdings berufen ſind, aus dem engeren nationalen Kreiſe heraus ins Allgemeine der Weltgeltung zu ſtreben.

Wenn ich meine Glückwünſche zuſammenfaſſen ſoll, ſo mögen ſie auf viele Jahre hinaus einem weiteren, von ſtrengem Verantwortungsgefühl für die Kunſt, aber auch für unſer Volk getragenem, an Erfolgen reichem Wirken der „Zeitſchrift für Muſik" im Geiſte unſerer großen Meiſter gewidmet ſein.

München, den 23. November 1932.

Mit herzlicher Begrüßung

Ihr Ihnen ſtets aufrichtig ergebener Dr. S. v. Hausegger.

GENERALDIREKTION
DER BAYERISCHEN STAATSTHEATER.
DER GENERALINTENDANT.

Es iſt mir eine aufrichtige Freude, mich unter den Gratulanten zum Eintritt der „Zeitſchrift für Muſik" in ihren 100. Jahrgang einzufinden. Was Robert Schumann erſtrebt hat, als er 1834 die Zeitſchrift ſchuf, haben ſeine Nachfolger am Werke mit großem Gelingen fortgeſetzt und in glücklichem Aufbau erreicht: Wertvolle Förderung der geſamten muſikaliſchen Kunſtpflege; alle beteiligten Kreiſe, der ſchaffende Künſtler, der ausübende Künſtler, der Muſikwiſſenſchaftler und ſchließlich der Muſikliebhaber ſchöpfen aus ihr Erkenntnis und Anregung. Damit iſt die „Zeitſchrift für Muſik" zu einem weſentlichen Träger der Entwicklung des heutigen Schrifttums auf dem Muſikgebiete in vorbildlichem Sinne geworden. Möge ſich der Untertitel mit der Zielſetzung „Für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik" in der Zukunft ebenſo bewähren, wie er ſich in der Vergangenheit bewährt hat! Das iſt mein Wunſch.

Clemens v. Franckenſtein.

WÜRTTB. LANDESTHEATER STUTTGART.
DER GENERALMUSIKDIREKTOR.

Sehr verehrter, lieber Herr Boſſe,

meine Glückwünſche zum 100. Geburtstag der „Z. f. M." möchte ich in erſter Linie an Sie, den Leiter, richten. Seit unſerer Verbundenheit in den Leipziger Studienjahren und in ſteter Erinnerung an die reichen Abende im Kreiſe unſeres Arthur Seidl bin ich Ihrer Verlegertätigkeit mit wachſendem Intereſſe gefolgt. Ich bewundere die Stetigkeit und Planmäßigkeit Ihres Wirkens.

In der „Zeitſchrift für Muſik" haben Sie ein Ausdrucksmittel gewonnen, das Ihnen die Möglichkeit gibt, Ihre Ziele und damit die ideellen Ziele unſerer Kunſt großzügig zu fördern. Gern bekenne ich an dem Ehrentage, daß ich — wie ſo viele Muſiker — der „Zeitſchrift" viel Anregung und innere Förderung zu verdanken habe.

Mit den herzlichſten Wünſchen für das zweite Jahrhundert

Ihr Karl Leonhardt.

DER INTENDANT
DES MITTELDEUTSCHEN RUNDFUNK.

Die Zeitschrift für Musik steht vor ihrem hundertsten Geburtstag. Getreu dem kämpferischen Geiste ihres Begründers hat sie das Erbe Robert Schumanns als kritische Betreuerin der deutschen Musikpflege im Sinne der Bewahrung und der Erneuerung bis heute verwaltet und ist für die deutsche Kunst, ohne Richtungen und Modeströmungen Konzession zu machen, immer ernst, klar und zielbewußt eingetreten. Sie ist immer kämpferisch auf den Plan getreten, wo es galt, aus dem Schaffen der Gegenwart das Wertbeständige herauszuheben und sie hat die nationale Kunstpflege sowohl in einer Pflege des großen, traditionellen Kunstgutes wie in einer Hervorhebung der besten schöpferischen Kräfte der Zeit verstanden und bewährt. Hier leistet ihr der Rundfunk gern und unentwegt Gefolgschaft. Wir schätzen in der „Zeitschrift für Musik" den getreuesten Anwalt für die deutsche Musik, soweit sie ihre Kräfte aus einem starken bewußten Volkstum und aus nationaler Gebundenheit zieht. Und wir wünschen ihr, der ewig Jungen, ewig Kämpferischen zum hundertjährigen Geburtstag die unversiegbare Kraft und den Elan der streitbaren Jugend, wie sie ihn die ersten hundert Jahre bewährt hat, zum Besten der deutschen Musik!

Leipzig. Prof. Dr. Ludwig Neubeck.

In den 220 Jahren, seitdem in Deutschland wie überhaupt in der ganzen Welt Musikzeitschriften erscheinen, hat es bisher eine einzige, die von Robert Schumann begründete, auf 100 Jahrgänge gebracht; selbst die Leipziger Allgemeine Musikzeitung ist mit dem 50. Jahrgange (1849) selig entschlafen; so manche Musikzeitung ist über den ersten Jahrgang nicht hinausgelangt; von laufenden Zeitschriften steht The musical Times im 73., die Allgemeine Musikzeitung im 59. Jahrgang. Nicht immer ist es der 100jährigen Jubilarin gut gegangen; wiederholt hat sie schon vor dem Zusammenbruch gestanden. Seitdem sie von Gustav Bosse, einem Schüler Hugo Riemanns und Arthur Seidls, übernommen und sicherlich zunächst mit Opfern fortgeführt worden ist, hat sie sich die Gunst nicht bloß der Fachmusiker sondern auch des musikliebenden Publikums, für das ein belletristischer Teil neu geschaffen worden ist, wieder in hohem Grade errungen. Ohne das internationale Musikleben außer Acht zu lassen, ist sie bewußt deutsch eingestellt; dem Schaffen der lebenden deutschen Tonkünstler wird besondere Beachtung geschenkt, ebenso auch den Zeitfragen; selbstverständlich aber begegnen wir auch musikgeschichtlichen Aufsätzen. Der Leser der Zeitschrift für Musik wird vollständig über alles Wissenswerte unterrichtet. In früheren Jahrgängen sucht man oft vergeblich einen Bericht über die Uraufführung einer Oper; auch konnte man sich oft über die völlig unzureichenden Register direkt ärgern. Jetzt wird man kaum ein wichtiges Ereignis übergangen finden und die Sorgsamkeit und Ausführlichkeit der Register nur loben können. Man kann sicher sein, daß, solange Gustav Bosse für die Zeitschrift in jeder Hinsicht so gut wie bisher sorgt, sie alle berechtigten Ansprüche an eine nicht für Fachgelehrte, sondern für alle Musikfreunde bestimmte Musikzeitung erfüllen wird. Mögen ihr noch weitere hundert Jahre zum Heile der deutschen Musik beschieden sein! Das ist ein Wunsch, den sehr viele mit mir teilen.

Berlin. Prof. Dr. Wilhelm Altmann.

Hundert Jahre Dasein! Das will für eine Zeitschrift, für eine auf eigenen Füßen stehende und von keiner Akademie der Wissenschaft oder Kunst gestützte Fachzeitschrift zumal, viel bedeuten. Was ist in den hundert Jahren, seit Robert Schumann die — wie er sie nannte — „Neue Zeitschrift für Musik" schuf und darin seine dichterisch gehobenen, musikalischen Geistes vollen Aufsätze und kritischen Betrachtungen veröffentlichte, an Zeitschriften, auch an in ihren Anläufen guten Zeitschriften, gekommen und gegangen! Schumanns Schöpfung aber überdauerte sie, und, was das beste ist: sie lebt! lebt nicht das Leben eines verehrungswürdigen Mummelgreises, dem man um seines Alters willen Achtung erweist, sondern steht in der Kraft eines Jünglings da, dem die Jahre nichts anhaben und der sein Schwert muskelstark

und ſicher führt. Die Jahre, da ſie einmal zu kränkeln und ſich ermattet niederlegen zu wollen ſchien, ſind längſt vorüber, ſind es vor allem, ſeit Freund Guſtav Boſſe dem tapferen Alfred Heuß als Verleger und Herausgeber an die Seite ſprang und der „Zeitſchrift für Muſik" in manchem ein neues Geſicht gab. Wenn ich gefragt werden ſollte, was mich an der „Zeitſchrift für Muſik" beſonders anzieht, ſo iſt es eben das, daß ſie mitten im Leben ſteht und nicht ein von dieſer Erde losgelöſtes blutleeres Schemendaſein führt. Guſtav Boſſe müßte nicht ein Schüler des unvergeſſenen Arthur Seidl ſein, wenn er nicht die Kunſt als etwas dem pulſierenden Leben ewig Verbundenes empfände, als ein dem Leben Entſproſſenes und ins Leben Zurückfließendes, das nur dann Daſeinswert hat, wenn es von allen — den Schaffenden und den Empfangenden — als Teil ihrer ſelbſt empfunden wird. Dieſe Unmittelbarkeit lebendigen Austauſches zwiſchen Sein und Kunſt iſt es, was die „Zeitſchrift für Muſik" mir vor allem lieb und wert macht, und es iſt erſtaunlich, wie der Geiſt des Herausgebers alle Mitarbeiter, die einen bewußt, die anderen unbewußt, beeinflußt und leitet. Auch wenn man vom kampffrohen Heuß abſieht, der ebenfalls von je die Muſik nur aus dem Geſichtswinkel des lebendigen Wirkens anſchaute und ihr gegenüber, auch wo er ſich in ein Problem vergrübelt, niemals „des trock'nen Tons" brauchte, findet man die dem bloß Abſtrakten abgewandte Einſtellung in allen Sparten der Zeitſchrift; daraus ergibt ſich ein friſcher Ton, der ſelbſt das Leſen fachtechniſcher Arbeiten auch dem allgemein gebildeten Laien, nicht nur dem Muſiker, feſſelnd macht. Am ſinnfälligſten ſpringt das „aus dem Leben fürs Leben" natürlich bei dem Beſtreben ins Auge, zeitgenöſſiſche Tonkünſtler eingehender, zum Teil tiefgrabender Würdigung zu unterziehen. Hier merkt man, wie ſehr ſich noch heute die „Zeitſchrift für Muſik" dem Wollen ihres Gründers Robert Schumann verpflichtet und verbunden fühlt; ſie hütet mit der Erfüllung dieſer Aufgabe ein heiliges Vermächtnis und knüpft damit ihren nun beginnenden hundertſten Jahrgang unmittelbar an den erſten an. Aber nicht allein in den Leit- und Hauptaufſätzen tritt einem das lebendige Leben entgegen, ſondern allüberall bis in die unſcheinbarſte Notiz hinein. Es liegt ſomit durchaus in der Linie der Notwendigkeit, daß ſich die „Zeitſchrift für Muſik" nicht abſeits des gegenwärtig ſtürmenden Kampfes zwiſchen deutſcher und artfremder — oder beſſer geſagt: völkiſch wurzelloſer — Kultur und Kunſt ſtellt, als ginge „die Kunſt" dieſes Geiſtesringen gar nichts an, ſondern ihr Schwert mutig und ſcharf gegen die Verderber und die irrenden Verblendeten mit ihren grauenhaften Ausgeburten eines kunſttoten Intellektualismus hebt; daß ſie ſich nicht hinter den bequemen Spießergrundſatz „ein garſtig Lied, pfui, ein politiſch Lied" verkriecht, wie es ſo vielen Leiſetretern jetzt beliebt, die damit die „Reinheit der Kunſt" zu wahren vermeinen, ſondern daß ſie erkannt hat, wie es ſich bei dieſem Kriege um die Reinigung und Erhaltung der deutſchen Seele, alſo um unſer heiligſtes Gut, handelt. Hier weitet ſich der Blick und ſchaut über die begrenzte Zeit hinein in die unendliche Ewigkeit; hier wird Daſein wahrhaft zu Leben. In dieſem Sinne eines im Immerſchaffen ewigen Lebens grüße ich die „Zeitſchrift für Muſik" beim Eintritt in ihren hundertſten Jahrgang.

München. Paul Ehlers.

100 Jahre, aus der Romantik über Richard Wagner zur Gegenwart, welche Wandlungen, Kämpfe und Siege, Niederlagen und Enttäuſchungen waren da von hoher Warte aus zu betrachten und zu beurteilen, ohne perſönliche und zeitliche Gebundenheit, überparteilich im wahrſten Sinn! Es galt, die Lebenswerte der Muſik zu erkennen und zu fördern, Schädliches abzulehnen und aus den Tempelhallen auszuweiſen, über den großen Toten die Lebenden nicht zu vernachläſſigen. So war die Zeitſchrift von ihrem Begründer gedacht als Führerin der Jungen und Neuen, ſo hat ſie gewirkt, nicht unfehlbar im Urteil ſogar großen Meiſtern gegenüber, aber immer hochgeſinnt und rein in der Abſicht. Manches von dem, was zur Zeit der Gründung umſtritten, ja verkannt war, hat ſich ſiegreich durchgeſetzt und in der Zeitſchrift ſpäter volle Anerkennung und Würdigung gefunden. In glücklicher Weiſe vereinigt ſich wiſſenſchaftliche Forſchung und unbefangene Gegenwartsbetrachtung, ſo daß jedes Heft ebenſo

reichhaltig wie fesselnd ausfiel. Alle musikalischen Persönlichkeiten von Bedeutung sind im Laufe der Jahre in der Zeitschrift unmittelbar oder mittelbar zu Wort gekommen. Der Leitgedanke des Gründers, der reine Wille zur musikalischen Kultur, der über Zeit und Raum sich erhebende echte deutsche Geist ist treulich gewahrt und wird auch der Leitstern für die Zukunft bleiben. Gar manche innere und äußere Stürme hat die Zeitschrift erlebt und überdauert. So mag sie auch aus der Not der trüben Gegenwart mit ihren Irrungen und Wirrungen im Rückblick auf das bisher Geleistete Trost und Hoffnung schöpfen. Jeder Jahrgang war ein treuer Zeitspiegel und das ganze 100bändige Werk eine erlebte Entwicklungsgeschichte der Musik, die von keiner vorgefaßten Meinung ausgeht, sondern in ihrer Vielfältigkeit und Verschiedenartigkeit reizvoll und lehrreich ist.

Rostock. Dr. Wolfgang Golther,
Hofrat, Universitätsprofessor.

Die „Zeitschrift für Musik", von ihrem Begründer Robert Schumann zum Kampfe bestimmt gegen die Philister, hat durch 100 Jahre die mannigfaltigsten Wandlungen des deutschen Musiklebens mit ihren Berichten, Ermahnungen und Forderungen begleitet. Was jener „Beethovener", als der sich Robert Schumann fühlte, wie ein aufgerolltes Panier voranleuchten ließ, war deutsche Tapferkeit und Verantwortungsbewußtheit. Sein träumerisches Gefühlsleben steht dazu keineswegs im Gegensatz. Dieses grunddeutsche Wesen bewahrte ihn auch davor, in die Bahnen der Vertreter des Auffehen erregenden Fortschritts um jeden Preis einzulenken, die seither den sicheren Grund des deutschen Kulturbewußtseins manchmal fast ins Wanken gebracht haben. Die „Zeitschrift für Musik", die den bezeichnenden Titel einer „Neuen Zeitschrift" nur wegen ihres tatsächlichen Alters ablehnen mußte, hatte sich immer wieder zu verjüngen und die neuen Aufgaben jedes neuen Jahrzehnts neu zu erfassen. Sie hat auch, was ihr zu hohem Ruhme gereichen muß, in den letzten Zeiten der grundsätzlichen Entartung, der bedenkenlosen oder Nutzen suchenden Modeschöpfer und Konjunkturanbeter, der vorsichtigen Mitläufer und kaltrechnenden Intellektuellen, die Tapferkeit und Verantwortungsbewußtheit gezeigt, die allein zum steilen Ufer einer neuen Hoffnung hindurchretten kann. Dadurch hat sie sich bei allen denen, die von der Festigkeit eines traditionsverbundenen, durch die großen deutschen Meister gewährleisteten Kulturbewußtseins mehr Heil erwarten, als von der Breiten- und Massenwirkung neuer Gemeinschaftslehren oder Fortschrittssysteme, eine große Summe von Vertrauen erworben. Möge die Jubilarin auch fernerhin aufrechte Männer finden, die in jedes Philistertum Bresche schlagen und deutsche Kunst und Kultur verteidigen und weitertragen in jene Zeit hinein, die wir erhoffen, — wo nicht mehr gefragt werden braucht, was deutsche Kultur eigentlich ist, da dann ein Leben und Weben in einer solchen wieder ganz selbstverständlich geworden ist, wo künstlerische Ziele ohne weiteres in Deutschland deutsche Ziele bedeuten, wie es bei den großen deutschen Meistern war, die auch zu Zeiten italienischer Musikinvasion nicht viel von ihrem Deutschtum zu reden brauchten, das sie unverlierbar in sich trugen zum Heile der ganzen Welt. Bis dahin Kampf und dann so weiter!

Tübingen. Prof. Dr. Karl Hasse.

Betrachts! Es ist Schumanns Zeitung, die ihr erstes Jahrhundert erfüllt: das Schwert des Davidsbündlers, das einst die „Philister" schlug! Was wäre der Jubilarin Besseres zu wünschen, als immer „Neue" Zeitschrift zu sein im Geist Schumanns — Aufstieg, Weisung, Kompaß, Refugium in allen Tribulationen eines papierenen Fortschrittsphilisteriums — immer wieder zu erhärten, daß auch heute die Nuove Musiche die weitaus geringere Gefahr sind!

Köln. Dr. Theodor Kroyer.
Universitätsprofessor

Das Lesen der ZFM gehört nicht nur zu meinem beruflichen Arbeitsprogramm; es ist auch meine stille, private Liebhaberei geworden. Ich freue mich stets über die Lebendigkeit, mit der hier alle Fragen unseres Musiklebens aufgegriffen werden, über die diagnostische Begabung, mit der man das vielfach Problematische unserer Zeit soweit wie möglich zu entproblematisieren versteht. Daß dabei oft sehr deutliche und unverblümte Worte fallen, ist das Fesselnde an dieser Lektüre. Es hat etwas Erquickliches, mitten in den verworrenen Gedankengängen moderner Phraseologen diese Sprache der ZFM von Zeit zu Zeit vernehmen zu können. Allein in dieser Beziehung war sich die ZFM als Kampfblatt stets ihrer großen geistigen Tradition bewußt. Man könnte sagen, daß sie, wie nur wenige ihrer Art, das geistige Gewissen unseres deutschen Musiklebens geworden ist.

Ich bewundere die redaktionelle Kunst, mit der hier eine besonders glückliche Synthese von wissenschaftlicher und aktueller Gestaltung des Stoffes geschaffen wurde. Über die Bedeutung eines Dominantseptimenakkordes bei Beethoven oder über den Charakter der Tonarten konnte in diesen Spalten fast einen ganzen Jahrgang hindurch debattiert werden, ohne daß diese Abhandlungen in Doktrinen versandeten. Gleichzeitig wurden daneben die aktuellsten Fragen der neuen Musikpädagogik, der Jazzmusik, der Kritik oder der musikalischen Realpolitik in einer begeisternd temperamentvollen Weise behandelt. Die Bedeutung der jeweiligen subjektiven Einstellung zu all diesen Auseinandersetzungen trat immer wieder weit hinter der Erkenntnis zurück, daß all diese Artikel von Überzeugung und Charakter diktiert wurden.

Daß die ZFM als nationales Blatt sich niemals in politische Beengung und befangenen Lokalpatriotismus verloren hat, beweist beispielsweise ihre ebenso sachliche wie freie Meinung über die Ausgestaltung der Bayreuther Festspiele. (Bayreuth-Wagner-Festheft 1931). Diesem gesunden Nationalbewußtsein verdanken wir schließlich wertvolle Hinweise durch eine Reihe von Sonderheften auf deutsche Musiker, deren Namen immer wieder in den Hintergrund gedrängt wurden durch die merkantile Werbetätigkeit für internationale Kunstpolitik, wie sie hauptsächlich von Wien und Berlin betrieben wird.

Es ist mir ein besonders sympathischer Gedanke, daß diese Zeitschrift in die Hände eines Mannes überging, dem wir die Gründung und den großzügigen Ausbau der „Deutschen Musikbücherei" danken.

Nürnberg. W i l h e l m M a t t h e s.

Vor mir liegt der „Prospectus", mit dem vor hundert Jahren Robert Schumann die „Neue Zeitschrift für Musik" eröffnet hat. Der Leser und Freund der „Zeitschrift", der ihre Haltung der letzten zehn Jahre mit diesem Programm ihres Gründers vergleicht, muß mit Freude und Dankbarkeit bekennen, daß sie Schumann's, von reinstem Idealismus und feurigster Kunstbegeisterung getragenen, von einer tiefen Einsicht in die praktischen Bedürfnisse und Notwendigkeiten einer deutschen Musikpflege zeugenden Grundsätzen treugeblieben ist, und daß ihr die „Erhebung deutschen Sinnes durch deutsche Kunst" heute mehr denn je höchstes Ziel und verantwortungsbewußte Aufgabe bedeutet. Und so kann man die Glückwünsche, die man der Hundertjährigen aus dankbarem Herzen sagen möchte, nicht schöner formulieren als mit Schumanns eigenen Worten („Zum neuen Jahr 1839"): „Die in den letzten Jahren noch immer wachsende Verbreitung der Zeitschrift ist nur ein neuer Beweis, daß sie in ihrer Strenge gegen ausländisches Machwerk, in ihrem Wohlwollen gegen die höherstrebenden jüngeren Künstler, wie in ihrem Enthusiasmus für alles, was uns die Vorzeit an Meisterlichem überliefert, die Gesinnung vieler ausspricht, und daß sie sich ein Publikum gebildet hat." Und möge die Jubilarin auch im zweiten Jahrhundert darnach trachten, „einen Damm gegen die Mittelmäßigkeit aufzuwerfen, durch das Wort wie durch die Tat", und möge ihr stets „das Ideal einer großen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst als das herrlichste Ziel ihres Strebens vorleuchten!"

Kiel, den 1. Dezember 1932. D r. F r i t z S t e i n,
Universitätsprofessor, Generalmusikdirektor.

Hat Robert Schumann noch etwas zu bedeuten?

Von Martin Kreisig, Zwickau i. Sa.

Diese Frage zu beantworten, möchte der Verfasser, Direktor des Robert Schumann-Museums und Sekretär der Robert Schumann-Gesellschaft, beides in Robert Schumanns Geburtsstadt Zwickau i. Sa., maßgebenderen Leuten überlassen. Er fühlt sich nicht voll dazu berufen.

Diese maßgebenden Leute sollen sein:

1. Zeitgenossen Robert Schumanns, die ihn persönlich gut kannten;
2. angesehene Musiker und Musikgelehrte der Gegenwart und jüngsten Vergangenheit und
3. einige urteilsfähige Nichtmusiker.

I.

August Wilhelm Ambros (1816—1876), Prof. in Prag und Wien in seinen „Kulturhistorischen Bildern aus dem Musikleben der Gegenwart" 1860:

„Robert Schumann hat die Aufgabe seines Lebens rein und schön vollendet. Das Bild eines echt deutschen Künstlers hat er uns als Andenken zurückgelassen, ein Bild schlichten Biedersinns voll reichsten Geisteslebens, allem Unedlen fremd, jedem Edelsten verwandt — und wenn das deutsche Volk seine größten Tondichter nennen wird, so wird es Schumanns Namen mit nennen, und im großen Pantheon steht er neben den befreundeten Geistern, deren Stimme er noch in seiner letzten Krankheit zu hören glaubte, neben Schubert und Mendelssohn."

Ferdinand Hiller (1811—1885), Städt. Kapellmeister und Direktor des Konservatoriums zu Köln a. Rh. in seinem Nachruf an Schumann, „Kölnische Zeitung" 1856:

„.... Und doch durften einst Könige dich beneiden! Du beherrschtest mit einem goldenen Szepter eine herrlich tönende Welt und du schufst und wirktest darin mit Kraft und Freiheit. Und viele der Besten schlossen sich dir an, gaben sich dir hin, begeisterten dich durch ihre Begeisterung und lohnten dir durch die tiefste Neigung. Deine Werke sind dir zum schönsten Schmuck geworden und werden deinen Namen besser zieren, als verliehene Auszeichnungen es je zu tun vermocht. Und nun ruhe jetzt, trefflicher Meister, wenn Ruhe unsterblichen Geistern beschieden, und freue dich des vielen Guten und Schönen, das du geschaffen in Worten und in Tönen und aller Liebe und Verehrung freue dich, die dir da blüht in so vielen Herzen im großen deutschen Vaterlande."

Joseph Joachim (1811—1907), Direktor der Hochschule für Musik zu Berlin, in seiner Gedenkrede, gesprochen 1906 am 50. Todestage Robert Schumanns am Grabe in Bonn:

„Beide (Clara Schumann war 1896 an gleicher Stätte beerdigt worden) bleiben leuchtende Sterne am Kunsthimmel für Schaffende und Ausübende. Generationen wird die Musik des Tondichters erquicken; seine Lieder, seine instrumentalen Tongebilde sind Eigentum aller Weltteile, und auch wir wollen uns in diesen Tagen erheben an dem, was er geschaffen. Es wird beredter von seiner Größe zu uns sprechen, als alle Worte es vermöchten. Aber hier wollen wir besonders auch des edlen Menschen gedenken, des hohen Menschen, wie sein Lieblingsdichter Jean Paul diejenigen seltenen Menschen bezeichnet, die immer hienieden unentwegt ein Geistesleben führen, den göttlichen Funken in sich fördernd, deren Gedanken dem Weltgetriebe fern bleiben, das weitab in wesenlosem Scheine hinter ihnen liegt. Und doch, wie gütig, wie liebevoll wandelte dieser hohe Mensch unter uns, seinen Mitmenschen, wie suchte er fördernd jedes Fünkchen echten, wahren Strebens zu einer Flamme zu entfachen. Und wie rein und neidlos war er in der Bewunderung anderer Meister, und wie willig erkannte er andere, auch Geringere, an! Seine Schriften geben dafür ein bleibendes Zeugnis, aber auch für seine Gerechtigkeitsliebe."

Franz Liſzt (1811—1886), Pianiſt und Komponiſt, in ſeinen Schriften, Auffatz über Schumann:

„Schumann war einer jener Seher, die der Geiſt hinausführte über die Grenzen der Gegenwart, deren Glaube Gewißheit wird und die, in ihren Handlungen von ihm geleitet, oft nicht gehört werden, ſolange ſie leben, aber verherrlicht, wenn ſie dahin ſind. Von dem, was die Muſik war, ſchloß er auf das, was ſie werden müſſe, und weiter auf die zukünftige Bildung des Künſtlers. Er begriff, daß weder Kunſt noch Künſtler länger neben der Welt einhergehen dürften, und daß ſie (die Kunſt), getrennt vom Leben der Menſchheit, getrennt vom lebendigen Hauch ihres Atems und der von ihr in Bewegung verſetzten Luft, gleichſam in hermetiſch verſchloſſenem Raum verkommen müſſe. Er ſah ein, daß die Stille und Zurückgezogenheit der erſten Jugendperiode der Kunſt wohltätig und zweckdienlich geweſen war, daß ihr Jünglingsalter, ihre Reife aber mit dem Fortſchritte der Ideen gemeinſam vorwärts ſchreiten müſſe. Er ſah ein, daß ſie mit an der großen Tafel zu ſitzen berufen ſei, daß ſie ſich mit dem Streben, den Stimmungen und Meinungen durchdringen müſſe, daß Kunſt und Künſtler endlich das ausſchließliche Bewohnen der myſtiſchen Regionen, zu welchen kein Lärmen und Toben, kein Seufzen und Weinen, weder Freuden- noch Siegesgeſchrei dringt, aufzugeben hätten. Dieſe Überzeugung entſchied und leitete ſein menſchliches Leben und ſeine Kunſtrichtung. Als Menſch fühlte er den Drang, Schriftſtellertum und Muſik zu verbinden, als Muſiker das Bedürfnis, die Geſchicke der Muſik mit denen der Poeſie und Literatur in immer engere Verbindung zu bringen."

2.

Heinrich Reimann (1850—1906), Bibliothekar und Organiſt in Berlin, vorher Gymnaſialdirektor in Gleiwitz, in ſeiner Schumann-Biographie 1887 als Schlußwort der Vorrede:

„Wenn irgend einer der deutſchen Tonmeiſter, ſo verdient es Schumann, daß die Nachwelt in ihm ebenſo den genialen Künſtler und charakterfeſten Mann bewundere und achte, als den liebenswerten, trefflichen Menſchen verehre und liebe."

Und in dem Schlußwort des ganzen Werkes:

„Geraume Zeit ſchon deckt die kühle Scholle des Meiſters ſterbliche Hülle; aber ewig lebt und unſterblich iſt, was er in Tönen dichtete, in dem Herzen der deutſchen Nation, der er wie wenig andere Tondichter ſo ganz zu eigen gehört. Von Robert Schumann gilt daher in des Wortes vollſter Bedeutung, was Deutſchlands größter Dichter ſingt: Wer den Beſten ſeiner Zeit genug getan, der hat gelebt für alle Zeiten!"

Hermann Abert (1871—1928): Muſikhiſtoriker, Univerſitätsprofeſſor in Berlin, in ſeiner Schumann-Biographie:

„Schumanns Kunſt entrollt ein Zeit- und Kulturbild, von dem ſeine äußeren ſchlichten Lebensſchickſale nichts ahnen laſſen. Den Schlüſſel zum Verſtändnis von Schumanns Kunſt muß man ſuchen in dem Beſtreben, in Tönen zu dichten, ſein Herz auszuſprechen, denn eine ‚Herzensbeichte' ſollte jede Kompoſition bei ihm ſein. Den poetiſchen Vorzügen des Tondichters und Schriftſtellers fügt der Menſch noch einen weiteren hinzu: die feine Herzensbildung."

Hermann Kretzſchmar (1848—1924), Univerſitätsprofeſſor, Direktor der Hochſchule für Muſik in Berlin:

„Robert Schumann hat als Schriftſteller nachdrücklich darauf hingewieſen, daß die Muſik mehr als ein vergnügliches Schauſpiel ſein ſoll, und er hat als Komponiſt darnach gehandelt. Er war nicht nur ein hervorragender Komponiſt und liebenswürdiger, köſtlicher Schriftſteller, ſondern auch ein großer Denker und Kunſtphiloſoph."

Hans Joachim Moser (geb. 1889). Universitätsprofessor und Direktor der Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin, in seiner „Deutschen Musikgeschichte" Bd. II:

„Schumann war der letzte große Beethoveneaner, ein Tonmeister, dem Deutschland nicht nur eine Fülle beglückender Liedmelodien zu verdanken hat, sondern der auch mächtige Bezirke des Welt- und Bildungserlebnisses seiner Zeit in künstlerische Formen von bleibender Bedeutung gezwungen, ja ganze Seiten unserer Volksseele überhaupt erst entdeckt und in Töne gebunden hat, wodurch sich seine Nachwirkung kaum je ganz wird erschöpfen können. Die bei Weber noch so morgenfrische und unschuldige deutsche Musikromantik, die Mendelssohn an einer ersten Bach- und Händel-Renaissance glättete, ist in Schumanns reifsten Leistungen (Sinfonik und Kammermusik) zu abendrötenhafter Spiegelung Beethovenscher Geistigkeit verklärt. und damit war in Goetheschem Sinne wieder eine volle Windung der geschichtlichen Entwicklungsspirale durchmessen und eine weitere umschrieb das Lebenswerk von Wagner, Bruckner und Brahms."

Wilhem Altmann (geb. 1862), Professor und Direktor der Musikabteilung an der Preußischen Staatsbibliothek zu Berlin i. R., in einem Artikel:

„Robert Schumann braucht die noch manchmal ihm gegenüber geübte gönnerhafte Anerkennung nicht. Er war der große Dichter in Tönen, der geistvolle Musikschriftsteller und dabei der edle Mensch und durch und durch ein echter Deutscher."

Walter Niemann (geb. 1876), bekannter Komponist und Musikschriftsteller in Leipzig:

„Schumanns Name wird in fernste Zeiten als der unsterbliche, einer der edelsten Tondichter leuchten, welchem Tausende ungezählte Stunden reinsten Kunstgenusses verdankten, wenn er ihnen die Pforten seines Zaubergartens der Romantik aufschloß."

Und so könnten noch Hunderte solcher Urteile aus der Urteils-Sammlung des Schumann-Museums unschwer mitgeteilt werden. Doch es mag genug sein. Nur noch einige von Nichtmusikern sollen angefügt werden.

3.

Friedrich Nietzsche (1844—1900), Philosoph und Schriftsteller, in einem Briefe an Freiherrn von Gersdorff (1866):

„Drei Dinge sind meine Erholungen: mein Schopenhauer, Schumannsche Musik und einsame Spaziergänge."

Theodor Billroth (1829—1894), Chirurg, Prof. in Wien, in einem Briefe an seinen Freund Brahms (1888):

„... Du hast recht, der Schumann, wie wir ihn kennen, kommt am schönsten in den Briefen an Clara zum Vorschein. Er macht als Heidelberger Corpsstudent den Eindruck eines eleganten Lebemanns mit einem Anflug von liebenswürdigem Leichtsinn und wird dann später ganz so solid und ernst, nachdem er sich ganz seinem Phantasieleben hingegeben hat. Als Student flottes Außenleben, später äußere Zurückgezogenheit und üppiges inneres Leben und in diesem Stadium dann allerdings eine gewisse Ähnlichkeit mit Jean Paul, nur daß der Musiker Schumann schließlich zu klassischer Abrundung gelangt, die Jean Paul nie erreichte."

Robert Hamerling (1830—1889), Dichter:

„Als ich Schumann zu spielen anfing, glaubte ich in seiner Tonsprache dem hellen Klangreize anderer Meister gegenüber etwas Herbes, Dumpfes zu finden, welches jedoch, sobald es nur vom rechten Geschick und Verständnis bewältigt war, in den süßesten Wohlklang sich auflöste."

Philosophische Fakultät der Universität Jena bei der Verleihung des Ehrendoktortitels (1840):

„Dem hochberühmten und gelehrten Robert Schumann aus Zwickau, der sowohl als der geistvolle Verfasser wissenschaftlicher Arbeiten, als auch als feinsinniger Kritiker, bald durch zahlreiche Kompositionen, bald durch gelehrte Beurteilung und durch Herausgabe gediegener Anleitungen über das Gefühl für das Schöne einen großen, weitverbreiteten Ruf erlangt hat, haben wir Würden und Ehren, Rechte und Vorrechte eines Doktors der Philosophie ehrenhalber als Auszeichnung und Ehrung für seine geistige Bedeutung, seine Gelehrsamkeit und anerkannte Tüchtigkeit verliehen."

*

Und daß Robert Schumann noch lebt, das beweist die Programmsammlung, die Artikelsammlung, die Konzertberichtsammlung und die Büchersammlung des Schumannmuseums. Fast täglich gehen Zusendungen ein, nicht nur aus Deutschland, auch aus dem Ausland.

Robert Schumann und die „Neue Zeitschrift für Musik".

Von Robert Pessenlehner, Frankfurt a. M.

I. Der Gedanke.

> „Eine Zeitschrift für ‚zukünftige Musik' fehlt noch. Als Redakteure wären freilich nur Männer, wie der ehemalige blind gewordene Kantor an der Thomasschule und der taube, in Wien ruhende Kapellmeister passend. Florestan."

Mit wahrhaft lebendiger Bewußtheit der Möglichkeiten, die dem Leiter einer Musikzeitschrift zur Verfügung stehen, sowie der Verantwortung, die er vor der Mit- und Nachwelt trägt, dringt Florestan-Schumann kühn bis zu den Grenzen des gedanklich Erfaßbaren. Letzte Konsequenzen zu ziehen ist ja eine seiner besonderen Eigenschaften! Die Anpassung an die Wirklichkeit vollzieht erst der sanftere Davidsbündler „Eusebius":

> „Eine Zeitschrift soll nicht bloß die Gegenwart abspiegeln; der sinkenden muß die Kritik vorauseilen und sie gleichsam aus der Zukunft zurückbekämpfen."

Dies ist die beste Definition einer Zeitschrift, die also einen Querschnitt durch die fluktuierende Gegenwart bringen, letztere aber schon sub specie aeternitatis betrachten soll. Ein immenser Drang nach Erkenntnis führt Schumann dazu, den Gegenwartsstand der Kunst täglich zu beobachten, um ihn mit dem eigenen Streben irgendwie in Einklang zu bringen, diesem selbst aber „Bestimmtheit und Richtung" zu geben. Ein faustischer Erkenntnisdrang beseelt schon den Einundzwanzigjährigen, der sich der Fülle künstlerischen Gestaltungsvermögens nicht erwehren kann:

> „Ich kann nur vier Ziele haben: Kapellmeister, Musiklehrer, Virtuos und Komponist."

Die idealisch erschaute Zukunft zerbricht am tatsächlichen Zustand der Musik. „Kapellmeister" sind die beamteten Musikdirektoren mit ihren „von Amts wegen" recht und schlecht verfertigten Kompositionen; als „Musiklehrer" betätigen sich, abgesehen von einigen Modegrößen, vornehmlich aus der Bahn geschleuderte Künstler; das Virtuosentum, das ehedem durch Improvisieren und freies Fantasieren entzückte, zeigt bloße Finger-Akrobatik am Seil der niedrigsten Salonstücke und gedeiht nur noch spärlich auf dem Boden wirklicher Kunst; und der Beruf des Komponisten?

> „Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Klavieren ausschließlich Herz und Hünten. Und doch waren erst wenige Jahre verflossen, daß Beethoven, K. M. v. Weber und Franz Schubert unter uns lebten."

Das Chaos des Augenblicks lähmt. Es trübt den Blick in die Zukunft gerade da, wo eine Fülle des Möglichen vorhanden. Es ruft aber auch neue Kräfte herbei: ein Wachsein für den

Augenblick, eine Regſamkeit und Erregbarkeit, ein Fingerſpitzengefühl für die Zeit. Das Unbekannte einer neuen Erſcheinung — Chopin — beunruhigt, der Erkenntnisdrang verlangt Erklärung, Erfaſſung und Durchdringung bis zum Einbau der fremden in die eigene Welt. Auf dieſem Wege entſteht Schumanns erſte Rezenſion, der erſte Rechenſchaftsbericht über ſich und die Welt. Chopin aber wird Beſitz.

Die Rezenſion eröffnet neue Ausſichten. Die Möglichkeit des Vorrangs der ſchriftſtelleriſchen Tätigkeit — ſie kommt früher überhaupt nicht in Betracht — erklärt ſich durch das Objekt: Muſik. Gleichzeitig wächſt die Hoffnung, durch ſchriftſtelleriſch-kritiſche Tätigkeit das eigene Wollen zu klären, die Unbeſtimmtheit zur Beſtimmtheit zu führen. Das Angebot der Mitarbeiterſchaft an der Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung wird allerdings durch Redakteur G. W. Fink abgelehnt: zu neu und fremd iſt die Sprache der Chopinrezenſion, die nach langer Verzögerung endlich im Druck erſcheint. Doch gibt es kein Zurück; neue Kombinationen tauchen auf, verſchiedene Umſtände treten hinzu, alles brodelt und drängt zur Entladung. Die inneren Spannungen werden vermehrt durch die Planloſigkeit des äußeren muſikaliſchen Geſchehens. In dieſes Getriebe vermag nur ein Redakteur einzugreifen, da dieſem allein die nötigen Mittel zur Verfügung ſtehen. Im fantaſtiſchen Rauſche eigenen kompoſitoriſchen Schaffens entfremdet ſich Schumann zwar nochmals der Mit- und Umwelt; bald aber drängt ſich ihm der Zuſammenhang Aller und alles künſtleriſchen Wirkens und Schaffens wieder auf; da ſchäumt er über:

> „Der gebildete Muſiker wird an einer Raffaelſchen Madonna mit gleichem Nutzen ſtudieren können wie der Maler an einer Mozartſchen Sinfonie."

In ruhigen Augenblicken dünkt es ihn ſchon viel, zu ſagen:

> „Wer in der Literatur nicht das Bedeutendſte der neuen Erſcheinungen kennt, gilt für ungebildet. In der Muſik ſollten wir auch ſo weit ſein."

Dieſer Gedanke beſtimmt ſein weiteres Wirken.

II. Die Umwelt.

In den 30er Jahren des vorigen Jahrhunderts hatte das periodiſche Kunſtſchrifttum die Zeit der Experimente längſt überwunden. Durch jahrzehntelange Gewohnheiten und Gebräuche ſcheinbar ſanktioniert, erhielt ſich ein Zuſtand „gegenſeitiger Komplimente", der einer gewiſſen Gemächlichkeit, aber auch arger Philiſtroſität Vorſchub leiſtete. Zwar waren ſchon hundert Jahre verfloſſen, ſeit Mattheſon mit ſeiner „Critica musica" (1722) den Reigen der Muſikzeitſchriften eröffnet hatte, und mehr als ſechzig Jahre, ſeit J. A. Hiller mit ſeiner Zeitſchrift „Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Muſik betreffend" neue Wege wies. Glaubten noch Mattheſon und Scheibe, Marpurg und Mizler, grob drein fahren zu müſſen, um vermeintliche Übelſtände an den Pranger zu ſtellen — wobei immer noch Platz blieb, die eigene theoretiſche Gelehrtheit herauszuſtreichen — ſo legte ſchon Hiller ein beſonderes Bemühen auf Vielſeitigkeit, auf die Rückſicht für die Leſer und deren Bedürfniſſe. Darum teilte er ſeine Zeitſchrift in unterſchiedliche Rubriken, die dann durch F. Rochlitz in der 1798 gegründeten Allgemeinen Muſikaliſchen Zeitung zur feſtſtehenden und dauernden Einrichtung einer Muſikzeitſchrift erhoben wurden. In voller Abſicht zog Rochlitz auch das muſikaliſche Laientum heran: die Zeitſchrift ſprengt die fachliche Begrenztheit durch Rückſichtnahme auf ein Liebhaberpublikum und durch Mitarbeit ſchriftſtellernder Dilettanten.

Der weitere Antrieb zu Neugründungen ging von den Verlegern aus, die in der Zeit großen Aufſchwunges des Notendrucks in der Zeitſchrift das beſte Mittel ſahen, Propaganda für ihre Verlagsartikel zu treiben. Das erprobte Muſter — die Allgemeine Muſikaliſche Zeitung des Verlages Breitkopf und Härtel — ward ſtets ein wenig variiert, und ſo entſtanden, abgeſehen von einigen Zwiſchengründungen, im Jahre 1824 drei größere Zeitſchriften: die „Berliner Allgemeine Muſikzeitung" (Verlag Schleſinger) mit A. B. Marx, die Zeitſchrift „Caecilia" (Verlag Schott in Mainz) mit G. Weber, und die „Wiener Allgemeine Muſikaliſche Zeitung" mit

F. A. Kanne als Redakteur. Der Marxschen Zeitschrift folgte 1830 L. Rellstabs „Iris im Gebiete der Tonkunst“ (Verlag Trautwein, Berlin), der allzu kurzlebigen Wiener Zeitschrift der „Allgemeine Musikalische Anzeiger“ J. F. Castellis (Verlag Haslinger). Ein stereotyper Titel: „Herausgegeben von einem Verein von Künstlern und Kunstfreunden“ verbarg oft den Namen des Redakteurs und seiner Mitarbeiter, die meist anonym kritisierten; der direkte Einfluß der Verleger wirkte sich — dem unbefangenen Leser kaum ersichtlich — hauptsächlich in der Rubrik „Werkkritik“ aus, in der die Neuerscheinungen — ohne vorherige Aufführung — besprochen wurden, und zwar nur Neuerscheinungen, so daß z. B. Beethoven anfangs der 30er Jahre kaum mehr genannt wird. Alle neu erscheinenden Werke zu besprechen, war bei der hohen Zahl der monatlichen Drucke — bis zu 200 — nicht möglich. Selbst Rochlitz bekannte sich schon 1798 zur Auswahl „bedeutenderer“ Werke, versuchte aber, die übrigen wenigstens aufzuzählen. Zwanzig Jahre später war auch dies nicht mehr durchführbar. Die Auswahl der zu besprechenden Werke wurde dafür um so mehr nach verlegerischen Rücksichten vorgenommen. Obenan standen die eigenen Verlagswerke, gleichgültig ob Modetand oder ernste Kunstwerke. Im Erkennen der letzteren fehlte den Redakteuren jede fachliche Voraussetzung: so vollzog sich die Tragödie Franz Schuberts, dessen Bemühungen um die Veröffentlichung seiner Werke eben an den Türen schlecht beratener Verleger endeten! Nur durch den Druck des Werkes erhielt der Komponist ein Zeichen seines Wirkens; in der verlagseigenen Zeitschrift dann natürlich ein günstiges.

Rochlitz entflieht schon 1818 diesen Zuständen und tritt zurück; auch A. B. Marx kann sich nicht behaupten und gibt 1830 sein Unternehmen auf. G. Weber muß vom eigenen Verleger gezwungen werden, die letzten Werke Beethovens, die er für durchaus verfehlt hält, freundlich und wohlwollend anzukündigen. Rellstab ist es um den Ruhm eines Modejournalisten zu tun, wobei Zeit genug bleibt, alle wichtigen neueren Komponisten — Chopin, Schumann etc. — unmißverständlich abzulehnen. Bleibt die Allgemeine Musikalische Zeitung: da steht nun der Prediger G. W. Fink an der Spitze, schwankend, hilflos, planlos, ziellos und philiströs. Den Ansturm einer neuen Jugend vermag er gerade noch zu unterdrücken. Die Jugend aber stürmt über ihn hinweg:

> „Da fuhr eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: laßt uns nicht müßig zusehen, greift an, daß es besser werde; greift an, daß die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift für Musik.“

III. Die Tat.

Den unmittelbaren Anstoß zur gemeinschaftlichen Gründung einer Zeitschrift gab der vielgenannte Freundeskreis Schumanns, dem K. Banck, E. Ortlepp, J. Knorr, A. Bürck, K. F. Becker und andere angehörten. Ausgesprochen wurde der Plan zuerst vielleicht von Ortlepp, dem um zehn Jahre älteren Freunde Schumanns, dessen Lebensschicksale von zahlreichen schriftstellerischen und musikschriftstellerischen Arbeiten, daneben aber von bitterster Not und namenlosem Elend erzählen. Schumann denkt sofort an die praktische Verwirklichung. Nach außen wahrt er die Verbindung mit dem Freundeskreis, für sich allein geht er unbeirrt auf das ihm vorschwebende Ziel los, umreißt in einem Briefe an die Mutter (28. 6. 1833) — der ersten Nachricht von dem Plan — treffend das wesentlich Neue dieses Vorhabens und verknüpft damit sofort die Aussichten der eigenen Existenz. Dem zukünftigen Verleger F. Hofmeister gegenüber ist er im Nachteil: Ortlepp ist mit dem Entwurf eines Prospektes zuvorgekommen; dieser wird nun von Schumann lebhaft kritisiert und zusammen mit dem vorgeschlagenen Titel „Tonwelt“ abgelehnt. Hofmeister tritt zurück, Schumann wendet sich an seine Brüder und schaltet gleichzeitig Ortlepp aus: „Es war das Natürlichere, daß diese mich, als nächsten Anverwandten, um Besorgung und Redaktion der etwaigen Korrespondenz angegangen haben“, schreibt er mit der weiteren Mitteilung, daß an der Leitung nur noch Wieck und Knorr Anteil haben werden. Nicht so schnell wie Ortlepp kann sich F. Wieck mit dem Gedanken abfinden, die Redaktion Schumann zu überlassen; selbstbewußt und durchdrungen von seiner Aufgabe,

verteidigt sich Schumann diesem gegenüber. Auch die Brüder lehnen den Verlag ab, und mit Selbstverleugnung — „vielleicht findet sich irgendwo ein habiler Redakteur" — bietet Schumann den Verlag nochmals, allerdings wieder vergeblich, Hofmeister an. Unterdessen beginnt er die Redaktionskorrespondenz und geht nach einer längeren, durch Krankheit verursachten Verzögerung daran, einen Prospekt auszuarbeiten und dazu einen neuen Freundeskreis und einen neuen Verleger zu gewinnen. Nur Wieck und Knorr sind wieder einbezogen; zu den neuen Freunden gehören u. a. Schunke und Stegmayer. An Wieck ist Schumann durch persönliche Rücksichten gebunden; ob er je in Kunstansichten mit ihm einer Meinung werden könnte, bezweifelt er sehr. Mit Knorr gibt es bald ernstliche Meinungsverschiedenheiten, so daß Schumann schließlich einen durchaus selbstgeschaffenen, ihm ergebenen Mitarbeiterstab zur Seite hat.

Im Frühjahr 1834 sind die Vorarbeiten beendet und am 3. April geht das erste Blatt hinaus in die Welt mit dem Titel:

Neue Leipziger
Zeitschrift für Musik
Herausgegeben
durch einen Verein von Künstlern und Kunstfreunden.

Ein Motto von Shakespeare eröffnet den Text, der einen umfangreichen Prospekt enthält, ferner den ersten Teil einer sechs Fortsetzungen umspannenden Besprechung des von Riemer herausgegebenen Briefwechsels zwischen Goethe und Zelter, eine Rezension von W. Tauberts „Duo für Klavier zu vier Händen" op. 11, eine Korrespondenz aus Paris und eine kurze Chronik (Vermischtes).

Das äußere Gewand ist bewußt der Allgemeinen Musikalischen Zeitung nachgebildet, auch die Haupttitel des Prospektes zeigen die unbedenkliche Übernahme erprobter journalistischer Gepflogenheiten. Es zeigt sich weiter, daß die neue Zeitschrift die Vielseitigkeit früherer Zeitschriften noch zu überbieten sucht, finden wir doch im Prospekt eine detaillierte Schilderung der einzelnen Rubriken („Theoretische und historische Aufsätze, Journalschau, Kritiken, Korrespondenzartikel" etc.), unter denen die Einbeziehung rein schriftstellerischer Beiträge unter „Belletristisches" und „Miszellen" auffällt. Die „Korrespondenzen" werden ergänzt durch eine neue Rubrik „Chronik", die über musikalische Tagesereignisse ausführlich Bericht zu erstatten verspricht. Schließlich heißt es im Prospekt:

> „Wer den Künstler erforschen will, besuche ihn in seiner Werkstatt. Es schien notwendig, auch ihm ein Organ zu verschaffen, das ihn anregte, außer durch seinen direkten Einfluß, noch durch Wort und Schrift zu wirken, einen öffentlichen Ort, in dem er das Beste von dem, was er selbst gesehen im eigenen Auge, selbst erfahren im eigenen Geist, niederlegen, eben eine Zeitschrift, in der er sich gegen einseitige oder unwahre Kritik verteidigen könne, soweit sich das mit Gerechtigkeit und Unparteilichkeit überhaupt verträgt."

Mit diesen Worten kündigt Schumann seine wichtigste Reform an, noch dazu in argloser Inkonsequenz zu dem Titel, der auch „Kunstfreunde" anführt, während die Zeitschrift nur für Beiträge der Künstler bereitstehen sollte. Die Verwirklichung dieses Vorhabens stieß auf tausend Hindernisse, da auch eine sehr weit gesteckte Deutung des Namens „Künstler" nicht verhindern konnte, daß „die wenigsten Musiker gut schreiben und die meisten Schriftsteller keine wirklichen Musiker sind." Der auffallend starke Wechsel der Mitarbeiter und unaufhörliches Suchen nach geeigneten Männern war die erste Folge dieser Neuerung, die sich namentlich in den „Freien Aufsätzen" und in den Korrespondenzen auswirkt. Auch war Schumann gezwungen, die Beiträge seiner Freunde bisweilen völlig umzuarbeiten, so z. B. schon die Korrespondenz aus Paris im ersten Heft, die von Panofka stammt, aber nur Schumanns eigene Gedanken von der „poetischen Darstellung" der Klavierwerke, von einer neuen „phantastischen Schule" etc. enthält.

Die zweite Neuerung betrifft die Tatsache, daß die neue Zeitschrift in einem kleinen (Buch-) Verlage erscheint. Die erste Lieferung enthält überhaupt keine Angaben, erst im zweiten Heft erscheint die Notiz: „Leipzig, unter Verantwortlichkeit des Verlegers C. F. Hartmann". Die

Zeitschrift steht also jeder musikverlegerischen Bindung fern. Dadurch wurde das übliche System zum erstenmal durchbrochen und die Bahn frei für die dritte Reform, die sich in der Rubrik „Werkkritik" vollzog. Denn nun konnte die Auswahl der zu besprechenden Werke nach bestimmten Absichten — nach einer künstlerischen Tendenz — vorgenommen werden, wenn schon eine umfassende Werkkritik nicht mehr möglich war. Schon der Prospekt gibt darüber Auskunft: „Kritiken über Geisteserzeugnisse der Gegenwart mit vorzüglichster Berücksichtigung der Kompositionen für das Pianoforte". War diese Beschränkung auf Neuerscheinungen der Klavierliteratur wirklich eine Neuerung? Nach außen hin wohl nicht, denn auch die übrigen „Allgemeinen" Musikzeitschriften folgten der Bevorzugung der Klavierwerke, da sich in diesen der Stand und die Höhe der augenblicklichen kompositorischen Gesamtproduktion am sinnfälligsten dokumentierte. Nach innen zeigt sich aber, daß Schumann in der Kritik dieser Werke künstlerische Ziele verfolgte, wie sie ähnlich in dieser Zeit nirgends zu Tage treten. Durch die bewußte Bevorzugung des Klavierschaffens paßte sich die neue Zeitschrift einerseits dem Augenblickszustand der Kunst an; andererseits aber erfüllte sie damit auch den ideellen Zweck einer Musikzeitschrift, insoweit ein solcher in der Widerspiegelung zeitgenössischen Musikschaffens und Musiktreibens besteht. Alle drei Neuerungen entstammen der persönlichen Anschauung Schumanns, die letztgenannte gehört weiterhin zur Charakteristik seines Künstlertums. —

Die ersten Blätter der in kurzen Abständen erscheinenden Zeitschrift („wöchentlich zwei halbe Bogen") verraten nichts von den sonstigen Zielen. Gutmütig nimmt Schumann einen Artikel „Über den Handleiter" auf, wohl nur, um den ewig polternden F. Wieck freundlich zu stimmen. In den „Intelligenzblättern", den auch in anderen Zeitschriften üblichen Reklamebeiheften, benützt jener sofort die Gelegenheit, sein Instrumentenlager, seinen „verbesserten Handleiter" und damit auch sich selbst gehörig anzupreisen. Ihm bleiben Schumanns Ideen vollkommen unverständlich.

Besonderen Wert legt Schumann auf klingende Korrespondenzen. Paris, London, Neapel, Rom und Wien werden neben vielen deutschen Städten schon in den ersten Blättern oft genannt; daß er dabei hauptsächlich eine Übertrumpfung der Allgemeinen Musikalischen Zeitung im Auge hatte, wissen wir aus einem Briefe an Töpken: „Auf Ihr südamerikanisches Musikleben freuen wir uns sehnlichst — da wird Fink fluchen". Sein umfangreicher Briefwechsel gewährt überhaupt den besten Einblick in seine Redaktionstätigkeit.

Am Ende der neunten Lieferung (1. Mai) geben die „Herausgeber" ihren ersten Rechenschaftsbericht:

> „In kurzer Zeit ist uns von allen Seiten solche Teilnahme geworden, freiwillige wie nachgesuchte, daß wir erkennen, es hat nicht an Männern, die mit ganzem Geist für das Echte wirken wollen, wohl aber an Gelegenheit gefehlt, diesen Willen oft zu betätigen. Der Anfang ist gemacht. Von der Ausdauer wird das Vollbringen abhängen."

Schließlich heißt es:

> „Es darf uns nicht kümmern, ob unsere Ansichten, wie sie sich in den erschienenen Blättern wenn auch nicht vollständig kundgeben, von Allen gebilligt werden möchten. Wir wünschen kaum von Jedem ein Gutheißen."

IV. Der Verlauf.

Der einheitliche Zuschnitt einer Zeitschrift verbirgt Vieles. Die zeitlose Fernwirkung des gedruckten Wortes trübt auch zu leicht den nur auf Einzelheiten gerichteten Blick. Das Wachstum in der Zeit und mit der Zeit ist aber ein organisches, lebendiges. Eine Welt des Werdens hält der gleichmäßige Rahmen zusammen.

Noch fehlt der dauerhafte Rahmen. Die Verantwortlichkeit des Verlegers hemmt. Warum soll nicht der tatsächliche Herausgeber einstehen für sein Werk? Eine gewollte Verschleierung ist trotzdem durchführbar. Sie setzt ja schon mit dem ersten Blatt ein, das keinen Autor

nennt, und wird ſpäter durch Unterſchriften fortgeſetzt wie „Der alte Klavierſchulmeiſter“ (Wieck), „Von einem alten Muſiker“ (!) (Schumann), „C. F. B.“ (Becker), „D. G.“ (Dr. Glock), durch bloße Ziffern und ſchließlich durch „Eus.“ und „F---n“, die erſt in Nummer 19 mit der Überſchrift „Die Davidsbündler“ zu den Namen Euſebius, Floreſtan und Raro vervollſtändigt werden. Einzeln und vereint erſcheinen ſie bald hier, bald da, bis zwei Monate ſpäter die förmliche Erklärung abgegeben wird:

> „Es gehen mannigfache Gerüchte über die unterzeichnete Bündlerſchaft. Da wir leider mit den Gründen unſrer Verſchleierung noch zurückhalten müſſen, ſo erſuchen wir Herrn Schumann (ſollte dieſer einer verehrlichen Redaktion bekannt ſein), uns in Fällen mit ſeinem Namen vertreten zu wollen. Die Davidsbündler.“
>
> „Ich tu's mit Freuden. R. Schumann.“

Die Myſtik der Davidsbündler gedeiht aber weiter, mit wachſendem Erfolg. Wie überhaupt die Zeitſchrift, die ſich raſch entwickelt. Da meldet ſich der „verantwortliche“ Verleger ſtärker zum Wort. Es wird ihm verwehrt, Schumann droht mit Rücktritt, zieht ſich auch vorübergehend zurück und ſchon erſcheint die „Verlegerreklame“ in den Spalten der Zeitſchrift:

> „Im Verlage des Unterzeichneten [Hartmann] werden für 1835, außer der „neuen Zeitſchrift für Muſik“, auch nachſtehende Zeitſchriften, wie bisher, erſcheinen: Unſer Planet . . . Leipziger Leſefrüchte . . . Sachſenzeitung . . .“

Zwei Wochen ſpäter muß der Verleger aber ankündigen:

> „Ich zeige hierdurch an, daß mein Verlagsrecht an dieſer Zeitſchrift . . . . an Herrn J. A. Barth . . . . übergegangen iſt.“

und am 2. Januar erſcheint die Zeitſchrift mit dem Titel:

Neue
Zeitſchrift für Muſik
im Vereine
mit mehreren Künſtlern und Kunſtfreunden
herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann.

Schumann hatte geſiegt! Wer hätte ihm auch den Vorrang ſtreitig machen ſollen? Sofort geht er ans Werk: ein knappes Jahr hatte ihm ſchon einige Klarheit, Routine, mehr noch die Überzeugung gegeben, daß der Weg richtig und notwendig ſei. Da gibt er ſeinen erſten perſönlich geformten Rechenſchaftsbericht heraus: „Zur Eröffnung des Jahrgangs 1835“. Kühl, ſachlich, aber beſtimmt weiſt er auf die Unparteilichkeit ſeiner Zeitſchrift und kündigt namentlich für den kritiſchen Teil neue Maßnahmen an: Stereotyprezenſionen für die Talentloſen, die Dutzendtalente und die talentvollen Vielſchreiber. Seit das Gebäude der Zeitſchrift einigermaßen ſicher ſteht, wendet er ſich völlig zu deren wichtigſtem Teil, der Werkkritik! Die Zeitſchrift iſt ihm ja nur die gegebene Grundlage, ſeinen Erkenntnisdrang zur Bewußtheit des Augenblickszuſtandes der Kunſt zu führen; darum die äußere Anpaſſung an die beſtehenden journaliſtiſchen Gebräuche und Gewohnheiten. Auch in der Kompoſitionstechnik leitet ihn nicht der Vorſatz, ſich bewußt gegen das Gegebene und Gewordene zu ſtellen: eine Veredelung des Kunſtgeiſtes und Kunſtſchaffens iſt ſein Ziel.

So wird ſein Weg zur Erkenntnis typiſch für die Kunſtgeſinnung ſeiner Zeit, ſo iſt er der Sprecher all der Vielen, die durch Herkunft und Beruf auf dem Boden der Virtuoſenmuſik ſtehen und doch ein höheres Sehnen in ſich tragen; und ſo gelangt der die geſamte Klavierliteratur Durchwühlende acht Jahre nach Beginn ſeiner „mit vorzüglichſter Berückſichtigung der Kompoſitionen für das Pianoforte“ programmatiſch eröffneten Zeitſchrift zu dem Ergebnis:

> „Wiſſen Sie mein Morgen- und abendliches Künſtlergebet? Deutſche Oper heißt es. Da iſt zu wirken.“

Der Weg zu dieſer Erkentnis iſt die eigentliche Geſchichte der Neuen Zeitſchrift für Muſik, ſolange Schumann in ihr wirkte. Die einzelnen Phaſen erhalten wir durch den Wechſel der

Kompositionsgattungen, denen er nacheinander erhöhte Aufmerksamkeit schenkt. Dazu kommen noch einige markante Einschnitte, die sich einwandfrei zu erkennen geben durch die Bemühungen, die Zeitschrift nach Wien zu verlegen, durch die Versuche einer Neugestaltung und — nach Fehlschlagen seiner Hoffnungen — durch das abnehmende Interesse, das 1844 zum Rücktritt führt. Selbst wenn wir einige persönliche Gründe berücksichtigen, die Schumanns Verhalten bestimmten, bleiben die hieraus gewonnenen Abschnitte 1834—38, 1839—41, 1842—44 unverändert.

Im ersten Abschnitt steht die Entwicklung des Kritikers Schumann im Vordergrund. Zwei Jahre fortlaufender Tätigkeit hatte er zur Erlangung eigener „Festigkeit" einst von Wieck gefordert; in diesen kritisiert er — in genialer Einseitigkeit — nur Klavierwerke (im weitesten Sinn, also auch Kammermusik mit Klavier und Klavierauszüge aller Art): viele schnell vergessene, von ihm bei Herausgabe seiner Ges. Schriften unterdrückte Namen[1] bezeichnen den Weg seiner kritischen Wanderungen durch die Niederungen der damaligen Kunst. Ein gewisser Abschluß dieser Serie von Kritiken ist die tabellarische Zusammenstellung „Die Pianoforte-Etüden, ihren Zwecken nach geordnet" vom Jahre 1836.

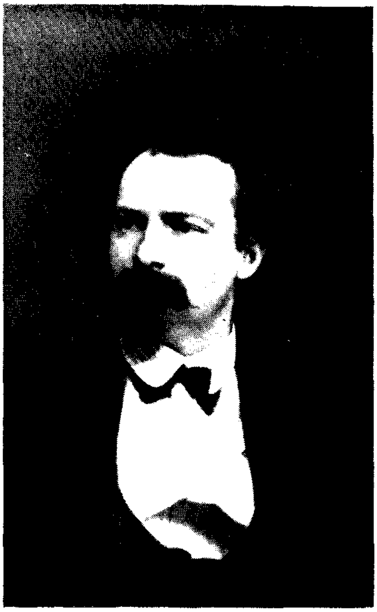
Auf zweierlei Weise bezieht Schumann das Sinfonische Schaffen in seinen kritischen Wirkungskreis ein. Ein Weg ist gegeben durch die Kritik der Klavierauszüge, wodurch er zu seiner größten kritischen Tat, zur Rezension der Fantastischen Sinfonie von Berlioz angeregt wurde. Der andere Weg zur vermehrten Aufmerksamkeit auf die Sinfonische Form beginnt mit den Aufführungsrezensionen, denen er sich allmählich immer stärker zuwandte. Das praktische Ergebnis dieser Erweiterung liegt auf dem Gebiete seines eigenen Schaffens, was schon Liszt erkannte, als er schrieb, daß die kritische Betätigung für Schumann eine höchst nützliche gewesen sei, „weil durch ein Vergleichen und Beurteilen der Arbeiten anderer, sowie durch ein Resümieren der daraus gezogenen Schlüsse jeder Künstler für die Folgerichtigkeit der eigenen Ideen, für die Reife seiner Reflexion unbedingten Nutzen ziehen muß." So sind die in den Sinfonierezensionen enthaltenen persönlichen Anschauungen und Erkenntnisse in seiner ersten Sinfonie einwandfrei nachzuweisen. Der Abschluß der ersten Phase ist durch die Einführung der „Quartettmorgen" gekennzeichnet, d. h. durch private Aufführungen von Kammermusikwerken, die dann sogleich in der Zeitschrift besprochen wurden. Damit betrat Schumann das Gebiet der Kammermusik, bezw. des Streichquartettes, über das die Zeitschrift seit der Gründung noch nicht berichtet hatte.

Auf dem Wege von der Kritik der Klavierwerke bis zur Erfassung der Sinfonischen und der Quartettmusik ist keiner seiner Mitarbeiter gefolgt, so daß die Arbeiten Schumanns in der Zeitschrift deutlich hervorragen. Die oft ausgedehnten Einleitungen, die er seinen Rezensionen voranschickt, enthalten alle für die Haltung der Zeitschrift, aber auch für eine Charakteristik Schumanns wichtigen Äußerungen; das dichterisch-reizvolle Wechselspiel der Davidsbündler, die bald in bloßen Sentenzen und Aphorismen, bald in langen Rezensionen in den Spalten der Zeitschrift auftauchen, vervollständigt das lebendige Bild jugendlich frischen und doch planmäßigen schriftstellerischen Schaffens und Wirkens. Zur vollsten Entfaltung gelangen die Davidsbündler, wenn es gilt, für die deutsche Kunst und die deutschen Meister einzutreten. Als der Plan der Errichtung eines Monumentes für Beethoven auftaucht, erscheinen sie zu viert und lassen sich also vernehmen:

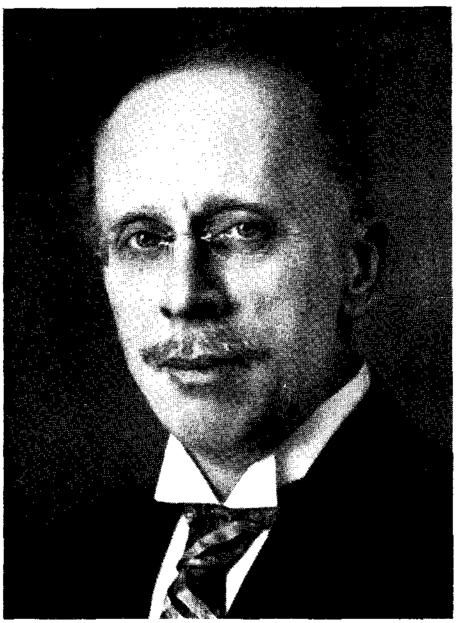
> „Im Augenblicke hören mir viele hundert Menschen zu; die Frage ist eine allgemeine deutsche; Deutschlands erhabenster Künstler, der oberste Vertreter deutschen Wortes und Sinnes . . . soll gefeiert werden; er gehört unsrer Kunst an . . ."

Unermüdlich sind die Davidsbündler in diesem Bemühen; aber auch ohne Mystifizierung tritt Schumann oft für deutsches Wesen ein, z. B. im Verlaufe der Berichte über Meyerbeers „Hugenotten". Im April 1836 erscheint das erste Referat über die Uraufführung aus Paris mit umständlicher Inhaltserklärung und dem Ergebnis: „Dies ist eine musikalische Arbeit, die

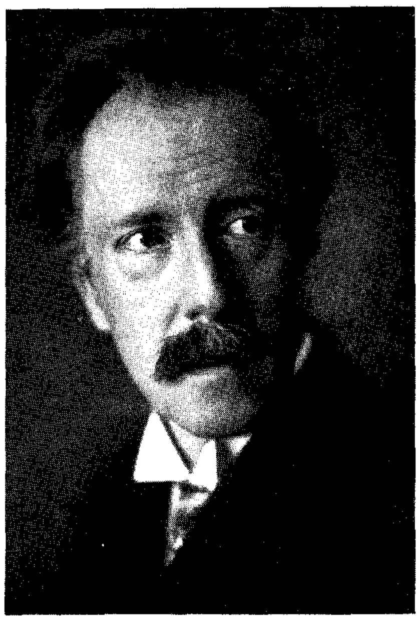
[1] M. Kreisig hat sie in seiner vorbildlichen, durch zahlreiche Anmerkungen wertvoll unterstützten Ausgabe der Ges. Schriften R. Schumanns (5. Auflage, Leipzig, 1914) wieder aufgenommen.



Dr. Franz Brendel
Schriftleiter der „Neuen Zeitschrift für Musik"
1844—1868



Univ.-Prof. Dr. Arnold Schering
Berlin
Schriftleiter der NZFM 1903—1906



Dr. Walter Niemann
Leipzig
Schriftleiter der NZFM 1905—1906



Univ.-Musikdirektor
Prof. Friedrich Brandes
Leipzig
Schriftleiter der NZFM 1911—19



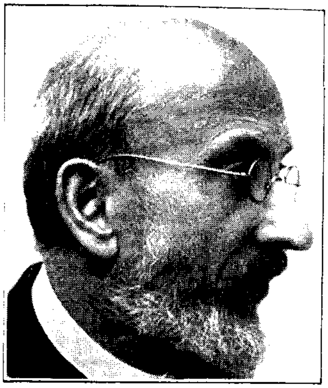
Dr. Max Unger
Leipzig
Schriftleiter der NZFM 1919/20.



Dr. Alfred Heuß
Leipzig
Hauptschriftleiter der ZFM 1921—1930



Prof. Josef Achtelik-Leipzig



Prof. Dr. Wilh. Altmann-Berlin



Univ.-Prof. Dr. Georg Anschütz Hamburg



Prof. Max Auer-Vöcklabruck



Walter Berten-Berlin



Dr. Rudolf Bode-Berlin



Robert Boßhart-Lugano



Prof. Walter Braunfels-Köln
Direktor d. Hochschule f. Musik

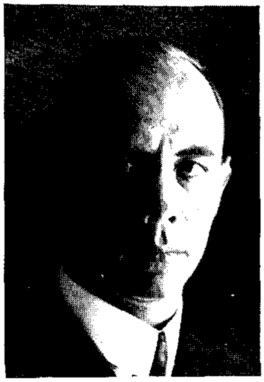


Marie Freifrau v. Bülow-Berlin

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



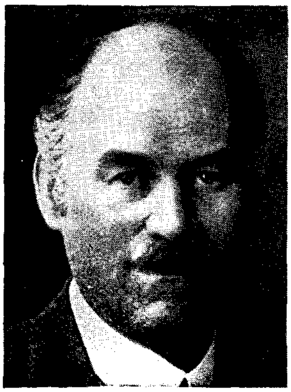
Dr. Paul Bülow-Lübeck



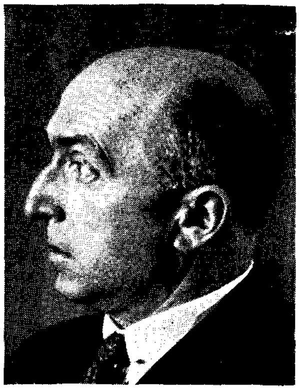
Dr. Hans Corrodi-Zurich



Prof. Arthur Egidi-Berlin



Paul Ehlers-München



Clemens Freih. v. Franckenſtein
Gen.-Int. d. Bayr. Staatstheater
München



Univ.-Prof.
Dr. Gotthold Frotſcher-Danzig



Dr. Wilhelm Furtwängler-Berlin

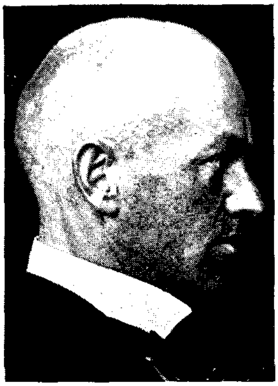


H. M. Gärtner-Voerde

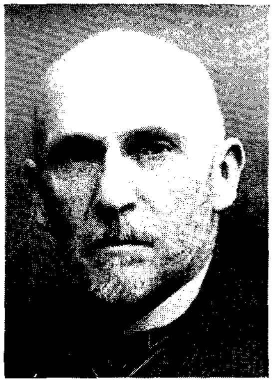


Dr. Karl Geiringer-Wien
Kuſtos d. Geſ. d. Muſikfreunde

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Dr. Georg Göhler-Lübeck
Generalmusikdirektor



Hofrat, Univ.-Prof.
Dr. Wolfgang Golther-Rostock



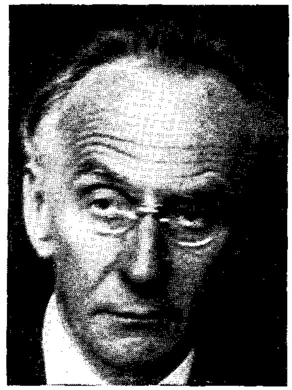
Dr. Karl Grunsky-Stuttgart



Univ.-Prof.
Dr. Wilibald Gurlitt-Freiburg



Univ.-Prof. Dr. Fritz Gysi
Zürich



Prof. Richard Hagel-Berlin



Univ.-Prof.
Dr. Karl Hasse-Tübingen



Geh. Rat Prof.
Dr. Siegm. v. Hausegger-München
Präs. d. Staatl. Akad. d. Tonk.



Robert Hernried-Berlin
Hochschullehrer

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Friedrich Högner-Leipzig
Lehrer am Kirchenmusikalischen
Institut



Edwin Janetschek-Prag



Univ.-Prof. Dr. Viktor Junk
Wien



Franz Seraph Kerschensteiner
Regensburg



Dr. Georg Kinsky-Köln
Univ.-Dozent



Dr. Hans Kleemann-Halle/S.



Prof. Dr. Friedrich Klose
Lugano



Dr. Armin Knab-Würzburg

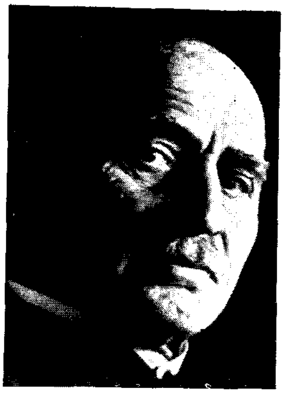


Prof. Dr. Karl Kobald-Wien
Präsident d. Akademie
für Musik u. darst. Kunst

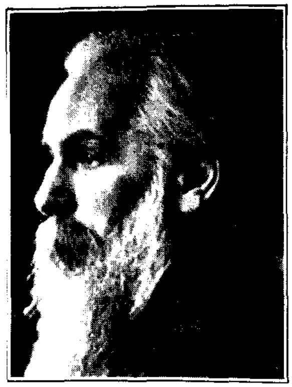
BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Dr. Hanns Költzsch-Essen
Opernregisseur



Dr. Martin Kreisig-Zwickau i. Sa.
Dir. d. Rob. Schumann-Museums



Univ.-Prof. Dr. Theodor Kroyer
Köln Rh.



Oskar Lang-München



Jón Leifs-Travemünde



Prof. Dr. Heinrich Lemacher
Köln Rh.



Dr. Hugo Löbmann-Leipzig



Dr. Hans A. Martens-Berlin



Helmut Meyer von Bremen
Leipzig

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Hofrat
Max von Millenkovich-Morold
Wien



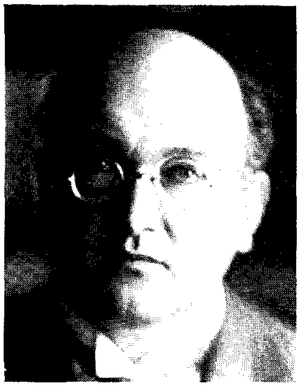
Paul Mittmann-Breslau



Willi von Moellendorff-Stettin



Univ.-Prof. Dr.
Roderich von Mojsisovics-Graz



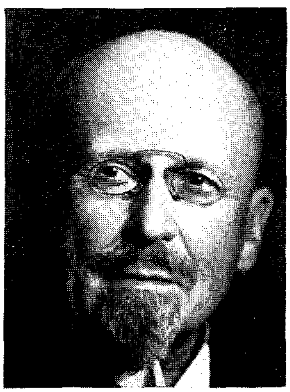
Univ.-Prof.
D. Dr. Hans Joachim Moser-Berlin
Dir. d. Akad. f. Schul- u. Kirchenmusik



Dr. Alf Neßmann-Leipzig



Prof. Dr. Hans Pfitzner-München



Prof. Dr. Ferd. Pfohl-Hamburg



Univ.-Prof.
Dr. Arthur Prüfer-Leipzig

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Prof. Adrian Rappoldi-Dresden



Sebastian Röckl-München



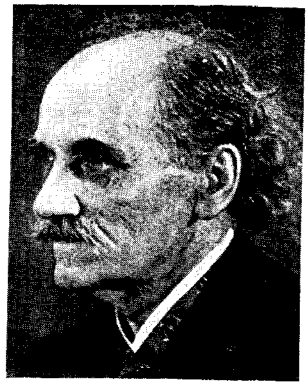
Anatol von Roessel-Paris



Dr. Fritz Rose-Florenz



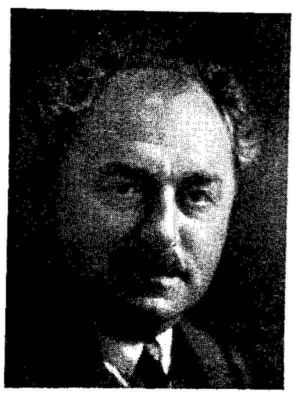
Dr. Franz Ruhlmann
Braunschweig



Prof. Dr. Ludwig Schemann
Freiburg i. Br.



Univ.-Prof.
Dr. Ludwig Schiedermair
Bonn Rh.

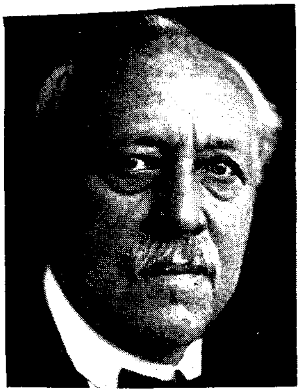


Prof. H. K. Schmid-München

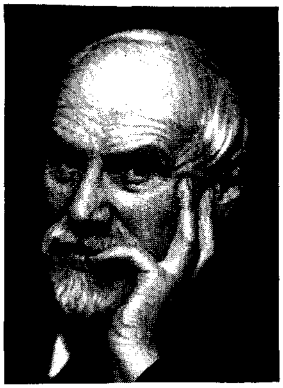


Dr. Friedrich Schnapp-Berlin

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



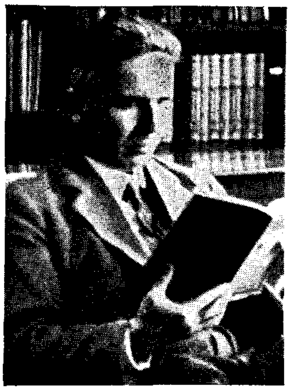
Prof. Dr. Georg Schumann-Berlin
Direktor der Singakademie



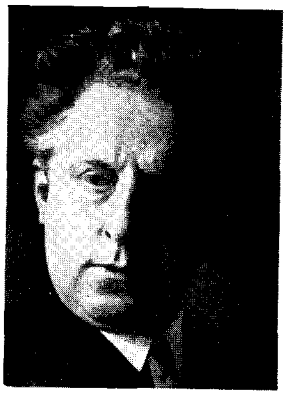
Prof. Karl Soehle-Dresden



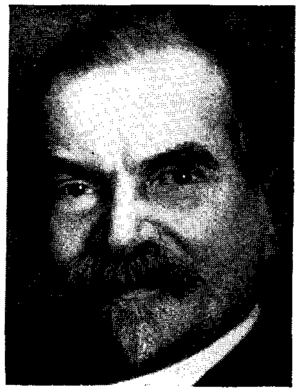
Dr. Fritz Stege-Berlin



Dr. Rudolf Steglich-Erlangen
Univ.-Dozent



Univ.-Prof. Dr. Fritz Stein-Kiel
Generalmusikdirektor



Dr. Max Steinitzer-Leipzig



Dr. Richard Strauß-Wien



Dr. Gustav Struck-Kassel



Dr. Roland Tenschert-Salzburg

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Hans Tessmer-Berlin
Dramaturg der Städtischen Oper



Dr. Fritz Tutenberg-Altona
Oberreg. am Hamb. Stadttheater



Prof. Dr. Hermann Unger-Köln



Dr. Ludwig Unterholzner
Hannover



Dr. Erich Valentin-Magdeburg



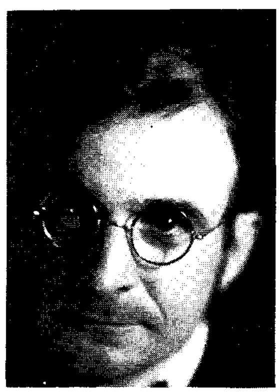
Dr. Walther Vetter-Hamburg
Univ. Dozent



Prof. H. W.
Freih. v. Waltershausen-München
Direktor d. Akad. d. Tonkunst



Hans Watzlik-Neuern i. B.



Gerhard F. Wehle-Berlin

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Wilhelm Weismann-Leipzig



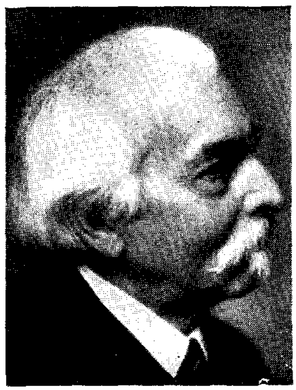
Dr. Albert Wellek-Leipzig



Prof. Hans Wildermann-Breslau



Univ.-Prof. Dr. Joh. Wolf-Berlin
Direktor der Mufikabteilung der
Preuß. Staatsbibliothek



Hans Freiherr von Wolzogen
Bayreuth



Dr. Wilhelm Zentner-München



Geh. Rat Prof.
Dr. Hermann Zilcher-Würzburg
Dir. d. Staatskonfervatoriums



Reinhold Zimmermann-Aachen



Prof. Heinrich Zöllner
Freiburg i. Br.

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM

der höchsten Achtung wert ist". Im Juli darauf läßt J. Mainzer auf Schumanns Wunsch eine neuerliche Besprechung folgen, in der es u. a. heißt: Meyerbeer „gab dem Werke . . . einen tief religiösen Charakter". Als aber Schumann Gelegenheit hatte, das Werk in Leipzig (mehrmals) zu hören, da überkommt ihn der Jammer einer ganzen Zeit, da sieht er im Geiste aufs Neue alle deutschen Komponisten, wie ehedem nach Italien, so nun nach Paris wandern, sieht sie sich deutscher Art und deutschen Wesens entfremden. Zwar lobt er Teile der Musik, dann fährt er aber auf:

> „Was aber ist das Alles gegen die Gemeinheit, Verzerrung, Heuchelei, Unsittlichkeit, Un-Musik des Ganzen? Wahrhaftig, und der Herr sei gelobt, wir stehen am Ziel, es kann nicht ärger kommen, man müßte denn die Bühne zu einem Galgen machen, und dem äußersten Angstschrei eines von der Zeit gequälten Talentes folgt im Augenblicke die Hoffnung, daß es besser werden muß."

Jäh tut sich uns der Abgrund auf zwischen dem „von der Zeit gequälten" Genie Schumann und seinen Mitarbeitern. Hier klafft die Lücke, die Schumann im Rahmen des Gegebenen nicht schließen kann. Immer neue Namen bietet er auf; in Leipzig besteht aber noch die Allgemeine Musikalische Zeitung, die auch seinen Mitarbeitern Raum gewährt, in derselben Stadt gibt es Winkelblätter, die sein Wirken mit böswilligem Hohn und Spott verfolgen. Und mancher frühere eigene Mitarbeiter — z. B. K. Banck — gehört zu den ärgsten Gegnern. Wie wär's mit der Übersiedlung in eine andere Stadt? In neuer Umgebung, auf dem Boden einer alten Kultur, könnte die Zeitschrift da nicht besser gedeihen als in der zwar „von jeher berühmten Musikstadt" Leipzig, die ihm aber nun durch klatschsüchtige Skribenten verleidet wird? Auch seine Braut Klara Wieck soll dieser Umgebung entzogen werden, nicht nur dem verderblichen Einflusse ihres Vaters. Da zieht es ihn nach Wien, wo doch „die Schatten der größten deutschen Meister umschweben". Und von Wien aus schreibt er seinen letzten größeren Rechenschaftsbericht „Zum neuen Jahr 1839" als Einführung zum zehnten Band der Zeitschrift:

> „Den alten Grundsätzen getreu treten wir am heutigen Festtage, wenn nicht ins zehnte Jahr, so doch in den zehnten Band oder in das sechste Jahr unserer Existenz, für das herkömmlich kurz zugemessene Alter einer Zeitschrift schon immer einer silbernen Jubelfeier vergleichbar."

In kurzem Rückblick erzählt er von der Gründung der Zeitschrift:

> „Jeder steuerte bei, was er hatte. Der Stoff schien damals endlos; man war sich eines edlen Strebens bewußt; wer nicht mitwollte, wurde fortgerissen; neue Götterbilder sollten aufgestellt, ausländische Götzen niedergerissen werden; man arbeitete Tag und Nacht. Es war das Ideal einer großen Künstlerbrüderschaft zur Verherrlichung deutscher tiefsinniger Kunst, das wohl jedem als das herrlichste Ziel seines Strebens vorleuchten mochte." —

Auch Wien ist eine Enttäuschung. Wohl kommt er mit großen Schätzen zurück, vor allem mit der großen C-Dur-Sinfonie Franz Schuberts; der Plan einer Verlegung der Zeitschrift schlägt aber fehl. Aus vielen Gründen, nicht nur durch Schuld der Wiener Polizei, die er im „Faschingsschwank aus Wien" bespöttelt.

Nach seiner Rückkehr (April 1839) nimmt er die Arbeit in gewohnter Weise wieder auf. Aber die innere Einstellung zur Klaviermusik ist verändert; auch wendet er sich mehr und mehr der Konzertberichterstattung zu und bezieht das Oratorienreferat in seine Tätigkeit ein. Ergiebig wird es nicht, doch ist auch hier der Niederschlag in seinem Oratorium „Das Paradies und die Peri" erkennbar. Überhaupt meldet sich das eigene Schaffen stärker und stärker: eine Reihe von Klavierwerken, die erste Sinfonie und der größte Teil seiner schönsten Lieder entstehen zwischen 1839 und 1841. Nur in den Liedern bleibt er unbeeinflußt von schriftstellerischer Reflexion. Sie kommen aus dem Urquell reinen Schöpfertums und sind geschaffen in einer Zeit dauernder Zwiste und Kämpfe um seine Braut, die er im September 1840 heimführt.

Das kompositorische Schaffen erhält endgültiges Übergewicht. Da drängt sich die Sorge um einen Brotberuf aufs Neue vor. Im raschen Wechsel entstehen Pläne; gleich zieht er Paris,

London, und wieder Wien in Betracht: mit der Zeitschrift. Dann aber ohne Zeitschrift, die ihm eine Last wird. Schon bei „Eröffnung des Jahres 1840“ schreibt er: „Was nützte es, eine Kunst zu treiben, in der man nichts mehr zu erreichen sich getraute?“ Die Davidsbündler, die kurze Zeit durch Einbeziehung anderer Mitarbeiter zum wirklichen „Bund“ gediehen sind, sind schon fast ganz verschwunden aus der Zeitschrift, das zweite Halbjahr 1841 bringt aus seiner Feder nur noch die Besprechung eines Oratoriums und einiger „kürzerer“ Klavierstücke. Das Eintreten für junge Künstler, das ihm für alle Zeiten den Ehrentitel der Neidlosigkeit einträgt, und das ihn mit den Namen Chopin, Berlioz, Bennett, Henselt, Hirschbach u. a. für immer verbindet, erfolgt nicht mehr so stürmisch wie ehedem. Und die übrigen Rubriken und Spalten der Zeitschrift? Er gibt sie einigen Mitarbeitern in die Hände: dem vortrefflichen K. F. Becker, dem unfähigen O. Lorenz, der ihn schon während der Wiener Reise vertreten hatte, dem gutmütigen, etwas einfältigen „Dorfküster Wedel“ = W. v. Zuccalmaglio, dem gewandten E. Krüger, dem in allen Journalen tätigen J. Becker und zieht den aus Berlin nach Leipzig übergesiedelten, ihm in manchen Zügen wesensverwandten H. Hirschbach immer stärker zur Mitarbeit heran. Daneben kommen anderwärts akkreditierte Schriftleiter zum Wort.

Da kommt das Jahr 1842 heran und mit ihm ein wichtiges äußeres Ereignis, das geeignet sein konnte, eine erhebliche Rückwirkung zu zeitigen: der Rücktritt G. W. Finks von der Redaktion der Allgemeinen Musikalischen Zeitung. Damit war der Augenblick gekommen, die Rivalität in Souveränität zu verwandeln, was Schumann wohl leicht, sogar durch eine Vereinigung beider Zeitschriften hätte erreichen können. Nichts von alledem erfolgt. Als K. F. Becker, sein namhaftester Mitarbeiter, die Redaktionsgeschäfte der Allgemeinen Musikalischen Zeitung übernimmt, beginnt sofort ein freundnachbarliches Nebeneinander. So läßt Schumann, in Kompositionen vertieft, die sich bietende Gelegenheit verstreichen! Zu fremd ist ihm alles „künstliche Belebenwollen der öffentlichen Meinung“ geworden. Und doch ist ihm das Schreiben und Rezensieren eine liebe Gewohnheit. In den beiden letzten Jahren werden die Berichte wieder zahlreicher, die Rezensionen erstrecken sich auf alle Gebiete der Komposition, und noch einmal erwacht in ihm der Prophet: Just zu Beginn des zwanzigsten Bandes führt er Niels W. Gade in die deutsche Musikwelt ein. Doch mischt sich tiefe Resignation hinein:

> „Aber die Zukunft ist dunkel; es geschieht das Meiste anders als wir dachten.“

Ein halbes Jahr darauf — am 24. Juni 1844 — erscheint die kurze Abschiedsanzeige.

So vollendet sich sein Weg von der Gemeinsamkeit des Freundeskreises über die Verbundenheit des Ichs mit der Welt zur Einsamkeit des Künstlers. Das durchlebte, schriftlich offenbar gewordene Streben aber ist persönlicher Gewinn: für die Klarheit des eigenen musikalischen Schaffens und für den in der Erinnerung Weilenden, der das Verlangen verspürt, sein selbst Errungenes aus dem Zusammenhang der Zeitschrift zu lösen und für sich sprechen zu lassen. Da kann er wieder sagen:

> „Was er hoffend und fürchtend über manche Kunsterscheinung geäußert, hat sich im Laufe der Zeit bewahrheitet.“

Nun setzt er sich zum letztenmal für jugendliches Streben ein: für Johannes Brahms.

V. Schicksal und Geschichte.

Das Leben ist gerundet, das eigene Streben nach Erkenntnis längst, das Streben nach der Zeitweisung gerade noch — durch Brahms — beruhigt. Die Wirkung in die Ferne? Folgt die Zukunft den aufgezeigten Spuren? Hielt sich sein Streben im Mittelpunkt der Zeit?

Die Geschichte entscheidet, löst das Wollen vom Erreichten, teilt die Ganzheit und fügt das Schicksal ein. Der Schriftsteller und Redakteur wird Führer und Vorbild, das leuchtende Vorbild für alle spätere Zeit. Das Streben nach Erkenntnis der Gegenwart, führte es nicht auch zur wachsenden Bewunderung der Vergangenheit? Lief da nicht einmal die kleine Nachricht in die Zeitschrift herein:

> „Die Zeit ist vielleicht nicht so fern, wo der Plan einer vollständigen Ausgabe Bachs dem Publikum vorgelegt werden dürfte. d. R. [Redaktion].“

In der Tat: der ungeheure Plan der Gesamtausgabe der Werke Joh. Seb. Bachs entstand in Schumann und in seinem Kreise. Fünf seiner vertrautesten Mitarbeiter, fünf weitere Freunde schmücken mit ihm die „Aufforderung zur Stiftung einer Bachgesellschaft"!

Sein Streben nach Erkenntnis wies ferner in die Zukunft der deutschen Oper; auch da war die Erfüllung nahe durch Richard Wagner, dem sich die „Neue Zeitschrift für Musik" (unter Franz Brendel) in voller Konsequenz Schumannschen Strebens — wenn auch unter anderen Voraussetzungen — anschloß. Idee, Tendenz und Augenblickserfülltheit — alles ein Gewinn des schriftstellerischen Schaffens Schumanns — wirken also über das eigene Schaffen hinaus. Dieses aber zerbricht und damit der Mensch: hierin liegt die Tragik von Schumanns Gesamtwirken. Denn dem Walten der Natur ist es gemäß, eine Generation ins Leben zu rufen, damit sie suche, sammle und strebe — unter ihrem Führer Schumann —, um sie dann wieder zu vernichten durch eben dieselbe Generation: Liszt und Wagner. Ein rastloses Leben aber krönt der letzte Spruch:

„Es ist des Lernens kein Ende".

Ein Wort zum Jubiläumsjahrgang der Zeitschrift für Musik aus den Reihen ihrer früheren Schriftleiter.

Wenn ein Mensch in jenes Alter eintritt, das wir als „biblisches" zu bezeichnen pflegen, so darf er des Anteils unzähliger Mitlebender gewiß sein. Vor allem, wenn Fama zugleich behauptet, der Betreffende befinde sich bei voller Gesundheit des Körpers und Geistes und lege täglich Proben ungeminderter Lebensfreude ab. Mit dem persönlichen Anteil verbindet sich dann meist die Neugierde. Man fragt nach den Lebensgewohnheiten des Alten, nach seinen Grundsätzen und — vielleicht — nach den geheimen Elixieren, die zu so erfreulicher Daseinsverlängerung beigetragen haben. Auch die Vorfahren interessieren, und nur ganz wenige werden daran denken, wer einstmals zum Erben des Hingeschiedenen berufen sein wird.

Die Zeitschrift für Musik tritt nun in das hundertste Jahr ihres Bestehens ein, — wahrlich eine Gelegenheit, sich voll höchsten Interesses nach den Lebensgewohnheiten der Hochbetagten zu erkundigen. Sie gibt darüber stille, ehrliche Auskunft: sie verweist auf ihre Geschichte. Keine unserer bestehenden Musikzeitschriften verfügt über eine ähnlich lange und stolze Vergangenheit, eine Vergangenheit, die verknüpft ist mit allem Hohen und Schönen, das unserer deutschen Musik seit hundert Jahren widerfahren ist. Freilich, wer ihre nun bald hundert Jahrgänge Band für Band in die Hand nimmt, dem wird nicht entgehen, daß sie sich nicht nur äußerlich aufs allerstärkste, ja bis zur Unkenntlichkeit gewandelt hat. Wir fragen mit Recht: ist es wirklich das gleiche Blatt, das heute wie anno 1834 oder 1860 als „Neue Zeitschrift für Musik" zu seinen Lesern sprach? Dürfen wir, nachdem es vor Jahren seinen alten, ursprünglichen Verlag und das Beiwort „neu" aufgegeben, zweimal den Besitzer und viele Male den Redakteur gewechselt hat, tatsächlich noch von einem legitimen Nachkommen der Schumannschen Zeitschrift reden? Könnte die unwahrscheinlich lange Lebensdauer statt aus eigenen, sich selbst ergänzenden Lebenssäften nicht auch aus künstlich zugeführter Substanz zu erklären sein, wie man wohl einen Greis von achtzig Jahren durch entsprechende Diät ausnahmsweise bis zum hundertsten bringen kann?

Ich weiß nicht, wie es augenblicklich mit dem inneren Organismus der Jubilarin bestellt ist, soviel aber ist gewiß, daß die Lebensdauer einer Kunstzeitschrift vom guten Willen und vom Gelde allein nicht abhängt. Auch nicht vom Talent des Redakteurs, obwohl dies natürlich höchst wesentlich ist. Den Ausschlag gibt vielmehr die Gesinnung, mit der sie vor die Öffentlichkeit tritt und sich in ihr behauptet. Interessante Aufsätze, glänzende Berichte, Kritiken aller Art, sie schaffen allein noch nicht den Leser- und Freundeskreis, den ein Kunstblatt als dauernden, fruchtbaren, kraftspendenden Untergrund braucht. Auch die Abonnentenzahl

kann trügen. Jeder Schriftleiter (wenn auch nicht Verleger) gibt gern drei sachlich uninteressierte, weil nur geschäftsmäßig zahlende Abonnenten für einen einzigen tatkräftig und warm für das Blatt eintretenden Freund hin. Die Existenzkraft einer Zeitschrift hängt nicht von der absoluten Zahl ihrer Bezieher ab, sondern von der Zahl derer, die sich mit ihr freundschaftlich, d. h. in der Gesinnung verbunden fühlen.

Und da will mir scheinen, als ob die Jubilarin mehrfach die stärksten Belastungsproben mit Erfolg bestanden hat. Wann auch immer sie ein neues äußeres oder inneres Gewand angezogen hat, sie durfte sich allzeit auf das Fundament eines zuverlässigen Freundeskreises stützen. Er scheint ihr nie gefehlt zu haben, selbst in den Zeiten böser Krisen nicht. Und sie wird auch heute wissen, was sie damit besitzt. Denn ob groß oder klein — wie viele bleiben Freunde, auch wenn wegen Notstand das Abonnement abbestellt werden muß! —, ein solcher Kreis besitzt werbende Kraft und verhindert ein Auseinanderfallen. Man wird ihn aber nie aus dem Boden stampfen können. Er bildet sich selbst, gestaltet sich unsichtbar, stößt ab, setzt von neuem an, ohne daß einer vom anderen wüßte, — ein sehr geheimnisvoller Prozeß!

Geheimnisvoll? Ohne Zweifel, da er von gewißen unwägbaren Tatsachen abhängt. Unwägbaren, aber dennoch angebbaren. Vor allem von der Treue und Folgerichtigkeit der Überzeugung, die die Zeitschrift vertritt. Freundschaft wird nur durch Treue und beharrlichen Charakter gewährt und gehalten. Dann aber auch von der Höhe und Weite des geistigen Standpunkts. Denn die Mehrzahl der Leser will geführt sein, will Ziele sehen, Aussichten genießen und sich im Scheine großer Zusammenhänge sonnen. Es ist die große und verantwortungsvolle Aufgabe der Herausgeber, die einmal gewählte hohe Linie nicht absinken zu lassen und dennoch dafür zu sorgen, daß auch der weniger anspruchsvolle Leser auf seine Kosten kommt. Immer wieder muß jene mittlere Form der Stoffdarbietung gefunden werden, durch die der Laie nicht abgeschreckt, aber auch der Fachmann nicht hingehalten wird. Nur lange Erfahrung und „Fingerspitzengefühl" sind imstande, ein immer sich gleichbleibendes Lesepublikum auf die Dauer in mitarbeitender Spannung zu erhalten und Gelegenheiten zu erspähen, durch kleine Zugeständnisse auf der einen Seite überraschende Vorstöße auf der anderen zu unternehmen.

Und was den Wandel als „Wandlung" im Sinne eines sich Umstellens betrifft, so unterliegt ihm eine Zeitschrift ebenso wie jedes in die Zeit gestellte Individuum. Zeitschriften, die sich nicht wandeln konnten, erstarrten oder gingen ein, auch wenn sie mit äußerster Kraft eingesetzt hatten. Nicht Wandel des Charakters, des einmal vorgefaßten Zieles ist darunter zu verstehen, sondern das elastische Mitgehen und Antworten auf das, was uns Jahrzehnt um Jahrzehnt immer wieder an Neuem oder Problematischem entgegentritt. Dies ist das Schwerste. Keiner erkannte das besser als Schumann, wenn er schrieb: „Auf der Höhe der Zeit und der Erscheinungen zu stehen, fortzuhelfen, zu bekämpfen, selbständig zu bleiben, — aller inneren und geheimeren Verhältnisse nicht gedacht, da schwindelt mirs oft." Die Schwierigkeit liegt vor allem darin, die Einmütigkeit des Mitarbeiterkreises aufrecht zu erhalten. In ruhigen Zeiten genügt dazu persönliche Geschicklichkeit, in bewegten bedarf es noch einer gewissen Autorität des Leiters und seiner Entschlußkraft, nicht wandlungsfähige Kräfte rücksichtslos abzustoßen und durch besser eingestimmte zu ersetzen. Eine Schriftleitung, die die Kontrolle über die Mitarbeiterschaft verliert, gibt das beste ihres Einflusses preis und gerät in die gefahrvolle Abhängigkeit planloser Gelegenheitsarbeiter. Auch in Kampfzeiten soll man sich auf seine Freunde verlassen dürfen. Ein Wandel der Standpunkte oder Anschauungen geht selten ohne Konflikte ab, ebenso aber auch das Festhalten an Überzeugungen nicht ohne Verteidigung. Und so wird keine im wirklichen Leben stehende Zeitschrift des Kampfes als solchem entraten können. Keine Zeit, keine Generation, keine Öffentlichkeit, keine Kunstrichtung, die sich dem scharf Hinschauenden gegenüber nicht Blößen gegeben und zu Polemik herausgefordert hätte. Nicht zuletzt die „Neue Zeitschrift für Musik" ist ja geradezu aus unbezwingbarer Kampflust junger Künstler hervorgegangen, und nicht die schlechtesten Jahrgänge waren immer die, in denen kühne, schlagfertige Davidsbündler zu Hieben ausholten oder solche parieren mußten. Das

mag so bleiben, denn es zeugt von Lebenskraft, vorausgesetzt, daß sich Art und Ton in den Grenzen halten, die den Austausch gebildeter Menschen zu bestimmen pflegen.

Wenn sich die Zeitschrift für Musik heute anschickt, in ein neues Jahrhundert überzutreten, so ist damit gesagt, daß sie klug um die vielen Dinge weiß, die zu vernünftiger Lebensverlängerung erforderlich sind. Einem erprobten Kämpen schütteln wir die Hand. Möge ihr ein langes weiteres Gedeihen und Wirken beschieden sein!

Berlin. Arnold Schering.

Seit meiner endgültigen Abkehr und inneren „Wandlung" vom Musikreferenten und -schriftsteller zum schaffenden Künstler (Klavierkomponisten) im Jahre 1917 sage ich, was mich als Musik-, im besonderen Klavierschriftsteller zu sagen drängt, ausschließlich in der „ZFM". Mit vollem Bewußtsein. Denn die ‚ZFM" ist nicht nur die geistigste deutsche Musikzeitschrift, sondern sie ist auch die, welche den Idealen ihres herrlichen Gründers, Robert Schumann, bis heute treu geblieben ist. Diese Ideale sind: Förderung aller echten, namentlich jungen lebenden Talente, Unbestechlichkeit, Mut zur Wahrheit und — Charakter. Im Kampfe mit den dunklen, zersetzenden Mächten unserer Zeit, mit dem Verfall und Zerfall aller ethischen und moralischen Kräfte der Nation in der Nachkriegszeit ist sie zwangsläufig zu einem Kampfblatt für deutsche, aber in Goethes Sinn und Geist auch für alle echte und wertvolle fremde Kultur und Kunst geworden. Nicht allein als schaffender Künstler, sondern gerade als Mitkämpfer auf meinem kleinen, aber wichtigen Klavier-Gebiet fühle ich mich der „ZFM" innerlich innig verbunden. Ich wünsche ihr zum 100. Geburtstag das, was sie verdient: einen ständig wachsenden, großen und mit ihr am inneren Wiederaufbau der Kultur und Kunst unseres Vaterlandes arbeitenden Leserkreis!

Leipzig. Walter Niemann.

Sehr geehrte Schriftleitung!

Sie fordern mich auf, zur Hundertjahrfeier Ihrer Zeitschrift etwas von meiner Tätigkeit als früherer Herausgeber mitzuteilen. Da ich mich wegen einer beethovenwissenschaftlichen Arbeit gerade unterwegs von Leipzig nach Zürich befinde, soll dieser ungewohnte Bericht so wohltuend kurz hinausgehen, wie es sich ein Schriftleiter in diesen Raumnotzeiten nur wünschen kann.

Meine engere Verbindung mit Ihrer Zeitschrift geht mittelbar bis in meine ersten Studienjahre in Leipzig zurück. Ich war damals natürlich noch nicht Mitarbeiter, sondern nur Bezieher und eifriger Leser des Musikalischen Wochenblattes, das ein paar Jahre später mit der von Robert Schumann gegründeten Zeitschrift vereinigt wurde. Als ich jedoch nach einjähriger Tätigkeit an einer auswärtigen Musiklehranstalt im Herbst 1908 zu neuen musikwissenschaftlichen Studien nach Leipzig zurückgekehrt war, verdiente ich mir an der Zeitschrift meine ersten Kritikersporen. Nach kurzer Zeit trat der Verleger Oswald Mutze an mich mit dem Antrage heran, die Schriftleitung zu übernehmen, doch ging das Blatt, noch bevor ich das Amt angetreten hatte, an den Verlag der Hofmusikalienhandlung Gebrüder Reinecke über. Auf Wunsch der Verleger wurde dann der Untertitel „Neue Zeitschrift für Musik" bald wieder als Haupttitel gewählt. Nachdem Universitätsmusikdirektor Prof. Friedrich Brandes, bekanntlich auch ein glänzender und charaktervoller Musikschriftsteller und Kritiker, die Herausgabe übernommen hatte, vertrat ich diesen oft auch in seinem Schriftleitungsamte. Mit ihm und den Verlegern, den liebenswürdigen und geschätzten Herren Carl und Franz Reinecke, Söhnen des früheren Gewandhauskapellmeisters, verknüpften mich bald auch engere freundschaftliche Beziehungen. Wir und einige Freunde der Zeitschrift gründeten zwar keinen neuen Davidsbündlerverein, aber doch wenigstens einen Stammtisch, der erst bei Kitzing & Helbig, später bei Baarmann tagte — oder besser nächtigte. (Man rümpfe nicht die Nase darüber; gewiß

wurden gerade auch viele fruchtbare Ideen des Schumannkreises am Tische des Kaffeebaumes geboren. Vermerkt sei auch, daß wir oft das Vergnügen hatten, Ferdinand Schumann, einen musikbegabten Enkel des Tonmeisters, in unserer Runde zu sehen. Heute lebt er als Apothekenbesitzer in der Nähe von Zwickau. Seine Erinnerungen an Clara Schumann und an Brahms hat er s. Z. in der Neuen Zeitschrift für Musik veröffentlicht.)

Nach den Kriegsjahren trat Brandes von der Leitung des Blattes freiwillig und in gutem Einvernehmen mit den Verlegern zurück; seine freundschaftliche Verbindung mit ihnen hat er jedoch bis heute bewahrt. Kurze Zeit gab dann Carl Reinecke unter meiner Mitwirkung die Zeitschrift selbst heraus, legte die Schriftführung aber bald in meine Hände allein. Ich darf wohl sagen, daß mir das Amt zur Herzenssache wurde. Ich habe nicht die Absicht, hier näher auf den Inhalt des Jahrgangs einzugehen, für den ich verantwortlich zeichnete. Nur soviel: Einen großen Teil der Aufsätze übernahm ich noch aus den Händen von Prof. Brandes. Einige Beiträge durfte ich aus der handschriftli-chen Festschrift, die ich unter Mitwirkung vieler Fachgenossen für Hugo Riemanns 70. Geburtstag zusammengestellt und redigiert hatte, übernehmen. Leider konnte ich dem großen Gelehrten und vorbildlichen Menschen diese Gabe nicht selbst noch überreichen, da er etwa eine Woche vor dem Tage abschied, und die ihm zugedachte Festnummer der Zeitschrift selbst wurde leider zu einem Gedächtnisheft.

Längst hatte die schlimme Inflationszeit eingesetzt. Georg Heinrich, der damalige Chef des angesehenen Steingräberverlages, trug sich schon länger mit dem Gedanken der Gründung einer Musikzeitung. Da meine Verleger ihr Blatt wegen der immer bedrohlicheren Zukunft, der damals alle derartigen Veröffentlichungen entgegensahen, abgeben wollten, war es für ihn das Gegebene, einfach das alte Schumannblatt zu übernehmen. Ursprünglich sollte ich ihm als Herausgeber weiter dienen, doch trat ich sehr bald zurück, da ich mich in meinen Schriftleiterrechten behindert glaubte. Aber wichtiger war für mich, die angesehene Zeitschrift fernerhin erhalten zu wissen, und ich brauche Ihnen, geehrte Schriftleitung, und allen Freunden des Blattes wohl nicht erst zu versichern, daß ich der Zeitschrift Robert Schumanns auch über die gegenwärtige Wirtschaftskrise hinaus noch ein recht langes Leben von Herzen wünsche.

In vorzüglicher Hochachtung

Leipzig. Max Unger.

Augenblicksaufnahmen der ZFM aus ihren drei letzten Jahrzehnten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Präambel.

Nicht nur Bücher, auch Zeitschriften haben ihre Geschichte, besonders wenn sie über ein biblisches Alter und weit darüber hinaus blicken können wie die unsrige. Immer wieder ändern Zeitschriften ihre Gesichte — ich meine nicht nur die Umschläge, sondern vor allem die der Schriftleiter —, oft auch ihren Charakter, nicht zum wenigsten aber auch die Verleger. Leiter und Verleger! Das ergibt ein Doppelgesicht. Gelegentlich ist's auch das gleiche, dann nämlich, wenn der Verleger auch der geistige Leiter ist. Oder auch umgekehrt, wie's bei Schumann in gewissem Sinn der Fall war. Sind's getrennte Köpfe, so ergibt sich ein Doppelgesicht, dessen Hälften sich gegenseitig in die Augen schauen. Zwinkern sie sich gegenseitig zu, dann ist Fried und Freude im Hause Israel, besonders wenn für beide Teile auch etwas herausschaut. Es kann aber auch anders sein, so nämlich, daß die beiden sich unzufrieden anblicken, aus diesem oder jenem Grunde. Dann gibt's meistens, früher oder später, eine Veränderung; jedenfalls wird „laboriert". Springt geschäftlich bei einer Zeitschrift nichts heraus, so will ein Verleger wenigstens die Gewißheit haben, daß das Unternehmen als ideeller Machtfaktor angesehen wird. Sonst schließt er allmählich sein Auge, sein Zeitschriftenauge natürlich. Die

„Zeitschrift für Musik" weiß von all dem Angedeuteten gar Vieles zu erzählen, ihre Geschichte ist sehr, sehr bewegt, und einige Male ist's schon fast gar keine Geschichte mehr. Wer's aber in sich hat, steht immer wieder auf. Aber nicht in breiter Darstellung wollen wir das Auf und Ab, und Ab und Auf unsrer Zeitschrift erzählen, sondern in Augenblicksaufnahmen festhalten, genau alle fünf Jahre wiederholt. Also, der Film rolle! Für die nötige Begleitmusik will ich aufkommen.

1900.

Auf dem Redaktionssessel sitzt Edmund Rochlich, und zwar seit bald einem Vierteljahrhundert. Kurze Umschau. Die Zeitschrift oder vielmehr die „Neue Zeitschrift für Musik" ist in ihrer Art durchaus in Ordnung. Seit 1857 erscheint sie bei C. F. Kahnt, und ist in sicherer Obhut. Denn auch der jetzige Besitzer des Verlags, Dr. P. Simon, bringt ihr alle Liebe entgegen. Freilich ist sie nicht mehr, was sie unter C. F. Kahnt, einem „Prominenten" des Allgemeinen Deutschen Musikvereins, oder gar unter Franz Brendel selbst gewesen war, u. a. gerade auch als Organ des genannten Vereins. „Das ist jetzt die Berliner «Allgemeine Musikzeitung» unter Otto Leßmann; der war sehr dahinter her", erzählt etwas wehmütig der bejahrte Rochlich. Ich blättere im Jahrgang 1900. Meine Augen haften auf einem Aufsatz: „Wie steht es um die moderne Kirchenmusik?" und überfliege ihn. Verfasser ist ein Arnold Schering. Ich erstaune über den Inhalt. „Wissen Sie," sage ich zu Rochlich, „daß dieser junge Student in einigen Jahrzehnten Ordinarius für Musikwissenschaft sein und daß, was eigentlich wichtiger ist, der z. Zt. wirklich kühne Inhalt dieses Aufsatzes in etwa dreißig Jahren in Erfüllung gehen wird? Beglückwünsche Sie zu derartigen Aufsätzen und Mitarbeitern." Mich empfehlend, verhalte ich mich mäuschenstill darüber, daß ich in fünf Jahren ausgerechnet diesen Schering auf Rochlichs Stuhle sehen werde.

Ein Sprung zur Konkurrenz, dem „Musikalischen Wochenblatt". Aus Gründen, die später sichtbar werden. E. W. Fritzsch, ein bejahrter, lebhafter und scharf blickender Herr, Verleger und Schriftleiter in einer Person. „Ob's glänzend gehe? Kuriose Frage! Man schlägt sich durch, wie jedesmal der Kapellmeister Winderstein sagt, so man ihn auf der Straße trifft! Drei wöchentlich erscheinende Musikzeitschriften — er meinte noch die „Signale" — sind übrigens für das jetzige Leipzig zuviel! Wagner ist durchgedrückt, mit Bruckner, für den ich als erster Hiesiger anläßlich der Uraufführung der „Siebenten" eine Lanze brach, geht's immer noch langsam. Hier liegt übrigens ein Aufsatz über ein neues Genie für Orgelkomposition, Max Reger. Werde ihn bringen." Der charaktervolle Mann, der gleichzeitig für Wagner wie Brahms eingetreten war, konnte damals nicht ahnen, daß zwei Jahre später ein Kretzschmar über ihn einen längeren Nekrolog schreiben werde.

1905.

Verändertes Bild. Zwei junge Musikdoktoren sitzen am Tisch, Arnold Schering als erster und Walter Niemann als zweiter Redakteur sitzen am geräumigen Pult, dieser Musikberichte ordnend und Material für Notizen und seine „Konzertumschau" sammelnd. „Es können gar nicht genug sein", sagt er fast wehmütig. „Alfred Hoffmann, der jetzige Besitzer der Firma, verspricht sich davon sehr viel." Schering klärt mich rasch über alles weitere auf. „Der frühere feinsinnige Besitzer Dr. Simon starb vor drei Jahren. Die Redaktion übernahm ich Anfang 1904. Ich soll und will mit Niemann die Zeitschrift wieder auf die Höhe bringen, aber so rasch, wie Herr Hoffmann denkt, geht das nicht. War letztes Jahr an allen wichtigen Jahresveranstaltungen selbst und wie viel ich für die Zeitschrift schreibe, weißt Du. Für musikwissenschaftliche Vertiefung haben aber die heutigen Musiker und Musikfreunde noch nicht sehr viel übrig. Hier übrigens mein Programm bei der letzten Jahreswende: Nicht soll einseitig Partei genommen, sondern kräftig gestritten und turniert werden, Pro und Contra erhoben und ohne Haarspalterei zum Austrag gebracht, Vorurteile beseitigt, über Neuerungen diskutiert werden, mit einem Wort, dem künstlerisch **Wahren**, wo es sich immer

zeige, Rechnung getragen werden." Alles Mögliche, sagte ich teilnehmend, und wir beide, etwas älter geworden, lächeln. „Übrigens werde ich mich", fuhr er fort, „nächstes Jahr habilitieren. Möge die Zeitschrift nicht darunter leiden!" Und wie geht's dem «Musikalischen Wochenblatt»? frage ich noch beim Hinausgehen. Eigentlich seid ihr als fortschrittliche Zeitschriften ja Konkurrenten! „Nun, die ist jetzt bei Siegel, den Brüdern Linnemann, und Carl Kipke redigiert. Müßtest ihn selbst fragen, wie's geht. Weit schwerer wiegt die Konkurrenz der «Musik», die wie ein großdeutscher Luxusdampfer daherfährt und bewaffnet ist wie ein Kriegsschiff. Und Derartiges will der heutige Deutsche doch einmal gesehen haben."

1910.

Der Film flackert. Ich kann den Namen der Zeitschrift nicht entdecken, endlich finde ich ihn unter dem des „Musikalischen Wochenblattes", als Zusatz: „Vereinigt seit 1. Oktober 1906 mit der von R. Schumann 1834 begründeten Neuen Zeitschrift für Musik". „Film zurückrollen bis 1906!" rufe ich. Ein Zeitschrift-Doppelkopf taucht auf, links der Name des Wochenblatts, rechts der der Zeitschrift. Personen hin und her. A. Hoffmann hatte 1906 die Zeitschrift an die Brüder Linnemann gegeben, diese schon 1907 an Ludwig Frankenstein, den Herausgeber des Richard Wagner-Jahrbuches, der wohl ein Idealist war, aber zunächst keinen Verlag hinter sich hatte und schwer genug nun unter der Flagge des „Musikalischen Wochenblatts" rang. Denn den Doppelkopf hatte er entfernt, die Zeitschrift schlief gewissermaßen und wußte nichts davon, was da oben sich alles ereignete, und daß es sogar einmal eine Pause von einem halben Jahr im Erscheinen des Blattes gab. Aber dann war es einige Zeit ganz ordentlich gegangen, und da paßte auch die Zeitschrift wieder auf. Würde sie aus ihrer Verbannung befreit werden? Da, der Film von 1910 kurbelt wieder vorwärts. Neue Männer, neue Verleger, die Gebrüder Reinecke, Söhne Carl Reineckes, tauchen auf, ihnen zur Seite ein liebenswürdiger Herr, der Komponist und Privat-Musikgelehrte Josef Liebeskind, der, ebenfalls ein Schumannianer, mitzuhelfen sich verpflichtet. Das Jahresende verspricht Wiederherstellung des vollen Namens der Zeitschrift, die

„Neue Zeitschrift für Musik"

ist wieder in Sicht, zunächst mit Frankenstein als bisherigen Schriftleiter.

1915.

Draußen tobt der Krieg, im Redaktionszimmer der Zeitschrift waltet Prof. Friedrich Brandes in Ruhe seines Amtes. Es ist jetzt wahrlich keine Zeit zu Experimenten, obwohl „Die Musik" mit Kriegsbeginn ihr Erscheinen eingestellt hat. Manchem Soldaten mag die Zeitschrift ins Feld geschickt worden sein und er vernahm, daß in der alten Konzertstadt die Gewandhauskonzerte nach wie vor abgehalten wurden. Er sah es noch besonders an den Sonderberichten, die ihnen nach einer wieder aufgenommenen Tradition gewidmet wurden. Was wird das immer ersehntere Kriegsende bringen? 1916 ein Nekrolog, gewidmet Josef Liebeskind, einem der „wärmsten Freunde und Förderer" der Zeitschrift.

1920.

Steingräberverlag: Es herrscht betriebsames Leben in der Redaktion, das aber von ganz anderer Seite als der des zeichnenden Schriftleiters W. Lenk herrührt. Es ist der neue Chef des Verlagshauses, Georg Heinrich, ein früherer Architekt, der die ziemlich müde gewordene Zeitschrift — Prof. Brandes war schon vorher zurückgetreten — übernommen hatte und zu neuen Taten anhielt. Man merkt's an allen Ecken und Enden, gleich auch am Kopf und der Umschlagseite:

Zeitschrift für Musik.
Halbmonatsschrift für Konzert, Theater, Lehrfach und Verlag.
Herausgegeben und verlegt vom Steingräber-Verlag.

Modern schneidig heißt's nur: „Zeitschrift für Musik“ = „ZFM“. Neu soll sie als solche wirken. Es gilt, Bezieher zu gewinnen, Musiker und Musikliebhaber von oben und gerade auch bis unten. Eine neue Zeit: Wer Vieles bringt, wird jedem etwas bringen. Bilder, Preisrätsel, Preisausschreiben (Leichte Musik), Geschichten, Gedichte, aber auch viel Lehrhaftes zur Musikbildung. Flott geht es aufwärts.

1925.

Im gleichen Hause, Situation aber verändert, in der Schreiber dieses selbst steckt. Der Verleger bekundet lebhafteste Teilnahme fürs Redaktionelle, mischt sich aber nicht im geringsten hinein. Die „ZFM“ hat sich vom schweren Inflations-Knacks erholt, bezeichnet sich nunmehr, nach der Zeit eines „Kampfblatts für deutsche Musik und Musikpflege“, als solche „für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik“, wie es heute noch ist. Es tobt der Kampf um die „Neue Musik“, die Zeitschrift hat wieder würdige Aufgaben, und ob sie diese würdig zu lösen versuchte, mögen andere, möge die Geschichte entscheiden. Den Dank, den die deutschen Musiker gerade dem Steingräber-Verlag schulden, übermittle ich als Erster.

1930.

Gustav Bosse meint mit Recht, darüber wollen wir die deutschen Musiker urteilen lassen.

An Karl Straube zum 60. Geburtstag.

Von Friedrich Högner, Leipzig.

Verehrter, lieber Meister!

An dem Tage, da Sie Ihr 60. Lebensjahr vollenden, darf die Zeitschrift für Musik, in der sich Ihr ganzes Leipziger Wirken gespiegelt hat, unter den Gratulanten nicht fehlen. Nicht nur, um einer selbstverständlichen Chronistenpflicht zu genügen; dem Herausgeber der Zeitschrift, einem begeisterten Verehrer Ihres Werkes, gibt dieser Tag den besonderen Anlaß Ihr Wirken in der Beleuchtung eines Ihrer ehemaligen Schüler aufzuzeigen.

Es hieße Eulen nach Athen tragen, wollte man sich hier nochmals über Ihr Schaffen oder über Ihre Stellung im deutschen Musikleben der Gegenwart verbreiten. Sie haben das Genie Max Regers als Erster erkannt und ihn in vorderster Linie mit durchsetzen helfen. Sie haben gerade durch diese Tat, durch Ihr erfolgreiches Eintreten für die „alten Meister“, durch Ihr stetiges Wirken im Dienste Joh. Seb. Bachs die sog. musikalische Renaissancebewegung mit ins Leben gerufen (schon bevor es eine musikalische „Jugendbewegung“ gab). Sie haben Leipzig wieder zur Bachstadt gemacht. Sie sind der Erzieher eines ganzen Organistengeschlechts geworden und Sie sind der Berater und tatkräftige Förderer vieler deutscher Komponisten. Das ist ein reicher Ertrag eines Künstlerlebens, in den Auswirkungen so weitgehend, daß ein in Ihrer Nähe Wirkender zu erschöpfender Würdigung kaum genügend Abstand findet. Solches wird Aufgabe der kommenden Musikgeschichtsschreibung sein müssen.

Wie wäre das auch anders möglich bei einer Tätigkeit die, zwar nicht immer verstanden, aber doch weithin sichtbar, den Stempel schöpferischen Gestaltertums an sich trägt?

Nicht immer verstanden: Als wir einmal davon sprachen, wie verkehrt es im Grunde sei, sich in seinem Tun und Vorhaben von der Rücksicht auf Verständnis und Dank der Umwelt leiten zu lassen, da wiesen Sie auf die schöne Anekdote vom Steinmetzen hin, der das Steinkreuz für die Kirchturmspitze mit unverdrossenem Eifer behaute. Man belachte ihn wegen seiner peinlich sauberen Arbeit, weil das Kreuz da oben auf dem Turm gar nicht genau gesehen werden könne. Da meinte er: „Vielleicht sieht's der liebe Gott.“

Ein ander Mal haben Sie mir gesagt, wir Interpreten sollten uns keinen Illusionen über unsere unmittelbare Nachwirkung auf künftige Geschlechter hingeben, weil die zweite auf uns folgende Generation keinen unmittelbaren Eindruck mehr von uns empfangen könne. Nur ein paar wenige Komponisten unter den Musikern unserer Tage würden ihre Zeit überdauern.

Solche Aussprüche, denen beliebig viele ähnliche anzufügen wären, sind bezeichnend für einen Mann, der einerseits sein Wirken bewußt in große Zusammenhänge hineinstellt, andererseits aber tief davon erfüllt ist, wie wenig Recht der einzelne Mensch hat, für seine Person die Beachtung der Nachwelt zu fordern. Der weiß, daß die Auswirkungen unseres Handelns in die Ewigkeit münden, aber daß unsere Namen, unsere äußere Erscheinung im Laufe der Geschlechter vergessen werden können. Der weiß, daß das Leben nur dann seinen Sinn erfüllt, wenn es verschenkt wird.

Ihre Erziehungsarbeit bestand nun aber nicht darin, Ihren Schülern derartige Gedankengänge beizubringen. Es galt an der Orgel heiß zu arbeiten, mit der Treue am Kleinsten; es wurde nicht geruht, bis aus jedem Schüler herausgeholt war, was seine Begabung hergab. Der besondere Wert Ihres strengen Unterrichts zeigte sich dann darin, daß man mit Ehrfurcht an jedes Kunstwerk heranging und daß es schließlich zu einer Angelegenheit des Charakters werden mußte, dem Willen des Komponisten bis ins Letzte nachzugehen. Die strengsten Lehrer haben die besten Schüler. Wenn heute die meisten Lehrerstellen für das künstlerische Orgelspiel an den deutschen Musikhochschulen und einigen ausländischen Musikschulen mit Ihren Schülern besetzt sind, wenn Sie drei Universitätsprofessoren und die Landeskirchenmusikwarte verschiedener deutscher Landeskirchen zu Ihren persönlichen Schülern zählen können, so sind das die Früchte einer über die Maßen ernsten und mit ungewöhnlichem Geschick betriebenen Lehrtätigkeit.

Auch Sie wußten immer, daß das beste Erziehungsmittel das gute Beispiel ist. Und so waltete die gleiche Strenge wie in Ihrem Unterricht, so auch über Ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit als Organist, als Dirigent, als Bearbeiter der Bachkantaten und -Passionen, der Händeloratorien und vieler anderer Werke. Dieser hingebende, nie ruhende Dienst an der Kunst entspringt einer hohen idealistischen Auffassung von der sittlichen Macht und Aufgabe der Musik. Es ist die spezifisch germanische Anschauung, der die Musik nicht nur als eine schöne Zierde des menschlichen Daseins, niemals nur als geistreiches Spiel, sondern als eine gewaltige Lebensmacht gilt, die es mit dem ganzen Menschen zu tun hat, als Bildnerin des Geistes und der Seele.

So darf Ihr Wirken beanspruchen, in seinen Absichten und in seinen Ausstrahlungen als Arbeit an der Seele des deutschen Volkes angesehen zu werden.

* * *

Wenn wir Ihrer am 6. Januar dieses Jahres gedenken, so bedeutet das zwar Rückschau auf ein reiches Künstlerleben, Glück- und Segenswünsche weisen aber auch in die Zukunft. Wer seine Tage in fruchtbarer Arbeit genützt hat, dem möge auch die Gnade weiterer segensreicher Tätigkeit beschieden sein.

Nach Goethe ist der der glücklichste Mensch, der das Ende seines Lebens mit dem Anfang in Verbindung setzen kann. Wir glauben, daß bei Ihnen Erreichtes und Erstrebtes sich in seltenem Maße zusammenfügen. Möge darum als Geleitwort auch für Ihr weiteres Leben der andere Goethesche Spruch gelten:

Kräftig, wie wir's angefangen,
Wollen wir zum Ziel gelangen!

Friedrich Högner.

Zum 250. Geburtstag des Orgelbauers Gottfried Silbermann

* 14. Januar 1683 zu Kleinbobritzſch, † 4. Auguſt 1753 zu Dresden.

Von Albrecht Wagner, Brandis bei Leipzig.

„Gott gebe dem Kindlein Leben und Segen.“

Als der Frauenſteiner Pfarrer dieſe freundſchaftlichen Worte in das Geburtsregiſter hinter den Namen Gottfried Silbermann ſchrieb, da konnte er nicht ahnen, daß an der Wiege des Täuflings tatſächlich eine gute Fee ſtand.



Abdruck mit Genehmigung des Beſitzers Dr. Bernhard Klemm-Leipzig

Sie gab ihm von den böhmiſchen Ahnen her einen Tropfen Muſikantenblutes. Sie ließ ihn in einem idylliſchen Bergſtädtlein aufwachſen als Vorſänger der ſchon damals 150jährigen „Cantorey“, umgeben von Stadtpfeifern, die den weitberühmten Chor „figuraliter ſtercken undt Zieren halffen“ bei Muſik von Schein und Schütz und dem „Musicaliſchen Beth-Hauss“ von Andreas Hammerſchmidt. Die gute Fee umgab ihn auch mit einem großen Verwandtenkreiſe kunſtfertiger Handwerker in einträglichen Stellungen. So konnte ſein Bruder Andreas, wie er vor den Werbern Auguſts des Starken als Magd verkleidet flüchten mußte, mit wohlgefülltem Beutel bildungshungrig in die Fremde ziehen.

Ihn aber möchte der Vater lieber an die heimatliche Scholle binden und .... legt den Schwingen eines Genius damit Feſſeln an. Solch Übermaß von Jugendkraft vermögen keine noch ſo ſtrengen „Articuln einer ehrbaren Buchbinder Zunfft“ zu bändigen: Romantiſche Kühnheiten führen ihn ins Dunkel des Gefängnisturmes, aus dem ihn die Jugendliebſte durch abenteuerliche Flucht befreit. Als Vagabund klopft er ſchließlich an bei Monsieur „Andrée Silbermann, Facteur d'Orgues bien renommé à Strasbourg, rue de Finckwiller“.

Und der Bruder, den nur blinder Zufall in die Lehre des berühmten „Orgel Machers“ Caſparini geführt hatte, der weiß die überſchäumenden Wogen Gottfrieds in ſichere Ufer zu leiten; denn als dieſer nach langen Jahren ernſten Fleißes „auf beſ. Trieb behörig gelernet“ und „in ſolcher Kunſt gute wiſſenſchaft hat“, verläßt er Straßburg. Zwar unter ebenſolch dramatiſchen Umſtänden wie er gekommen, aber als gereifte Künſtlerperſönlichkeit: ſeine erſte einmanualige Orgel aus dem Jahre 1710 gleicht der letzten vierzig Jahre ſpäter. Erbaut in ſeiner Heimatſtadt, bedeutet ſie den erſten Schritt zu Silbermanns europäiſchem Rufe.

Denn mit höchſt modernen Reklametricks erreichen Freiberger Kunſtfreunde, daß er das gewaltigſte ſächſiſche Orgelprojekt ſeiner Zeit im Dome zu Freiberg ſchaffen kann. Die Orgelprüfung verläuft „mit guten Vergnügen und zu des Meiſters dieſes herrlichen Werckes ſonderbahren Ruhme, welches ſonſten gar ſelten zu geſchehen pfleget“, wie Johann Kuhnau urteilt. Sein großer Nachfolger Bach gibt zwanzig Jahre ſpäter „mit beſunderer Admiration“ den Dresdener Silbermannorgeln die künſtleriſche Weihe. Auch Fürſtengunſt umwirbt Silbermann, der mit „großen Herren“ nicht umzugehen weiß. Mit der neuen Hofkirchenorgel in Dresden wird er betraut, bei deren Bau ihm der Tod den Stimmhammer aus der Hand nimmt. Friedrich der Große bewundert inmitten der Kriegsnot die Orgel der Dresdener Frauenkirche und kauft ſieben Silbermannklaviere zu Phantaſiepreiſen. Adelige Patronate, deren Wappen Silbermann an ſeinen „ſauberen geheiſen in Argatectur“ anbringt, und emſiger Bürgerfleiß häufen Taler auf Taler, um eine Orgel von ihm zu erhalten. Ihm iſt kein erzgebirgiſch Dorfkirchlein zu winzig; ausländiſche vorteilhafte Angebote locken ihn nicht: „ſein Vaterland vorzuziehen“, baut er 46 herrliche Orgeln, von denen heute noch 32 in Sachſen erklingen. Am meiſten beſchenkt er ſeine Wirkungsſtätte Freiberg.

Dort verzichtet man auf eingehende Prüfung ſeiner Orgeln; die Examinatoren ſind ſich ja doch alle einig über die „extraordinaire“ Qualität und weihen ſie „ſolenniter mit erſtaunenswürdiger Muſic“, mit fröhlichem Umtrunk und gemeſſener Rede. Was z. B. der Fürſt Reuß ſchreibt, beſtätigen auch Mozart und Mendelsſohn freudig:

> „Die Nachwelt wird gewiß noch manchen Künſtler zehlen,
> allein, ein Silbermann wird ihr, vermutlich, fehlen.“

Silbermannklänge, die Mendelsſohn begeiſterten, ſind heute noch aus Rötha in den Morgenmuſiken der Mirag zu hören. Nahezu unverfälſchter Orgelton ſeiner Meiſterhand hallt auch aus der Dresdener Frauenkirche über ſein verſchollenes Grab. Am reinſten aber und unberührt tönt ſein „ertztner Mund“ in der dreimanualigen Freiberger Domorgel. Sie erzählt von einem reich geſegneten Leben, das in ſtrohbedeckter Hütte eines Erzgebirgsdörfchens begann und noch nach 250 Jahren eine ganze Welt mit wahrhaft ſilbernem Klange überſtrahlt.

Die Fahrt nach dem Robert Schumann-Haus.

Ein Abenteuer, erzählt von Kurt Arnold Findeiſen, Dresden.

Zu Zwickau ſteht heute noch das kleine Haus, drin einſt Robert Schumann geboren wurde. Und da der Genius des großen Tondichters heute noch vielen Menſchen an die Seele rührt, ſo geſchieht's, daß dann und wann Reiſende kommen, ſich ſein ſchlichtes Vaterhaus anzuſehen. Die guten Zwickauer dagegen waren bis in die Zeit, da dieſe Geſchichte ſpielt, weniger intereſſiert. Sie liebten, heirateten, tauften, begruben im Umkreis des kleinen Hauſes, ſtolperten ihren Geſchäften nach und ſcherten ſich den Teufel drum, ob von der

Ecke ihres Marktes einmal eine Beglückung des menschlichen Herzens ausgegangen wäre oder nicht. Ein Fremder, der bei ihnen nach Robert Schumann forschte, konnte lange fragen.

Hinwiederum muß bekannt werden, daß zu derselben Zeit (es war um 1910) in Zwickau ein kleines Museum im Entstehen war, das einer verwaltete, der zu Robert Schumann tiefste Beziehungen hatte. Er hieß Martin Kreisig. Er war deswegen weit bekannt, und Kunstenthusiasten aus aller Welt stifteten ihm zuweilen Reliquien in seine Sammlung.

Auch Monsieur Louis Schneider in Paris, seines Zeichens Musikgelehrter, hatte gelegentlich einer großmütigen Anwandlung dem Museum des Herrn Kreisig etwas vermacht, nämlich eine von ihm verfaßte Schumann-Biographie. Als er bald darauf mit seiner ebenso künstlichen wie eleganten Frau Gemahlin eine Reise nach Bayreuth unternahm, beschloß er, argwöhnisch, wie die Franzosen nun einmal sind, bei dieser Gelegenheit selber mal mit nachzuforschen, ob sein Buch im Zwickauer Museum auch eine würdige Stelle gefunden hätte. Dieses Museum vermutete er im Schumannhaus.

Als die beiden Reisenden den rußigen Zwickauer Bahnhof verließen, entrüstete sich die Pariserin, auf hohen Stöckelabsätzen tänzelnd, sofort: „Oh, oh, Steine su spitz, ç'est horrible!" Worauf man eine Droschke heranwinkte und dem Lenker befahl: „Nach dem Haus von Robär Schumann, s'il vous plaît!" Die Droschke rumpelte stadtwärts.

Nun gab es damals in Zwickau eine kleine Schankstätte, die sich besonders auch aus Musikantenkreisen eines guten Zuspruchs erfreute. Der Wirt, namens Oswin Schumann, ein jovialer älterer Herr mit gepflegtem Apostelbart, hatte durchaus den Sinn fürs Höhere. Er hatte seine niedrige Gaststube, ja sogar seinen Giebel mit Wahrzeichen und Sprüchen aller Art geschmückt, und neben dem Stammtisch präsentierte sich zwischen Bildnissen Luthers und Bismarcks eine Büste Robert Schumanns. Hier hing auch über einem ziemlich abgespielten Klavier eine alte Geige.

Vor dieser Schänke hielt zum Erstaunen aller Umwohnenden plötzlich eine Kutsche. Am meisten erstaunt war der biedere Wirt selber; seine Gäste pflegten zu Fuß zu kommen. Er öffnete aber dienstbereit die Tür. Als sich nun zwei distinguierte Fremde dahingehend verständlich machten, daß sie Schumanns Haus besuchen wollten, war er sofort im Bilde. Jawohl, sehr verbunden, das hier wäre Schumanns Schankhaus!

Die Fremden sahen sich angelegentlich um und musterten die Bilder und Instrumente. „Tiens! Mais Robär Schumann?"

Oswin wies mit schwungvoller Handbewegung nach der Büste.

„Très bien! Très interessant!" Aber wo sein Buch wäre? „Souvenir Hommage! Gestiftet aus Paris!" forschte Monsieur Schneider. Und Madame hob die schön gemalten Augenbrauen und beschrieb einen anspruchsvollen Kreis mit der Stielbrille: „Robär Schumann, Maison natale! Wo ist geboren? Musée? Museum?"

Da kratzte sich Oswin Schumann die charaktervolle Stirn und stand ziemlich ratlos.

Inzwischen waren andere Gäste eingetreten und hatten in einem Winkel Platz genommen: Handwerker, ein Gemüsehändler, ein Steuerbote. Vor die brachte Oswin die verzwickte Angelegenheit.

Der Steuerbote war sofort Herr der Situation. Robert Schumann? Museum? Nu natürlich gäb's das hier in Zwickau. Wie einer nur so was nicht auf der Stelle wissen könnte! Gleich hinter der Marienkirche, rechterhand, da wär's Museum!

Die andern blickten mit Stolz auf ihren Mitbürger. Der Schankwirt verständigte voll wiedergewonnener Haltung die Fremden.

Da die Kutsche noch draußen war, konnte man sofort weiterfahren. Oswin komplimentierte die Fremden zur Türe. Obwohl sie nichts verzehrt hatten, gab er doch zum Schluß noch eine Breitseite Wohlwollen zum besten, wenn schon ein wenig sparsamer als vorher.

Als die Kutsche nach drei Minuten bei St. Marien vor dem kleinen Museum des Zwickauer Kunstvereins hielt, stand der alte Museumsdiener Ferdinand Krumbiegel bereits am Schlag und öffnete. Ihm waren Fremde, die ankutschiert kamen, immerhin nichts Neues. Er schätzte mit

einem scharfen Blick aus den Augenwinkeln die Trinkgeldfähigkeit der Aussteigenden. Da ihn das Ergebnis dieser Prüfung mit Hoffnnugen schwellte, war er die Zuvorkommenheit selber.

Monsieur Schneider hatte kaum den Mund geöffnet zu dem Worte: „Robär Schumann", so fuhrwerkte Ferdinand mit Kopf, Schultern und beiden Händen: Bei ihm wäre alles zu haben!

Angesichts so günstiger Aussichten hielt es Monsieur für zweckmäßig, den Kutscher zu entlohnen. Madame hob erwartungsvoll die Stielbrille.

Was Ferdinand Krumbiegel nun mit Stolz und Kennermiene vorführte, waren die verschiedenen Gipsmodelle des Schumann-Denkmals, das heute in Bronze und Marmor zu Zwickau auf dem Markte steht. Damals waren erst nur die Modelle vorhanden. Im übrigen hingen die Säle des Kunstvereins voller Ölgemälde.

Das merkten denn auch bald Monsieur und Madame, und ihre neuerlichen Fragen nach dem Schumann-Museum waren nicht ohne leichte Gereiztheit.

„Museum?" bestätigte Ferdinand mit ausdrucksvollem Bückling zum zehntenmale, „Museum, hier!"

„Mais Robär Schumann?"

„Schumann, hier!" beeilte er sich, schonungsvoll seufzend, und führte zum zehntenmal die kleinen Gipsgötzen vor.

„C' est tout, parbleu, c' est tout? Und nix weiter?"

„Nischt weiter? Oh, vier Säle voller Bilder, 's ganze Haus voller Bilder, Orichinale, mit Ölfarbe gemalt, jawohl."

Da riß dem Pariser die Geduld. Er stürzte nach dem Ausgang, puterrot im Gesicht, gefolgt von Madame. Kaum daß sich Ferdinand Krumbiegel noch rechtzeitig zum Trinkgeldempfang aufstellen konnte.

Draußen lauerte das niederträchtigste Pflaster von Zwickau, lauter ausgewachsene Katzenköpfe. Madame kreischte ihren Vers: „Helas! Steine zu spitz! Malheur!"

Es blieb nichts übrig, als wieder nach einer Kutsche zu forschen. Gleich um die Ecke hielten die Kutschen, vorn am Marktplatz, berichtete ein halbwüchsiger Junge, der den Wegweiser machte.

Entrüstet stelzte man hinterdrein. Richtig, da langweilten sich vor einem kleinen, altmodischen Eckhause drei bescheidene Karossen. Man trat an die eine, gekränkt, und war im Innersten entschlossen, die Sache aufzugeben. Da aber dem Rosselenker einige Spuren von Welterfahrenheit ins bierehrliche Gesicht geschrieben schienen, versuchte man's doch noch einmal: „Das Haus von Schumann, maison natale, wissen Sie?"

„Das Haus von Schumann?" nickte der Kutscher verständnisvoll, „nu natierlich weeß ich das. Steigen Sie nur ein, meine Herrschaften, ich werd' Sie schon hinkutschier'n!"

Und so stieg man denn, von neuer Hoffnung umgaukelt, in die wacklige Kalesche und wunderte sich nicht schlecht, als die nach drei Minuten abermals vor Oswin Schumanns Schankhaus hielt.

Hier sei man schon gewesen, wehrte man ab, mille tonnerre! Und als gar Oswin Schumanns verdutztes Biedergesicht vorschriftsmäßig in der Tür erschien, befahl man kurz und bündig: „A la gare! Nach die Bahnhof!"

Der Kutscher schüttelte den Zylinder und schnipste mit der Peitsche. Das Gefährt setzte sich rumpelnd von neuem in Bewegung.

Auf dem Bahnhof angekommen, war immer noch viel Zeit bis zum nächsten Schnellzug. Enttäuscht blickte man umher. Ja, zum Kuckuck, lehnte da nicht der vermaledeite Gastwirt, der soeben noch aus seiner Schänke geguckt hatte? An einem Pfeiler lehnte er und strich seinen deutschen Apostelbart. Es war unerhört, es war, als sollte man von ihm einfach nicht loskommen! So näherte man sich ihm denn schließlich schicksalsergeben und beklagte sich: „Musée du Schumann. Nix zu finden, nix, nix, c' est triste!"

Nun war das aber diesmal gar nicht der Schankwirt, sondern ein Schuldirektor, der jenem stadtbekannterweise sehr ähnlich sah. Der vernahm: Schumann-Museum, und dachte sofort an

seinen Freund Martin Kreisig. Mit dem spielte er nämlich im Wirtshaus „zum Weihenstephan“ allwöchentlich Doppelkopf, und es war mehr als einmal geschehen, daß dieser Freund dem ehrenwerten Stammtisch „zu den kalten Füßen“ mit Schumann-Museumsplänen zur Last gefallen war. So sagte der Schuldirektor nun entgegenkommend:

„Das Schumann-Museum suchen Sie, meine Herrschaften? Ja, das will ja der Herr Kreisig erst ins Leben rufen!“

Er hatte kaum den einen Namen ausgesprochen, als Monsieur Schneider einen förmlichen Luftsprung machte: „Monsieur Kreisiek, eh bien, Monsieur Kreisiek, kennen ick, Monsieur Kreisiek!“ An diesen Mann hatte er ja damals sein Buch gesandt. „Wo wohnen Monsieur Kreisiek?“

Der Schuldirektor gab Auskunft. Man bedankte sich, neu erwärmt, bestieg abermals eine Kutsche und fuhr abermals stadtwärts, zu Monsieur Kreisiek.

Der machte große Augen, als plötzlich zwei Pariser bei ihm am alten Silberhof auftauchten und in bewegter Wechselrede ihre Odyssee vortrugen. Er saß gerade bei der Aufzeichnung aller Schriften über Schumann. Er tröstete die Geprüften, so gut er vermochte, wies befriedigend nach, daß die Pariser Stiftung trefflich aufgehoben sei, und erbot sich, seine Gäste nun doch noch zum Geburtshaus Robert Schumanns zu führen.

„La maison natale, ist es weit?“ fragte Madame besorgt.

„O nein,“ tröstete er, „es sind nur ein paar Schritte, meine Gnädige. In Zwickau ist alles nicht sehr weit.“

„Oh, sagen Sie das nicht, mein Herr,“ begehrte sie auf, „alles sehr weit hier!“

„Und sehr swierik“, ergänzte ihr Gatte.

Inzwischen waren sie, angeregt plaudernd, aber auch unter manchem Ach und Weh — denn das Buckelpflaster wollte nicht höflicher werden — auf den geräumigen Markt gekommen.

Da hob Monsieur Schneider seinen Blick zur Rathausuhr und sah mit Schrecken, daß es höchste Zeit zum Zuge war.

Er stieß die Arme gen Himmel: „Pardon, mon ami, pardon! Wir müssen auf die Bahnhof, tout de suite!“

Und schon stürzte er gegen die Droschken los, die am Ende des Marktes vor dem kleinen Hause hielten. Meister Kreisig steuerte mit Madame zwiespältig hinterdrein.

Als seine Gäste den Fuß zum Trittbrett hoben, wollte er etwas vermelden. Da beugte sich der Kutscher mit erfreutem Grinsen vom Bock: „Scheen' gut'n Tag, meine Herrschaften; Sie hab' ich ja heite schon emal gefahr'n; nee sowas. 's mir e Vergniechen, meine Herrschaften. Of'n Bahnhof, nich wahr? Bitte, nur wieder Platz zu nehmen!“

Und auch Monsieur Schneider besann sich im Umsehen: „Curieux! Hier waren wir schon, bei diesem kleinen Hause hier! C' est ca!“

„Aber, meine Verehrten!“ Kaum, daß Martin Kreisig gerade noch zu Worte kam: „Das ist ja das Schumannhaus! Da hinein wollte ich Sie ja eben führen!“

Die Gäule zogen an.

Monsieur und Madame Schneider konnten, vollständig entgeistert, nur noch rückwärts über die Plane spähn: „Tiens! Das Robär Schumann-Haus! Sehr merkwürdik! Oh und so klein! Und sehr — swer — su finden — — — oh“ — — —

Seitdem geschah's, daß Meister Kreisig zuweilen an finsteren Abenden einen längst abgelegten Mantel anzog, eine blaue Brille aufsetzte und sich an der südwestlichen Ecke des Marktes bei dem Droschkenhalteplatz postierte. Kam nun ein biederer Zwickauer, der zu Biere wollte, oder eine Zwickauerin, die vielleicht das Schlachtfeld eines „Kränzchens“ siegreich bestrichen hatte, so fragte er mit verstellter Stimme höflich nach dem Schumannhaus.

Ergab sich, daß die Gefragten es nicht wußten, so tat er, als ob er's eben selber entdeckte — es trug nämlich auch damals schon ein kleines Medaillon an der Stirnseite — und freute sich laut und riß die andern mit in sein Erstaunen. So erzog er seine Zwickauer Landsleute allmählich zu wissenden Mitbürgern der Robert Schumann-Stadt.

Und wenn er heute von all dem erzählt, schäkert ein ganzes Capriccio liebenswürdiger Schelmerei in seinen Musikantenaugen. Fragt ihn aber ein Fremder nach dem Schumannhaus, da beugt er für alle Fälle vor und sagt warnend geheimnisvoll: „Sehr schwer zu finden!"

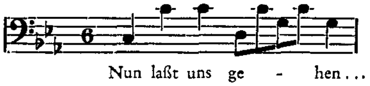
Inzwischen ist er übrigens Ehrenbürger von Zwickau geworden. Woraus zu schließen ist, daß sich alles zum besten gewendet hat!*)

Berliner Musik.
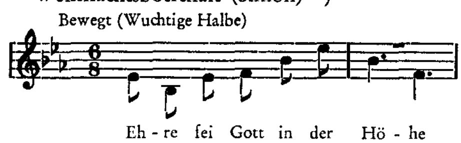
Von Fritz Stege, Berlin.

Ein neuer Name ist im Musikleben Berlins aufgetaucht. Ein Komponist, der gestern noch unbekannt war, heute schon in Artikeln und Bildern der Tagespresse gefeiert wird, und von dem wir in Deutschland eine große Reihe von Aufführungen im Verlauf der Saison (Essen, Görlitz, Nürnberg, Dresden, Stettin, Erfurt, Breslau, Bautzen usw.) erleben werden. Sein Name ist Hermann Simon. Äußere Kennzeichen: Groß, blond, blauäugig, sechsunddreißig Jahre, geboren in Berlin, Schüler der Hochschule, von der er sich aber zurückzog, um sieben Jahre lang in fanatischer Abgeschlossenheit an einem „Opernmysterium" zu arbeiten, betitelt „Reinhold Lenz" (Fritz Busch in Dresden interessiert sich für dieses seltsame „Strindbergsche" Werk). Er schrieb eigenhändig drei ganze Partituren dieser Oper, von denen er zwei wieder vernichtet hat. Dann studierte er noch bei Heinz Tiessen. Hermann Simon ist kein alltäglicher Fall. Er ist vielmehr ein wichtiges Glied in der Beweiskette, daß abseits von der Heerstraße der so „zeitgemäßen" Komponisten ein neuer Stil heranreift, dem die Zukunft gehört. Sollte es wirklich ein Zufall sein, wenn Simon, der in völliger Weltfremdheit schafft und die gegenwärtige Entwicklung kaum verfolgt hat, überraschende Stilverwandtschaft mit derjenigen jungen Generation aufweist, die irgendwie der Jugendbewegung verhaftet ist in ihrer bewußten Abkehr von allen „sinnlichen" Elementen der Tonkunst? Ist es wirklich ein Zufall, wenn auch Simon den bekannten gewaltigen Bogen von der Vorklassik zum harmonischen Ausdruck der Gegenwart spannt, wenn seine Melodie herb und holzschnittartig wirkt, einfach und vorwiegend diatonisch, rein und keusch in der Ekstase ohne jegliche äußere Prunksucht, überaus sparsam in den verwendeten Mitteln? In der kürzlich uraufgeführten „Weihnachtsbotschaft" ergibt ein interessanter Vergleich mit dem Weihnachts-Oratorium von Kurt Thomas, daß Simon zwar der Überladung der Singstimme mit Melismen aus dem Wege geht, aber in der Einschränkung der Terz und Bevorzugung von herben Quarten- und Quintenschritten eine sakrale Strenge aufweist, die zeitweilig an Thomas erinnert. Man vergleiche etwa folgende beiden Motive:

Weihnachtsoratorium (Thomas)



Weihnachtsbotschaft (Simon)**)



Simons Weihnachtsbotschaft, die gleichzeitig in Dresden und in Berlin unter Kurt Singers Leitung mit dem Ärzte-Chor ihre Uraufführung erlebte, ist eigentlich nicht einmal originell im landläufigen Sinne. Überraschungen besonderer Art bleiben dem Neugierigen erspart. Aber eigenartig genug bleibt die verblüffende Konzentration des Ausdrucks, die sakrale Strenge, deren Gefühlsgehalt so tief im Innern verankert ist, daß ein oberflächlich eingestellter Hörer

*) Kurt Arnold Findeisen, der sächsische Lessingpreisträger, ist der Verfasser des bekannten Romans der musikalischen Romantik in Deutschland: „Davidsbündler", in dessen Mittelpunkt Robert Schumann steht (1. Band „Herzen und Masken", 2. Band „Der Weg in den Aschermittwoch", — Verlag Grethlein & Co., Leipzig und Zürich).

**) Erschienen im Verlag Ries & Erler, Berlin.

die Reinheit und Klarheit dieses mystischen Geistes kaum erfassen wird. Wenn Hermann Simon das hält, was er heute verspricht, so werden wir von ihm noch viele Werte zu erwarten haben.

Bleiben wir gleich bei den Chorkonzerten, die im Musikleben der Reichshauptstadt einen besonderen Raum beanspruchten. An neuen Werken hörte man die vom „Berliner Männergesangverein" unter Hanns Mießner uraufgeführte Volkslieder-Suite „Die Luft hat mich bezwungen" von Otto Jochum, die mit dem preußischen Staatspreis ausgezeichnet ist. Eine saubere gediegene Arbeit, abwechslungsreich durch die im Dienste des Ausdrucks stehende Polyphonie und die zum Teil durch obligate Instrumente geübte Charakteristik des textlichen Inhaltes. Einzelne Proben von Georg Nellius bot der treffliche „Berliner Lehrergesangverein" unter Meister Rüdel. Man kann sich des Eindruckes nicht erwehren, daß Nellius doch etwas überschätzt wird. Denn trotz seiner unverkennbaren Begabung und seiner Bereicherung der Chorliteratur durch geschickt angewandte Mittel der Harmonik und Polyphonie zeugen stilistische Ungleichmäßigkeiten, Wendungen althergebrachter Art und dergl. noch von Mängeln künstlerischer Unausgeglichenheit, die noch zu überwinden sind. Georg Oskar Schumann, einer der talentiertesten unter den jungen Chordirigenten, brachte einen ungemein schwierigen, dem Song-Stil verwandten Chor „Ballade von den Seeräubern" von Walter Draeger zur Uraufführung und verhalf dem wirkungsvollen, erstaufgeführten Chorwerk „Trotzige Faust" des hochbegabten Otto Siegl zur Erstaufführung. Der Berliner Hochschulchor trat zum ersten Male unter seinem neuen Dirigenten Theodor Jakobi mit Händels selten gehörter „Deborah" mit Erfolg hervor. Der Philharmonische Chor bot eine Festaufführung der Hohen Messe unter Klemperer. Sie läßt erkennen, daß selbst ein Klemperer nicht ganz auf Gefühlselemente verzichten kann, wenn er auch den Ausdruck stark modifiziert. Das gibt dem überirdischen „Incarnatus" einen gleichsam schwebenden, unwirklichen Charakter, erscheint aber nicht grundsätzlich in allen Partien von Vorteil für die Werktreue. Die Veranstaltung war als „fünfzigjähriges Jubiläum" firmiert. In Wirklichkeit wurde auf der Generalversammlung 1920 die Auflösung des Chors beschlossen, der acht Jahre hindurch nicht mehr als „Philharmonischer Chor" bestanden hat, sondern eine Vereinigung mit dem Hochschulchor eingegangen ist. Trotzdem erhielt der Chor ein Geldgeschenk von der Stadt Berlin. Wieviele wertvolle Chöre — ich denke beispielsweise an das achtzigjährige Jubiläum des Erkschen Chores — sind von einer derartigen Begünstigung ausgeschlossen worden! — Einen der stärksten Eindrücke erhielt ich von der Erstaufführung des „Requiems" von Felix Draeseke mit dem Funkchor unter der Leitung des rührigen Maximilian Albrecht. Ein abseits stehendes, tief innerliches Werk, dessen „Dies irae" eine Sonderstellung in der gesamten einschlägigen Literatur einnimmt. Welcher Komponist hat außer Draeseke der Auffassung gehuldigt, daß das geradezu gespenstige, atembeklemmende Dies irae als Ausdruck innersten Angstgefühls darzustellen sei? Es ist, als würde einem die Kehle zugeschnürt, wenn man dieses geniale Dies irae hört. Die Musikwelt weiß nicht, welch eine beispiellose Schuld sie auf sich geladen hat durch die konsequente Vernachlässigung Draesekes auf deutschen Konzertprogrammen! — Eine kurze Erwähnung der Chorkonzerte an den kirchlichen Feiertagen des Novembers: Georg Schumann brachte mit der ausgezeichneten Singakademie Bachs h-moll-Messe zu Gehör, der Staats- und Domchor widmete sich dem Requiem von Mozart, Brahms' Requiem erklang in einem Konzert des Stehmannschen Oratorienvereins. Schließlich sei noch der großen, erfolgreichen Kirchenmusikwoche des Cäcilienvereins im Bistum Berlin gedacht. Wieder fällt der Name Otto Jochum (hat Berlin von der kompositorischen Tätigkeit dieses hochachtbaren Tonsetzers bisher überhaupt schon Kenntnis genommen?), seine erstaufgeführte „Lucienmesse" ist ein von hoher Könnerschaft zeugendes, in seinen Eigenheiten des harmonischen Ausdrucks fesselndes Werk. Eigene Kompositionsabende galten alten und jungen Meistern der katholischen Kirchenmusik wie Joseph Ahrens, Kurt Doebler, Joseph Kromolicki und Carl Thiel. An der Leitung der zehn Konzerte, die in einer Massenaufführung der vereinigten katholischen Kirchenchöre (750

Mitwirkende) gipfelten, waren Kaplan Pabel, Wilhelm Bäumer und vor allem der vielversprechende Theodor Jakobi beteiligt.

Das Berliner Konzertleben hat in den Wochen vor Weihnachten wieder jenes atemraubende Tempo eingeschlagen, das dem Musikreferenten kaum Besinnungsmöglichkeiten läßt und ihm die Auswahl an wertvollen Veranstaltungen für eine Monatsübersicht erschwert. Es kommt vor, daß man an einem Sonntag des Vormittags, des Nachmittags um 4 Uhr, um 6 Uhr, um 8 Uhr im Konzertsaal in den verschiedensten Stadtteilen sitzt, um sich ja nichts entgehen zu lassen. In den führenden Veranstaltungen Furtwänglers und Bruno Walters hörte man vorwiegend klassische Musik, die erstaufgeführte „Schlagobers"-Suite von Richard Strauß nimmt man gern entgegen, ohne von dem Inhalt in echtester Strauß-Manier mit leichtem Anflug von Maniriertheit sonderlich bewegt zu werden. Paul Graeners prachtvolle Variationen über ein russisches Volkslied erklangen erstmalig unter Leitung des stabgewandten Otto Siebert. Das Konzertorchester des „Kampfbundes für deutsche Kultur" (das im Gegensatz zu einer früheren Behauptung nicht aus Liebhaberkreisen, sondern ausschließlich aus Berufsmusikern besteht) zeigt unter Leitung von Prof. Havemann in emsiger Arbeit unter Überwindung größter Schwierigkeiten eine erfreulich aufsteigende künstlerische Linie. Höhepunkte waren u. a. die Aufführungen eines Vorspiels zur „Islandsaga" von Georg Vollerthun und die Uraufführung seiner reizvollen „Lieder der Anmut" in der neuen Instrumentation, gesungen von Tiny Debüser mit einer überaus feinen, wohlgebildeten Stimme. Es fehlt an Raum, um auf die kleineren Veranstaltungen einzugehen, doch sei wenigstens eines erfolgreichen Liederabends des Baritons der Städtischen Oper Gerhard Hüsch gedacht, dessen wohllautend weiches Organ sich einen großen Freundeskreis erworben hat.

Die Operntätigkeit schwieg in den letzten Wochen, um alle Kraft für die großen Weihnachts- und Silvester-Premièren aufzuspeichern. Eine Neueinstudierung des „Wozzeck" von Alban Berg war ein völlig überflüssiges Unterfangen. Das Staatstheater zeigte leere Reihen, die Aufnahme war frostig-kühl. Ganz erstaunlich war die „Martha"-Inszenierung der Städtischen Oper in der Regie Jürgen Fehlings. Die vom Schauspiel ausgegangene Einrichtung bot fast eine Überladung mit Dramatik, eine Verzettelung an nebensächliche Einzelepisoden der Handlung. Im Finale des zweiten Aktes klappt plötzlich das Dach des Bauernhauses herunter, die Wände schließen sich, das Haus rollt in den Hintergrund, ein Dorf-Prospekt taucht auf, und auf der entstandenen Dorfstraße nähert sich ein mit Pferden bespanntes Fuhrwerk, aus dem die reizende Maria Ivogün grüßende Winke sendet. . . . Eine solche „Martha" hat die Welt noch nicht gesehen. Ob es aber wirklich grundsätzlich gutzuheißen ist, wenn der Schwerpunkt allzu auffällig auf das Schauspielerische gelegt wird?

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Es gibt vielleicht keine deutsche Stadt, in der sich die Umbildung oder, sagen wir, eine gewisse Umbildung des Konzertwesens klarer zeigt als hier in Leipzig: das ist die Umbildung von bisher freien Konzerten in irgendwelche Gesellschaftskonzerte. Natürlich wirkt hier die Not der Zeit mit, die aber keineswegs den Boden erklärt, auf dem, gerade trotz der Not, derartige Konzerte möglich werden. Dieser ist hier günstig, sofern die früher fast sprichwörtlich gewordene Liebe breiterer hiesiger Kreise für ernste Musik auch heute noch besteht nebst der nicht minder wichtigen zur praktischen Musikausübung. Hat sich eine Vereinigung gebildet und in allmählicher Arbeit ihre Tüchtigkeit erwiesen, so besteht ihre weitere Aufgabe darin, den zunächst noch kleinen Kreis von Besuchern ihrer Veranstaltung dadurch zu vergrößern, daß sie entweder selbst eine Gesellschaft bildet oder aber Anschluß an eine andere Vereinigung mit künstlerischen Interessen sucht. Noch ein weiterer Fall ist möglich, daß gerade eine derartige Vereinigung ihr Gebiet dadurch vergrößert, daß sie es auch zu regelrechten musika-

lischen Veranstaltungen kommen läßt. Für all dies liegen hier allerlei Beispiele vor. Für den letztgenannten z. B. der „Bayreuther Bund deutscher Jugend“, der früher vor allem das Vortragsgebiet pflegte, heute und seit länger aber auch Gesellschaftskonzerte gibt, die naturgemäß zur Hauptsache von den Mitgliedern besucht werden. So gab A. Kase, immer noch eine der schönsten Baritonstimmen, letzthin einen derartigen Abend, und daß es auch zu Aufführungen wie Zilchers Volksliederspiel und anderer Werke gekommen ist, wurde bereits einmal berichtet. Auch „Singstunden“ hat der „Bund“ unter seinem derzeitigen Vorsitzenden, dem Konzertsänger A. Linke, eingerichtet. Anfangs Oktober hatte man aber auch die Freude, von Dr. Otto Strobel-München „Aus Wagners Künstlerwerkstatt“ Authentisches zu hören. Keiner ist dazu berufener als er, dem sich Wahnfrieds Archiv nicht nur äußerlich, sondern auch innerlich erschlossen hat; das weitverzweigte Gebiet beherrscht er denn auch wie kein Zweiter. Bezeichnend aber für Leipzig als „Wagnerstadt“ — immer noch ein äußerst finsteres Kapitel —, daß sozusagen die ganzen Fachleute fehlten.

Die Orchestergemeinschaft erwerbsloser Musiker gibt ihre im Konservatorium stattfindenden Veranstaltungen nunmehr unter dem Namen Akademiekonzerte in Gemeinschaft mit der hiesigen Gesellschaft deutsch-österreichischer Künstler, der „Gedok“, und scheint sich dadurch ein festes Stammpublikum gesichert zu haben. Der Dirigent, der Komponist S. W. Müller, ist mit Feuereifer dahinter her und entwickelt, unbedingt ein Vollblutmusiker, zusehends sein unverkennbares, starkes Dirigententalent. Im ersten Konzert, das ich hören konnte, gab es Brahms' D-dur-Serenade, das von Bassermann gespielte a-moll-Konzert von Viotti und Schuberts 3. Sinfonie, im zweiten Mozarts Ouvertüre K. V. 318, das Violinkonzert K. V. 218 (gespielt von Ruth Meister), Cherubinis Offertorium für Alt und Streicher nebst Arien von Händel (H. Lehne), Webers Konzertstück (T. Zunser) und Smetanas „Moldau“. Für hiesige bedeutsame Solisten stellt sich der Fall ähnlich. Wer kann eigene Konzerte, und gar mit Orchester, geben? In solchen Konzerten finden auch sie eine Stätte. Das ist, wenn auch in einem besonderen Sinn, bei dem seit etwa zwei Jahren vorhandenen Mitteldeutschen Kammerorchester unter Leitung von W. Daegner der Fall. Es hat sich aus bescheidenen Verhältnissen heraus entwickelt und gibt nunmehr seine Abende im Festsaal des „Volkswohls“, hat aber, dem noch schwachen Besuch zufolge, noch keinen eigentlichen Anschluß an den Verein „Volkswohl“ gefunden, und in diesem oder jenem Sinne muß das Orchester erst einen solchen finden. Denn die Abende verdienen es. Sie sind durchaus älterer Musik gewidmet, und zwar mit Heranziehung alter Instrumente. Etwas Besonderes bot der erste Abend durch das Lautenklavier der Gebr. Ammer, das, am Heidelberger Bachfest ungünstig, weil in zu großem Raum eingeführt, hier einen sehr wohltuenden und durchaus ernst zu nehmenden Eindruck hinterließ. Gespielt wurde die Bachsche e-moll-Suite für Laute von Frl. M. Bereiter aus Rudolstadt, und zwar sehr geschickt. Dann gab es außer einer noch verhältnismäßig strengen Gambensonate und Cembalo von K. F. Abel (Prof. F. Römisch und Frl. L. Meyer) Konzerte für Streichorchester von G. Torelli, Ch. Avison (das aber nicht viel taugt) und Corelli nebst ein paar herrlichen, aufleuchtenden Arien von Händel, sehr schön gesungen von Fr. J. Egli-München.

Weiterhin hat sich der „Madrigalkreis Leipziger Studenten“ einen „Freundeskreis“ zugelegt, um sich finanziell besser zu sichern, was auch deshalb nötig ist, weil er gelegentlich einen Abend unentgeltlich gibt, der, wie eben letzthin, mit Weihnachtsgesängen des 16. und 17. Jahrhunderts eine volle Thomaskirche sieht. Der Abend fing aber schon mit dem Marien-Antiphon von Joh. Okeghem an, einem sogar überraschend entwickelten Stück. Eine Erweiterung geschah durch Heranziehung von Instrumenten zur Ausführung des kleinen Konzerts von Schütz: „Sei gegrüßt, Maria“ und des noch so gut wie unbekannten „Magnificats“ von Buxtehude, eines der wertvollsten Vokalstücke, die ich von diesem Meister kenne. Auch Berufssänger, unter ihnen Anny Quistorp, den Tenor W. Ulbricht und den Bassisten J. Oettel, wußte der ausgezeichnete Leiter Rabenschlag heranzuziehen. Der erste Abend hatte lediglich dem eigentlichen Schutzpatron des Kreises, H. Schütz, gegolten, und zwar

vor allem dessen Exequien, die, auch im Rundfunk, aber besonders geboten, fast zu gleicher Zeit, auch Straube mit den Thomanern wieder einmal zur Aufführung brachte. So hat Schütz in Leipzig endlich eine besondere Heimstätte gefunden.

Die zahlreichen Orgelkonzerte geben dem heutigen musikalischen Leipzig einen besonderen Charakter. Ramin, Högner und Hoyer stehen hier an erster Stelle, aber es sind auch, außer E. Müller und Winkler mit seinen hier oft genannten Abenden, noch andere. Die neue Versöhnungskirche, ganz im Norden der Stadt gelegen, hat in ihrem fanatischen Vertreter moderner Klaviermusik, H. Schulze, zugleich einen vorzüglichen Organisten, der auf seiner zwar noch kleinen, neuen Barockorgel in dem von mir besuchten Abend Orgelmusik von der Spätgotik bis zur Gegenwart (Kaminski) bot. Eine Neuerung hat die Thomaskirche durch eine von Kemper-Lübeck erbaute, einmanualige Kleinorgel erfahren, ein ganz vortreffliches Werk, das Ramin mit alten Meistern des 15. und 17. Jahrhunderts einweihte, nachher, für die großen Werke Bachs und Regers, die bekannte Sauer-Orgel benützend, ein Abend von besonderem Gewicht.

Doch nun weiter zum „großen Konzert", denn ein Fertigwerden gäbs sonst überhaupt nicht, so daß weitere kleinere Konzerte zurückgestellt seien. Im Gewandhaus gabs die deutsche Uraufführung der fünfsätzigen Orchester-Suite von Prokofieff nach dessen Oper oder besser gleich nach dem Roman Dostojewskis „Der Spieler". Das Werk enttäuschte, es ist weder Fisch noch Blut, in diesem Fall weder genügend absolut geformte Musik noch aber in jenem Sinn programmatisch, daß auch der Hörer wirklich greifbare Bilder zu „sehen" bekäme. Das Werk wird nicht weit gelangen und im Einzelnen die Gründe anzugeben führt zu weit. Das wichtigste Ereignis der letzten Konzerte war die Aufführung von Bruckners 9. Sinfonie in der Originalfassung. Die Leser der ZFM sind durch M. Auers Aufsatz im Novemberheft genügend unterrichtet. Offen gesagt, sieht man hier doch noch nicht klar genug, sofern man der Vermutung, Löwe habe auf einer anderen Vorlage gefußt, recht geben möchte. Denn manche Änderungen wären sonst schier unbegreiflich, einer reinen Luft am Andersmachenwollen zuzuschreiben. Auch ich gebe der weit herberen „Originalfassung" den Vorzug, die ihren für mich bezeichnendsten Charakter im Adagio und hier vor allem der nunmehr geradezu verweifelten Dissonanzenstelle wie überhaupt dem ganzen Schluß hat. So viel ergäbe sich, daß zu dem letzten Bruckner eine erheblich andere Stellung einzunehmen wäre. Eine weitere Neuheit bot Straube in seinem Chorkonzerte, dem am Züricher Tonkünstlerfest so erfolgreichen Hymnus des jungen Heinz Schubert. Eine unverkennbar starke Talentprobe, auch hochgemuten Sinnes, der Weg zu einem wirklichen Kunstwerk ist aber noch ordentlich weit. Der eigentlichen besten Bestandteile sind noch nicht sehr viele, auch fehlt noch die Kraft zu innerlich geschlossenen Gebilden, das Außermusikalische hat sich noch nicht genügend umgesetzt. Unleidlich ist für mich die im schlechten Sinn nachromantische, völlige Auflösung der Gesangslinie in lauter Melismen sowie die fortwährende Anwendung höchster Stimmlagen im Solosopran (Frau Merz-Tunner). Wir wollen abwarten, wohin der Weg des 24jährigen führt, seine recht üble, dem brüchigsten modernen Stil verpflichtete Sinfonietta (vom hiesigen Rundfunk geboten) läßt die Erwartungen nicht wenig vermindern. Wer jetzt noch so schreibt, will der dringend notwendigen strengen Schule ausweichen, und in einigen Jahren schon kommt alle Erkenntnis zu spät. Welch anderes, ungemein wohltuendes Bild erhielt man hingegen von dem dreisätzigen Streichquartett des z. Z. fast nur als Orgelkomponisten bekannten J. N. David, geboten von dem ausgezeichnet spielenden Gewandhausquartett in einem lediglich heutiger Musik gewidmeten Abend (Quartett Nr. 2, ein wirklich gutes Werk von H. Gál und das sprühende op. 10 f-moll von Hindemith)! Wie es hier keimt, es geradezu so organisch zugeht wie in der Natur, das ist denn schon etwas Außerordentliches im wohltätigsten Sinn, und als Ganzes etwas Neues in der heutigen Musik. Im besonderen war ich noch verwundert über die Grazie, die dieser strengste heutige Orgelkomponist auf diesem Gebiet zu entwickeln vermag. — Hauptwerk in dem Chorabend des Gewandhauses war Mozarts Requiem, dessen sorgsam schöne Aufführung wieder all' die Fra-

gen beschwor, die nun einmal mit ihm verknüpft sind. Ich glaube, es ist noch weniger wirklich von Mozart, als selbst heute angenommen wird. Das schwierige, und zwar unnötig schwierige Werk von H. Schubert war bis zum Letzten geprobt worden, der Erfolg, wenn auch nicht schlagend, so doch bedeutsam.

Von den Orchesterwerken in den vier Konzerten geben zwei zu kritischen Bemerkungen Anlaß, die g-moll-Sinfonie von Mozart und die Pastorale. Über erstere kann ich mich kurz fassen, es wurden sämtliche partiturfeindlichen, traditionellen Fehler gemacht, die hier einmal in einem längeren Aufsatz aufgedeckt wurden. Ich habe nichts dagegen, wenn Bruno Walter derartiges nicht verfolgt, nur darf er seinerseits nichts dagegen haben, wenn es mit den Worten seines einstigen Meisters G. Mahler als „Tradition ist Schlamperei" bezeichnet wird. Die Pastorale ist eine der Sinfonien, die ihm, vor allem im 2. und 4. Satz, aber auch im ganz matt gegebenen „Dreher" des Scherzo, gar nicht liegen. Wo bleibt im 2. Satz die selige Verträumtheit, wenn aus Bewegung Beweglichkeit wird, im letzten das Naturreligiöse fehlt! Beide Sätze um jenes „Komma" zu schnell, das den richtigen Ausdruck lediglich im Sinne des Zeitmaßes ausschließt. Andere Werke, die Leonore Nr. 2 und vor allem Bruckners Neunte, standen auf voller Höhe.

Über den Rundfunk dieses Mal nur das Wichtigste. Zwei große Zyklen laufen in diesem Winter, die Aufführung sämtlicher Sinfonien Bruckners und die Musikdramen von Wagner. Und zwar beteiligt sich hier der ganze Sendebezirk: Leipzig bot bis dahin die Achte und die Erste unter Schuricht und Göhler, die „Nullte" kam von Dresden unter Ladwig. Von Wagner wurden aus Dessau „Rienzi" unter Rother, aus Chemnitz „Lohengrin" gesendet und zwar, bei allerdings erheblichen Strichen, in guten Aufführungen.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Der November brachte ein außerordentliches Anziehen der Konzert- und Operntätigkeit im Westen des Reiches. In Aachen beging man als feierlichen Auftakt der Spielzeit Dr. Peter Raabes, des verdienstvollen Musikleiters, 60. Geburtstag, unter Teilnahme des Opernensembles, der von dem Jubilar geleiteten zahlreichen Chorvereinigungen und des Städtischen Orchesters, wobei Raabes Sohn, Dr. Felix Raabe, sich als gewandter Listzdirigent erwies. Eine „Raabestiftung" für notleidende Mitglieder des Orchesters und der Bühne wurde geschaffen. Um dieselbe Zeit beging die Aachener Liedertafel ihr 100jähriges Bestehen mit einer Uraufführung der „Idylle" für Soli, Männerchor und Orchester des hier besonders geschätzten Brucknerschülers Josef v. Wöß (Wien). Komponist und Dirigent des Vereins (Peter Hammers) wurden lebhaft gefeiert. Otto Jochums Oratorium „Der jüngste Tag" erlebte unter Raabe eine erfolgreiche Erstaufführung. — In Bielefeld brachte Max Cahnbley Rachmaninoffs 2. Sinfonie als kaum mehr überzeugende Neuheit, und nach langer Abwesenheit erschien Heinrich Kaminski wieder am Pult, um weniger als Dirigent wie als gestaltender Musiker überzeugend ein klassisches Programm zu absolvieren. Als Erstaufführung erklang in der Oper Rossinis „Italienerin in Algier" unter Cahnbley. — In Bochum erschien das Elly Ney-Trio als gern gesehener Gast. Reichwein ließ Bruckners „9." in der Urfassung, das Brahmssche Violinkonzert mit Havemann als Solisten und Hindemiths Neues Konzert für Streicher und Blech als interessante Novität sowie Liszts „Heilige Elisabeth" erklingen. — In Bonn brachte H. Abendroth als Gastdirigent Straußens „Don Juan" und von Bruckner, der gerade dieses Werk geschätzt haben soll, die großartige „Fünfte". — Der junge, aber regsame Musikverein Castrop-Rauxel gab unter Md. Spindler aus Dortmund ein gelungenes Beethoven-Brahms-Konzert unter Teilnahme der jugendlichen Altistin Eva Jürgens aus Barmen. — Sieben bot in Dortmund im ersten der „Kleinen Sinfoniekonzerte" alte Musik von Monteverdi bis zum Londoner Bach. Sigrid Onegin erschien an einem eigenen Abend der hiesigen Konzertdirektion

und wurde sehr gefeiert. Die Essener Folkwang-Bühne gastierte mit Jooßens Totentanz „Der grüne Tisch". Gerard Bunk wirbt vorbildlich weiter für moderne Orgelmusik. — In Düren spielt nunmehr das Aachener Stadttheater auf eigenes Risiko in dem von Eberhard Hoesch einst gestifteten Theater, dessen Andenken bei der Eröffnungsfeier rühmend gedacht wurde. — Duisburg brachte im Opernhaus Puccinis drei Einakter unter Drach, während im zweiten Hauptkonzert Paul Scheinpflug, der einstige Städtische Generalmusikdirektor, als lebhaft begrüßter Gast Lieder von Mahler und dessen 2. Sinfonie vorführte. — Weisbach stellte sich in Düsseldorf mit einer Komposition der Hebbelschen „Weihe der Nacht", die vor ihm schon Hausegger und Reger zur Vertonung gereizt hat, als Selbstschaffender vor. Die Oper setzte neu in ihren Spielplan Mozarts „Entführung", der Wolfgang Martin ein vorzüglicher musikalischer Leiter war. — Die Essener Oper brachte Rossinis „Barbier von Sevilla" unter Alfons Rischners musikalischer und Werner Vielhabers szenischer, nur manchmal (so bei den Verwandlungen auf offener Bühne) allzu experimentierender Leitung, außerdem Mozarts „Zauberflöte" in der Fassung des aus Essen geschiedenen Schulz-Dornburg. Im Sinfoniekonzert spielte Anton Nowakowski Orgelwerke von Händel und Bach-Vivaldi ziemlich auf Farbe gestellt und in der Orchesterbegleitung Fiedlers mehr gezwungen als frei. Im Brahms-Konzert stellte sich der neue Konzertmeister Adolf Kunze günstig vor. Ein „Schwedischer Abend" Fiedlers bot Werke von Berwald, Atterberg, Alfven und Kilpinen mit Emmi Leisner als Solistin. — In Gladbach-Rheydt erklang als wertvolle Neuheit Heinrich Lemachers, dem Papst gewidmete „Pax-Christi-Messe" unter Bönns Leitung. Gelbke bot zur Goethefeier Schumanns „Faustszenen". Die Oper gab Bizets „Carmen" und weiß sich, wie mitgeteilt wurde, finanziell gesichert. — In Gelsenkirchen legte das neugegründete Kammerorchester eine gute Probe seiner Leistungsfähigkeit unter P. Belker ab mit Werken von Vivaldi, Friedrich d. Gr. und Gesängen jener Zeit, denen Kaldeweier ein vortrefflicher Interpret war. — In Wuppertal (Elberfeld-Barmen) zeigte der junge Hans Schnakenburg als Nachfolger Hoeßlins mit Werken von Haydn und Beethoven sowie Händels „Saul" sicheres Können, auch als Begleiter des solistisch tätigen Anton Schoenmaker. — In Godesberg bei Bonn bot Gustav Claßens u. a. Regers Böcklin-Suite in ausgezeichneter Interpretation. Kammermusikabende veranstaltet man in dem Redoutensaale, wo einst Beethoven dem alten Haydn vorgestellt worden ist. — Der Arnsberger MD Hans Herwig gab in Hagen eine gut vorbereitete Aufführung der Haydnschen „Jahreszeiten" mit einheimischen Solisten. — Kassel erlebte im Staatstheater einen Strawinsky-Abend mit dessen „Petruschka" und „Oedipus rex" unter Felix Oberhoffers musikalischer und Helmdachs szenischer Leitung. — Die Koblenzer Oper brachte als Sondervorstellung mit Adametz als hier neuem Dirigenten Verdis „Rigoletto". — Meyer-Giesow in Krefeld bot Haydns „Nelson-Messe" als interessante Neuheit. Der neue Intendant Hans Herbert Michels zeigte in der Neuinszenierung der Offenbachschen „Hoffmanns Erzählungen" nicht alltägliches Können. E. Lelacs Operette „Heirat aus Liebe" erlebte ihre recht erfolgreiche Uraufführung, ein ehrlich musikantisches Werk, dessen Partitur W. Bunten geschickt ins Licht rückte. — In Mainz gastierte H. Abendroth mit dem in Bonn von ihm gebotenen Strauß-Bruckner-Programm. — In Münster erwies sich der neugewählte Musikleiter L. Jochum in Schuberts 7. Sinfonie als gesund musizierender, gelegentlich sich sogar am Klang berauschender Dirigent. Die Osnabrücker Oper gastierte mit Wagners „Walküre" unter Dr. Berend mit Starbesetzung. — Gieseking spielte in Neuß an drei Abenden klassische Musik, teilweise ein wenig überfeinert. — Osnabrück hörte in einer Morgenfeier Kurt Weills „Lindberghflug", dazu Weillsche Songs, eine an sich kaum mehr musikkulturell notwendige Gabe. Das Opernhaus gab d'Alberts „Tiefland" unter Fritz Dahms Leitung. Max Regers großartigen „Sinfonischen Prolog" bot Dr. Oberborbeck u. a. in Remscheid in ausgezeichneter Wiedergabe. — In Wiesbaden ließ der an den Leipziger Rundfunk berufene Karl Schuricht Bruckners 9. und Karl Elmendorff die 7. Sinfonie erklingen, der auch Bizets „Perlenfischern" zur Neuaufführung verhalf, während seine Wiedergabe der Offenbach-

schen „Hoffmanns Erzählungen“ unter Eigenwilligkeiten der Regie zu leiden hatte. Als neue Operette erschien Bertuch-Haselbachs „Madonna, wo bist du?“, eine lustige Wiederaufnahme des Motivs: Jugend gehört zu Jugend! Willy Kraus war hier der musikalische Leiter des erfolgreichen Werks.

In Köln setzte H. Abendroth seine höchst verdienstvolle und gelungene Vertretertätigkeit als Opernleiter mit den „Meistersingern“, dem „Siegfried“, der „Fledermaus“ fort, während der nunmehr zurückgekehrte Eugen Szenkar sich mit dem „Tristan“ günstig einführte. Smetanas „Verkaufte Braut“, Lortzings „Undine“, Verdis „Rigoletto“, Kienzls „Evangelimann“ und Graeners „Friedemann Bach“ werben weiter um die Gunst des Publikums. Das Russische Ballett aus Monte Carlo zeigte gute Leistungen in Werken von Ravel, Auric, Bizet, ohne freilich über das gewohnte Mittelmaß, abgesehen von einigen solistischen Taten, hinauszureichen. Kurt Joossens „Grüner Tisch“ mit der ziemlich schwachen Musik von Cohen hinterließ stärkeren Eindruck: hier sind doch wenigstens mimographische Ideen vorhanden, und das Tänzerische ordnet sich dem Gedanklichen unter. Im Rahmen der Meisterkonzerte erschien Nathan Milstein als hervorragender Vertreter seines Fachs, desgleichen Gigli, der im Konzertsaal beinahe besser abschnitt als auf der Opernbühne im „Rigoletto“ als Herzog, dazu das Römische Quartett mit neuen Werken von Respighi und Alfano. In einer Wohltätigkeitsveranstaltung hörten wir Maria Engel und Gotthelf Pistor, letzteren in wertvollen Gesängen Richard Trunks, denen Karl Delseit ein vorzüglicher Begleiter war, während Alma Moodie und Eduard Erdmann mit sicherem Stilgefühl Schuberts Sonate in A-dur boten. H. Abendroth ließ Ungers „Faustlandschaften“ als Erstaufführung und die von Egon Wellesz als Dank für seine Doktorpromotion für Oxford komponierte, aber erfinderisch recht schwächliche Kantate für Soli, Chor und Orchester als Uraufführung erklingen, in einem weiteren Gürzenichkonzert Ravels nach Strawinsky hinneigenden Klavierkonzert (Solistin: Josefa Rosanska) und Hindemiths stilistisch interessantes Konzert für Streicher und Blech. Die vereinigten Orchester der Hoch- und Musikschule gaben unter Abendroth Proben außerordentlicher Leistungsfähigkeit in Werken von Berlioz, Tschaikowsky und dem Brahmsschen Violinkonzert, in welchem sich der mit dem Mendelssohn- und dem Wiener Preis bedachte junge Münsteraner Siegfried Borries als zukunftsreiches Talent auswies. Der Bachverein unter H. Boell machte uns mit einem genialen Psalm des Bachvorläufers Weckmann und mit alter Gambenmusik (Klasse Paul Grümmer) bekannt, das Priska-Quartett bot wieder vorbildlich klassische und romantische Kammermusik, während die Musikalische Gesellschaft unter anderem das Brunier-Quartett zu Gaste lud und die Gesellschaft für neue Musik Alban Bergs „Lyrische Suite“ und Schönbergs „d-moll-Quartett“ vom Wiener Kolisch-Quartett vortragen ließ. Die Musikbüchereiabende brachten einen gediegenen Regerabend und einen solchen mit Schumannscher Hausmusik, wobei sich als uneigennützige Mithelfer Leonie Hähner, eine ausgezeichnete Pianistin, Martin und Tilly Steinkrüger, P. Gloger, H. Schmitz, die Maria Trunkschüler Frl. Benninghoff und Herr Sallentin u. a. m. hervortaten. Im Westdeutschen Rundfunk trug Theodor Blumer seine Fantasie für Klavier und Orchester vor, ein in gesunden Bahnen deutscher Meister selbständig gestaltetes und im besten Sinne wirksames Stück, das gewiß seinen Weg wie alle übrigen Arbeiten dieses bedeutenden Musikers machen wird. Ebenfalls unter Buschkötters Leitung hörte man hier Regers Beethoven-Variationen und die „Weihe der Nacht“. Von den zahlreichen Solisten sind Gieseking mit Jos. Marx' Klavierkonzert, das Römische Quartett, Johanna Egli--München als hervorragende, stimmlich sowohl wie musikalisch gleich eindrucksvolle Reger-Interpretin zu nennen, dazu das Ney-Trio, das Kunkel-Quartett, an bedeutsamen Aufführungen Webers „Drei Pintos“ (unter Anheißer-Zimmermann). Dr. Alfred Fröhlichs Düsseldorfer „Collegium musicum“ behandelt in diesem Winter die Entwicklung der Harmonie, wobei u. a. Werke von Purcell, Bach, Bruckner und Reger erklangen. Beethovens „Missa solemnis“ unter Buschkötter wurde auch über den Deutschlandsender geleitet, wie überhaupt eine Fülle von Fernübertragungen wertvolle Musik auch hierher

brachten. Der „Tag der deutschen Hausmusik" ließ u. a. Sonatinen von Beethoven und Schubert hören. Als hervorragender Chopin-Interpret erwies sich aufs Neue Raoul v. Koczalski, der auch in der Hochschule Studienvorführungen gab. Eichendorffs, des wohl meistkomponierten deutschen Dichters, wurde anläßlich seines fünfundsiebzigsten Todestages vom Intendanten Dr. Hardt, unterstützt durch Hans Ebert am Klavier, gedacht.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Mit der Erstaufführung von Robert Hegers neuer Oper „Der Bettler Namenlos" hatte die Staatsoper einen entschieden großen Erfolg zu verzeichnen, der nicht allein dem hier überaus beliebten Kapellmeister Heger galt. Da über das Werk in dieser Zeitschrift bereits berichtet wurde, kann ich mich kürzer fassen. Es muß aber festgestellt werden, daß zum Erfolg des Werkes auch schon die Dichtung das ihrige beitrug, die den aus den Urtiefen antiker Poesie geschöpften Gegenstand ansprechend und wirkungsvoll gestaltet hat. Daß dies der Komponist selbst zuwege brachte, und daß er sich in seiner schönen Dichtung auch eines kultivierten edlen sprachlichen Ausdrucks bediente, sei ihm — angesichts der sonst üblichen Sprachverhunzung in den meisten zeitgenössischen Operntexten — als Zeichen sicheren Kunstgeschmacks besonders hoch angerechnet. Geschmack, hohes Streben und unbedingte Lauterkeit zeichnen, wie die Dichtung und den Menschen so auch seine Musik aus. Bei aller harmonischen Kühnheit, ja scheinbaren Unbekümmertheit, zeigt sich doch entschiedene Vorliebe für tonal gefestigte Musik, die sich über weite Strecken schwingt und den Sängern eine glanzvolle Entfaltung ihrer Stimmen ermöglicht. Ist Hegers Vorliebe für Richard Strauß, und zumal der Einfluß der „Elektra"-Musik, unverkennbar, so steht seine Führung polyphoner Begleitstimmen im Orchester doch immer im Dienste einer eigenwilligen und eigenartigen Charakterisierungskunst, die sich nicht so sehr leitmotivisch an die Personen, als vielmehr an die Ausmalung ganzer Szenen bindet und diese damit zu größeren musikalischen Einheiten zusammenfaßt. (Ist darin etwa der stilerneuernde Einfluß von Pfitzners „Herz" zu sehen?). Nicht so sehr auf Prägnanz der Thematik, auf ins Ohr gehende Einfälle gestellt, lebt sich Hegers Musik am besten in Stimmungen aus, so gleich in der ersten ergreifenden Szene des auf die Heimkehr des Königs harrenden alten Hirten. In Klängen und Farbentönungen ist Heger am erfindungsreichsten. Getragen von ausgezeichneten Darstellern (Herrn Lorenz als Bettler-Odysseus, Frau Ursuleac als Königin, Herrn Mayr als Hirten und Frau Kern als Hirtenknaben, Herrn Jerger als den fremden Freier, um nur die wichtigsten zu nennen) und anfeuernd dirigiert von Direktor Krauß selbst, errang sich das neue Werk einen auch äußerlich starken Erfolg.

Große Anziehungskraft übte das Gastspiel des Tenors der Pariser Oper, Georges Thill, aus. Er sang seine beiden ersten Rollen, Samson in Saint Saëns „Samson und Dalila" und Don José in „Carmen", in französischer Sprache, was in dem sonst deutschen Ensemble natürlich künstlerisch unmöglich war, dem Gast jedoch den Vorteil gewährte, seinen schönen lyrischen Tenor noch anschmiegsamer und weicher erklingen zu lassen. Seiner Stimme ist übrigens auch glänzende Leuchtkraft in der Höhe und ein heroisches Maß gegeben, so daß sein Auftreten, unterstützt durch jugendlich schlanke Erscheinung und echtes Theatertemperament, gute Eindrücke hinterließ.

Eine „Carmen"-Aufführung in der Volksoper wurde dadurch zur ungewohnten, daß Frau Carmen Studer-Weingartner zum ersten Male am Dirigentenpult saß. Neues ist über sie nicht zu sagen: Beherrschung der Partitur, knappe, eindeutige Zeichengebung und Kaltblütigkeit in gefährlichen Situationen gehören ja zu den unumgänglichsten Forderungen für dieses Métier.

Leopold Reichwein führte im dritten Abonnementskonzert die so selten gespielte II. Sinfonie Bruckners auf, diejenige, die der Meister nach dem Mißerfolg seiner I. absichtlich „einfach" halten wollte; der zweite und letzte Satz gelangen Reichwein ganz besonders gut.

Mit einer im Ganzen gelungenen und in den Chören wohlstudierten Aufführung der h-moll Messe stellte sich Iwan Boutnikoff ein, der nun als Nachfolger Paul von Klenaus die großen Chorkonzerte der Wiener Konzerthausgesellschaft übernommen hat. Er, der als Orchesterleiter von der extremen Moderne herkommt, wird wohl zu Bach allmählich ein noch besseres Verhältnis gewinnen und auf billige und unangebrachte Effekte, wie das säuselnde pianissimo-Ausklingen der machtvollen Kyriefugen, verzichten lernen. Das Zusammenspannen von Oratoriensängern mit solchen von der Oper ist stets gefährlich und zeigt, daß man leider auch in Wien zwischen den Bedingungen und Qualitäten des Opern- und des Oratoriengesanges nicht zu unterscheiden weiß. Eine wirklich gute und wahrhafte Oratoriensängerin ist Erika Rokyta. Eine klangschöne und durchaus einheitliche Aufführung des Verdi'schen Requiems bot der Staatsopernchor in seinem 1. Konzert mit Cl. Krauß als Dirigenten, mit einem Solistenquartett von selten schöner Ausgeglichenheit (Ursuleac, Rünger, Roswaenge, Mayr) und dem Philharmonischen Orchester.

Die Philharmoniker glänzten mit zwei außerordentlichen Konzerten, die von Furtwängler und Bruno Walter geleitet waren. Insbesondere das unter dem erstgenannten Dirigenten, der Beethovens VI. und VII. Sinfonie mit höchster Meisterschaft erklingen ließ, gab recht unzweideutig die Wohlmeinung der Wiener für den berühmten Dirigenten kund, den man unbegreiflicherweise hier nicht festzuhalten verstanden hatte — aber auf diejenigen, für die doch eigentlich musiziert wird, hört man ja „höheren Orts" gewöhnlich nicht.

Das neue „Wiener Orchesterstudio" Hermann Scherchens, von dem wir schon früher einmal sprachen, hat sich nun auch der großen Öffentlichkeit nicht länger vorenthalten zu sollen geglaubt — das Gastgeschenk, das „Xenion", das uns da beschert wurde, Hindemiths „Konzert für Streichorchester und Blechbläser", das heißt also: ohne Holzbläser, ist echter struppiger Hindemith, voll geistreicher Kontrapunktik (auf dem Papier), im übrigen kalte und nüchterne Gehirnmusik. Wesentlich genießbarer ist das von Hindemith als „Philharmonisches Konzert" betitelte Variationenwerk für Orchester. Hier bemüht er sich, zum Teil mit Glück, ein an sich scharf geprägtes Thema durch abwechslungsreiche Charakterstücke hindurch in vielfältiger Gestaltungsform vorzuführen und zu einem effektvollen Schluß in Marschrhythmen emporzutreiben. Indes: sehr „philharmonisch" kann man auch diese Komposition nicht nennen.

Von den zahlreichen Einzelkonzerten, an denen unsre Spielzeit ja niemals Mangel leidet, sei des Abends bei Huberman gedacht, der nebst anderen Kostbarkeiten die Bratschenlieder von Brahms, gesungen von Frau Anday und auf der Viola begleitet vom Konzertgeber, als eine der wertvollsten Gaben spendete. In einem Konzert Leo Slezaks spielte, die Pause ausfüllend, Franz Schmidt neue schöne Orgelstücke von H. Daninger. Neue Lieder von Egon Kornauth und Robert Heger sang Felicie Hüni-Mihacsek; auch neue Lieder und Melodramen von Richard Maux kamen hier erstmalig zu Gehör. Aufhorchen aus der Fülle der Virtuosenkonzerte machte wiederum das Klavierspiel Walter Kerschbaumers mit einem Chopin und Liszt gewidmeten Abend. Der unter Ferdinand Großmanns tüchtiger Leitung stehende Akademische Orchesterverein spannte sein Programm von einem ganz neuen (sonderbarerweise auf die Bratschen verzichtenden) „Kammerkonzert für Horn und kleines Orchester" von Ernst Josef Matheis, dessen Beurteilung wohl nicht uneingeschränkte Anerkennung zuläßt, bis zurück zu einer Sinfonie vom alten Georg Christoph Wagenseil, dem Musiklehrer Maria Theresias. Daneben erhob sich eine Wiedergabe der Brucknerschen VII. Sinfonie zu ganz ansehnlicher Höhe. Im Hegerschen Gesellschaftskonzert spielte Cassado eine von ihm aufs Cello übertragene, ursprünglich für Arpeggione komponierte Sonate von Schubert. Man sieht: trotz Wirtschaftskrise und Devisensperre geht die Musik in Wien nicht aus.

Zu unserer Notenbeilage.

Das Lied ist von Robert Schumann im Sommer 1828 komponiert. R. Schumanns Freund Emil Flechsig, der damals mit seinem Freunde Schumann zusammenwohnte (Leipzig, Am Brühl), erzählt über die Veranlassung in seinen Lebenserinnerungen folgendes: „Außerdem begann er eifrig zu komponieren, den „Erlkönig“ von Schubert spielte er prächtig und da er in meiner Goethe-Ausgabe gleich hinter dem „Erlkönig“ den „Fischer“ fand, so geriet er über diesen und setzte ihn in Noten, wahrscheinlich sein erstes Lied, das ich heute noch pfeifen kann. Außerdem wurden noch 6 Lieder fertig, die er an Wiedebein zur Begutachtung sandte, darauf auch eine beifällige Antwort bekam mit obligaten Winken und gutem Rat.“ Es waren aber nicht nur noch sechs Lieder, die R. Schumann damals komponierte, sondern „eine Menge“ (lt. eigene Notizen). R. Schumann traf eine Auswahl daraus von zusammen 11 Liedern, die er damals schon veröffentlichen wollte, als op. II und seinen Schwägerinnen Therese, Rosalie und Emilie widmen. Die Handschrift dieser Sammlung befindet sich als sog. „frühes Liederbuch“ in der Staatsbibliothek Berlin, Musikabteilung. Das Verzeichnis findet man in dem kleinen Aufsatz „Von den ersten Liedern R. Schumanns“ in unserer Zeitschrift, Jahrgang 1925 S. 533.

M. Kreisig.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des „Bayreuther Zwiegespräch“.

Musikalisches Karree-Rätsel von A. Bauersfeld, Mühlhausen i. Th.
(Oktoberheft 1932).

Die in das Karree richtig eingefügten Buchstaben ergaben folgendes, in den Neunziger Jahren im „Simplicissimus“ veröffentlichtes Bayreuther Zwiegespräch:

A.: „Schabst du Cello, schäbiger Schuft?“
B.: „Ich goge die Gige, geifernder Gauch!“

Die lustige Aufgabe fand eine große Beteiligung. So gingen uns insgesamt 91 richtige Lösungen zu, aus denen das Los wie folgt entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.— für Liselotte Facius, Lugau i. Erzgeb.;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.— für Franz Strehler, Chorrektor, Ratibor;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) für Otto Meinhold, Primaner, Dresden-Bl.;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—) für Walter Bürger, Schüler, Dresden — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Th. — Anneliese Kaempffer, Musikseminaristin, Göttingen — Maria Walther, Musiklehrerin, Erlangen.

Wie es die Lösung von Rechtswegen verlangte, sind diesmal eine ganze Reihe von Einsendungen an uns gelangt, die man samt und sonders nur als musikalischen und dichterischen Schabernack bezeichnen muß. Ein ergiebiger Regen von Grotesken, Burlesken, Humoresken und Stabreimen hat die Blumen unseres Redaktionszimmers erquickt. Ein paar ganz Unentwegte haben es sich allerdings nicht nehmen lassen, die Früchte ernsthaften Nachdenkens in geschmackvollen Körbchen à la Gigue, Chaconne usw. zu überreichen. Auch einige ernsthafte kontrapunktische Studien durften nicht fehlen. Nur die Männer mit den Sängersprüchen standen für diesmal im Schmollwinkel. Die Lösung bot ihnen keinerlei Anreiz. Hingegen waren die Dichter diesmal wieder eifrig bei der Arbeit.

Je nach Beanlagung und künstlerischer Reife sind alle diese Arbeiten verschieden ausgefallen. Neben wertvollen musikalischen Arbeiten, nähren sich auch mehrere von potpourriartiger Zusammen-

ſtellung Wagnerſcher Themen, denen die Löſung durch eine hinzugefügte Singſtimme geradezu aufgezwungen wurde. So etwas paßt natürlich zuſammen wie Samtbarett und Wadelſtrümpfe. Trotz alledem erhielten wir einige Einſendungen, welche Anlage zur muſikaliſchen Parodie kundgeben; der Kürze ihrer Faſſung wegen konnten dieſe leicht und beſonders auffallen. Auf die Begabung zum Kurz-Operetten-Komponiſten laſſen ſie vorläufig noch nicht ſchließen. — Die Schar der Dichter hat ſich zumeiſt in „Wagner-Art" verſucht und einige recht hübſche Leiſtungen eingeſandt, die der Heiterkeit der Aufgabe entſprachen.

Erfreulicherweiſe hat ſich diesmal auch ein Karikaturenzeichner an der Löſung beteiligt. Kein Wunder, daß gerade dieſer ſich von den vielen Notenſchreibern und Dichtern beſonders abhebt. Aber nicht dieſes, ſondern ſeine Federzeichnung, die Art und Weiſe, wie er die Spieler in richtiger und mit Humor geſehener Haltung, wie er die Inſtrumente in bemerkenswert naturgetreuer Wiedergabe zeigt, überhaupt das ganze Bildchen vom Geiſte der Muſik und dem Sinn der Löſung zu erfüllen weiß, beſtimmen uns, dieſem Außenſeiter, H. Pauli-Memmingen, einen Bücherſonderpreis im Werte von M. 10.— zuzuerkennen. Und damit kommen die Muſiker und Dichter heute leider an die zweite Stelle.

Wie immer haben ſich die KMD Trägner-Chemnitz und Helmut Bräutigam-Crimmitſchau mit beſonderem Glück bemüht, die Löſung muſikaliſch einzukleiden. In dem gemeinſamen Titel „Humoreske" begegnet ſich ihre Geſchicklichkeit. Da jede der Kompoſitionen zudem ihre beſonderen Vorzüge hat, wollen wir ſie nicht gegeneinander abwägen. Aus den Dichtungen heben ſich ebenfalls die Verſe zweier Altbewährter heraus: Lehrer Max Jentſchuras-Rudersdorf Preislied auf ſeine Gige, das er in die Form eines weiteren Rätſels kleidet, und Rektor R. Gottſchalks-Berlin „erweitertes" Bayreuther Zwiegeſpräch. Hierzu kommt noch eine hübſche Zeichnung der beiden „Sprechenden" von Curt Dietrich-Leipzig. Die Vorgenannten erhalten ohne weiteres überflüſſiges Lob einen Sonderbücherpreis im Werte von M. 8.—.

Kaum eine Naſenlänge hinter dieſen erprobten Rennern gehen als Komponiſten Karl Meinberg-Hannover mit einer bemerkenswert geſchickt geſetzten „Rheingold"-Burleske, M. Georgi-Thum mit einem duftigen Klaviertrioſatz und Walter Rau-Chemnitz durch eine Scherzchaconne und als Dichter: Prof. L. Bernhard-Mainz und Wilhelm Löhner-Freiberg i. Sa. durch das Ziel. Alle dieſe fünf erhalten je einen Bücherſonderpreis im Werte von M. 6.—.

Es folgen unter den Muſikern die Kontrapunktiker, die ihre Kunſtfertigkeit uns diesmal nur in homöopathiſchen Doſen verabreicht haben. Wegen ihres kontrapunktiſchen Wohlbefindens und der Wirkſamkeit ſolcher Doſierung halber ſollen Johanna Senfter-Oppenheim, Obermuſikmeiſter Karl Unger-Augsburg und Organiſt Bruno Wamsler-Lauſcha und ferner die Dichter: Dora Elfinger-Wien, Wolfgang und Joachim Huſchke-Jena, Bibliotheksrat Dr. Johannes Hübner-Breslau, Berta Janetſchek-Prag, Hanna Liederwald-Mülheim/R., Studienrat Emil Lorenz-Zwickau und Student Werner Wahle-München ebenfalls mit einem Sonderbücherpreis im Werte von M. 4.— bedacht ſein.

Schließlich wären noch ein „burleskes Duett" von Studienrat Ernſt Lemke-Stralſund, eine Groteske von Curt Beck-Roſtock, eine Gigue von Edwin Telſchow-Jabel und gute muſikaliſche Löſungen von Hellmut Erhard-Freital-Deuben, Bez.-Oberlehrer Ad. Rabus-Memmingen, Studienaſſeſſor Willi Schwinn-Hof und Muſikdirektor Bruno Leipold-Schmalkalden erwähnenswert, für die wir noch je einen Bücherpreis von M. 2.— bereitſtellen.

Wir bitten unſere Preisträger um Bekanntgabe ihrer Bücherwünſche und laſſen nachſtehend die weiteren Einſender richtiger Löſungen namentlich folgen:

Albert Bauſt, Muſiklehrer, Karlsruhe — Elfriede Birkenſtock, Saarbrücken — Rudolf Buchner, cand. germ., Leipzig —

Helene Chriſtian, Muſiklehrerin, Neiſſe —

Paul Döge, Studienrat, Borna b. Leipzig —

Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenſcheid — Guſtav Gland, Amtsgerichtsrat, Schlotheim/Th. — Herbert Göldner, Berlin-Mariendorf —

Caſpar Heßler, Pianiſt und gepr. Klavierlehrer, Gronau i. W. — Frau Elſe Hoffmann, Breslau — Sigrid v. Holſt, Muſiklehrerin, Gütersloh — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien —

Günther Köhler, stud. phil., Jena — Emma Krenkel, Michelſtadt i. O. —

Gertrud v. Landwehr, Wien — Arno Laube, KMD, Borna — Styrbjörn Lindedal, Kapellmeiſter, Göteborg —

Käthe Mähl, Gesangslehrerin, Bad Segeberg — Laura Marschall, Klavierlehrerin, Wien — Erna Mensel, Berlin — Helene Meyer, Kiel — Marg. Modes, Nürnberg —
Amadeus Neßler, Leipzig — Heinrich Nikolowski, Lehrer, Dresden —
Anne-Marie Ottel, Mühlhausen/Th. —
Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Kurt Poser, Lehrer, Sömmerda — H. Prützmann, Musiklehrerin, Siegen — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Chr. Recht, Lehrer, O.-Sterkrade — Gerd Ridder, Mülheim/R. — Hildegard Rother, staatl. gepr. Musiklehrerin, Breslau —
Irene Sander, Hildesheim — Werner Siebeck, Tübingen — Alois Simson, Studienassessor, Rosenheim —
Marianne Schäfer, Leipzig — Paul Schmidt, Lübeck — Oskar Schneider, Zittau — Otto Schneider, Lehrer, Meiches — Maria Schoch, Musiklehrerin, Gotha — Dora Schubert, Mulda i. Sa. — Elisabeth Schulte zu Berge, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Bochum-Bergen Ernst Schumacher, Emden — Paul Schwarz, Pastor, Glogau — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse —
Hildegard Staffelt, Berlin-Mariendorf — Gertrud Staib, Waldsee i. Württbg. — Bernhard Stange, Pianist, Mülheim/R. — Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf — Alfr. Weidemann, Berlin — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Th. — Christel Winzer, staatl. gepr. Klavierlehrerin Lauenburg i. P. —
Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse — Z.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

von Ludwig Bisschopinck, M.-Gladbach.

Aus den nachstehend aufgeführten Silben sind 31 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben von oben nach unten gelesen, einen bekannten Ausspruch Walter Niemanns ergeben.

Die Silben lauten:

a — a — a — ac — as — bach — bal — ber — bert — beth — bra — brich — ca — ci — dam — dam — de — do — e — e — ei — erb — ex — fod — gart — gi — ham — hans — hu — i — i — i — im — im — ja — ki — la — le — li — li — lick — lies loch — lon — lou — lu — ma — ma — men — mo — ner — ner — non — nor — promp — pres — re — re — ri — ril — rosch — sa — sai — sans — see — sep — ser — siv — sou — stedd — ta — tett — tro — tu — tu — vi — wa — wein — yau.

Die Wörter bedeuten:

1. Führender amerikanischer Dirigent und Komponist
2. Französischer Opernkomponist
3. Klavierkomposition von Walter Niemann
4. Rumänischer Komponist
5. Deutscher Kirchenmusiker
6. Deutscher Musikpsychologe
7. Berühmter italienischer Pianist
8. Moderner französischer Komponist
9. Oratorium von Franz Liszt
10. Ziemlich schneller böhmischer Nationaltanz
11. Bezeichnung eines improvisierten Tonstückes
12. Tonstück für sieben Instrumente
13. Französischer Ausdruck für Orgelpfeife
14. Oper von Massenet
15. Bezeichnung der alljährlich abgehaltenen walisischen Musikfeste
16. Führende deutsche Klaviermarke
17. Oper von Bellini
18. Bezeichnung für Klagegesang
19. Führender Beethoven-Dirigent und Komponist
20. Fremdwort für ausdrucksvoll
21. Alte der Sarabande verwandte Tanzform
22. Oper von Berlioz
23. Bekannter russischer Pianist
24. Österr. Musikschriftsteller und Musikkritiker
25. Oper von v. Schillings

26. Bekannter schweizerischer Komponist
27. Musikalische Vortragsbezeichnung
28. Von Brahms und Liszt gern gewählte romantische Ausdrucksform
29. Bekannter deutscher Konzerttenorist
30. Klavierkomposition von Walter Niemann
31. Tonmalerisches Konzertstück, dessen Form sich auch Walter Niemann in seinen Kompositionen bediente.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. März 1933 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 4.—,

Für richtige Lösungen, die in besonders gelungener Form (Dichtung, Komposition und dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Georg Philipp Telemann: Konzert f-moll für Solo-Oboe mit Begleitung von Streichorchester und Cembalo (Klavier), herausgegeben von Fritz Stein. (Heft 1 der Sammlung „Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert", hrsg. von Prof. Dr. Fritz Stein.) Collection Litolff, Braunschweig.

C. v. Pasztbory: Trio in C-dur für Klavier, Violine und Violoncello. Henry Litolff, Braunschweig.

Franz Philipp: Serenade für Flöte, Violine und Bratsche op. 23. Partitur M. 6.80, Instrumentalstimmen je M. 2.—. L. Schwann, Düsseldorf.

Joh. Seb. Bach: Menuett für Anna Magdalena. Konzertbearbeitung von Anatol v. Roessel. Otto Junne, Leipzig.

Kurt B. Möchel: Zwecketüden für Kontrabaß Band I und II. B. Schotts Söhne, Mainz.

Kurt B. Möchel: Brevier des Kontrabassisten. B. Schotts Söhne, Mainz.

Markus Koch: Das Kränzlein. 42 Kleine Lieder für Kindergarten, Schule und Haus, Werk 74. Bildschmuck von Helma Köberlein. Henry Litolff, Braunschweig.

Charles Sanford Terry: Bachs Orchestra. Oxford University London.

Joseph M. Müller-Blattau: Das deutsche Volkslied. Max Hesse, Berlin.

The Oxford Edition of Frédéric Chopin, herausgegeben von M. Edouard Ganche, dem Präsidenten der Chopin-Gesellschaft zu Paris. 14 Bände. Oxford University Press. London.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

WOLFGANG GERTLER: Robert Schumann in seinen frühen Klavierwerken. Gr. 8°, 175 S. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer, 1931.

Auf diese Arbeit sei mit Nachdruck hingewiesen. Eigentlich eine Dissertation unter Gurlitt-Freiburg, geht sie bedeutsam über den Rahmen einer solchen hinaus, zugleich aber die guten Kennzeichen einer Schularbeit deutlich an der Stirne tragend. Es ist dies der solide Untergrund, den sich der Verfasser in dem bedeutsamen ersten Teil „Die Romantik Robert Schumanns" erarbeitet hat und der nicht nur wirkliche Kenntnis der in Frage kommenden, sehr umfangreichen Literatur aufweist, sondern auch ein gutes eignes Urteil. Schumann wird zunächst aus seiner Zeit und seiner Umgebung erklärt — die außerordentliche Wichtigkeit des damaligen Leipzig für ihn ist noch nie so klar herausgearbeitet worden —, so daß es wirklich als

„natürlicher Vorgang" erscheint, „daß Schumann mit der Komposition von Klavierwerken begann" (S. 33). Dies herauszustellen, ist in Anbetracht dessen, daß Sch. in Zwickau durchaus nicht einseitig klavieristisch eingestellt war, sehr wesentlich. Ausführlich befaßt sich Gertler mit der Schaffensweise Schumanns in seinem Klavier-Jahrzehnt, und gerade hier kommt dem Verf. die erstmalige Benützung der sich in Privatbesitz befindlichen fünf Zwickauer Skizzenbücher sehr zustatten, die einen bis dahin noch nicht möglichen Einblick in den Komponisten Schumann gewähren. Gerade hier erweist sich aber auch die Gefährlichkeit einer intensiven Beschäftigung — wie übrigens auch bei Beethoven — mit Skizzen. Ich greife jenen Punkt heraus, der für die ganze Einstellung des Verfassers zu Schumann einengend gewirkt hat. So heißt es: „Sch. schreibt sich in wahrstem Sinne des Wortes die Musik vom Herzen; also ist seine Musik zuletzt für ihn allein wichtig, ähnlich wie ein Tagebuch." Der erste Satz ist wichtig, die Folgerung aber keineswegs. Sie wäre es, so Sch. nur ein gewöhnlicher Mensch und Künstler gewesen wäre, weiterhin Kunst, gerade hier geformtes Leben, mit Tagebüchern ohne weiteres verglichen werden dürfte, drittens aber bedeutsame Tagebücher nicht weit über den persönlichen Wert hinausgingen. Auf dieser Anschauung fußend, gelangt der Verf. dazu, Schumanns Klaviermusik lediglich als „intime Hausmusik" aufzufassen und ihre „Extensität als äußerst gering anzusehen", ja sogar anzunehmen, daß sie „immer nur zu einzelnen gleichgesinnten Seelen spreche" (S. 39) und ihre Wirkung nur auf Deutschland beschränkt sei. Und so vergleicht er zum Schlusse das „Schicksal Schumanns mit seinem großen Vorbild unter den großen deutschen Dichtern: Jean Paul" (S. 137). Das widerspricht den Tatsachen, gerade auch im Hinblick auf das Ausland. Sch. nimmt vor allem in Frankreich eine sogar außerordentliche, für uns Deutsche noch gar nicht erklärbare, Stellung ein, eine im Verhältnis sogar bedeutsamere als in Deutschland. Auf der als solchen sicheren Grundlage der vom Verf. gegebenen Schumann-Erklärung lassen sich nun derartige Tatsachen nicht in Einklang bringen, nichts zeigt also deutlicher, daß in Sch. noch etwas ganz Besonderes wirkt. Und hier hieße es nochmals ansetzen! Mit dem Ergebnis, daß nun das Irrationale in Sch. hervorspringt, dasjenige, was auch sorgfältigste heutige Untersuchungsmethoden nicht geben können, und zwar deshalb, weil sie rational allzu begrenzt sind. Nach Abzug dieses für ein entscheidendes Schumann-Bild allerdings gewichtigen Mangels tritt der Wert der Arbeit in aller Klarheit hervor, wenn auch der zweite und Hauptteil des Buches „Der Stil der frühen Klavierwerke" der heutigen stilistischen Methode allzusehr verpflichtet ist. Das ist aber eine Frage für sich. Freuen wir uns der sonstigen Erkenntnisse, von denen die, daß die frühen Klavierwerke keineswegs aus dem Geist des Klaviers heraus geschrieben sind, sondern „durch das Instrument die Eigentümlichkeit des Schumannschen Geistes wiedergeben", eine der bedeutsamsten ist.

A. H.

CHOPIN: Dokumente und Erinnerungen aus seiner Heimatstadt von L. Binental (Breitkopf & Härtel, Leipzig).

Der Verfasser stellt den Illustrationsteil seines Werkes als Hauptsache seines emsigen Bemühens hin. Die Zusammenstellung bringt viel bisher Unbekanntes und Wertvolles. Die Ausführung des Bild- und Faksimilematerials ist vorbildlich vom Verlag durchgeführt. Im Textteil können wir Deutsche den Rassestolz kennen lernen, der allerdings in der Wertschätzung des polnischen Musik-Nationalheiligen bisweilen übers Ziel hinausschießt. Eine immer wieder zu betonende Wahrheit spricht der Verfasser aus, wenn er den aus polnischem Blut entsprossenen Meister als Ausstrahler polnischer Art und polnischer Seele gegen die Meinung verteidigt, die Chopin schon zu Lebzeiten entgegentrat: jeder Künstler sei ein Kosmopolit. Chopin selbst antwortete darauf: „Sollte es auch so sein, so bin ich doch als Künstler noch ein Wiegenkind, während ich als Pole die Dreißiger überschritten." Wir Deutsche wenden unsere Liebe Chopin zu, weil er der Ausdruck der vornehmen, feinen, echten, guten Eigenschaften der polnischen Rasse ist, und wir übersehen die Kleinlichkeit des Verfassers, daß er dies verschweigt. Wir unterschreiben seine Worte: „Chopin erscheint als idealer Zukunftslehrer, der den künftigen Schöpfern den Weg weist, wie man höchsten persönlichen künstlerischen Ehrgeiz mit dem Genie seiner Rasse restlos in Einklang bringen kann, auf welche Weise man die Sehnsucht der Rasse, sich der Welt zu offenbaren, versinnbildlichen kann" mit dem Rufe an die deutschen Musiker: „Nehmt Euch ein Beispiel dran!" Dr. Alf Nestmann.

EMIL ECKERT: Musikalische Erleichterungen und Verbesserungen (Selbstverlag, Kommission Heckners Verlag, Wolfenbüttel).

An der ausführlichen Verlagsnotierung erkenne man, daß dies Heft Bedeutung hat. Beim Lesen berührt es zunächst höchst eigenartig, aber bald quillt uns aus dem Telegrammstil die heiße Liebe eines Pädagogen entgegen, der fühlt und weiß, wo Tausende von großen und kleinen Musikern der Schuh drückt. Und nun sehen wir Eckert jedem mit kurzen Worten und Ratschlägen helfend zur Seite treten. Wer dies dünne Büchlein mit Ge-

ringſchätzung oder geſpielter „Überlegenheit" bei Seite legt, um den iſt uns bange; bald wird auch dem Übermütigen ſelbſt vor ſeiner Gottähnlichkeit bange werden. Freilich, Augen auf und ſich ſelbſt kritiſch betrachten können, immer wieder, das ſetzt der Verfaſſer voraus. Wir entnehmen ſeiner Spruchſammlung das Goethewort: „Der Irrtum wiederholt ſich immerfort in der Tat, deswegen muß man das Wahre unermüdlich in Worten wiederholen!" Eckert hat nach dieſem Sinnſpruch gehandelt. Dr. Alf Neſtmann.

HANS DAUTER: Muſikgeſchichte in graphiſcher Darſtellung. (Verlag Frommhold und Wendler, Leipzig C 1).

Auf ſechs umfangreichen Bogen verſucht der Verfaſſer die Entwicklung der Muſikgeſchichte vom älteſten bekannten Tonſyſtem in China bis zur unmittelbaren Gegenwart in graphiſcher Darſtellung zu veranſchaulichen. Den praktiſchen Gebrauch werden Herausgeber und Verlag wohl vorwiegend in pädagogiſchen Bezirken ſuchen, denn dieſe trotz der Überfülle des Stoffes an Namen und Zahlen überſichtlich und klar angeordneten Bogen werden ihre beſten Dienſte während des muſikgeſchichtlichen Unterrichts an unſeren Lehranſtalten tun. Für ausgeſprochene Lehrzwecke mag denn auch eine ſolche auf vertikaler und horizontaler Linienführung verteilte Stoffgruppierung bedeutſamer muſikgeſchichtlicher Perſönlichkeiten und Ereigniſſe gerechtfertigt erſcheinen. Führt der erſte Bogen die muſikgeſchichtliche Entwicklung bis zum Jahre 1150 vor, ſo bringen die folgenden Bogen auf horizontaler Linierung die führenden Muſiker und ihre Schöpfungen und auf vertikaler Linierung eine ſtichwortartige Kennzeichnung des aus der jeweiligen muſikgeſchichtlichen Epoche bedeutſamen allgemeinen Tatſachenmaterials. Pädagogiſchen Kreiſen ſei dieſe Veröffentlichung zu Nutz und Frommen empfohlen. Dr. Paul Bülow (Lübeck).

HERBERT SCHÄFER: Bernard Romberg. Sein Leben und Wirken. (Aſchendorffſche Verlagsbuchhandlung, Münſter i. Weſtf. 1931).

Dieſer begrüßenswerte „Beitrag zur Geſchichte des Violoncells" beruht auf einer Diſſertationsarbeit, für die Prof. Dr. L. Schiedermair (Bonn) die Anregung gab. Mit gründlicher Beleſenheit des umfangreichen bibliographiſchen Materials und unter Ausnutzung der in verſchiedenen Bibliotheken vorhandenen Briefſchätze verfolgt der Verfaſſer den Zweck, „die Gründe aufzuzeigen, warum ein Inſtrumentaliſt und Virtuoſe, der aus ſeiner Inſtrumentalkunſt heraus Werke für ſein Inſtrument ſchrieb, derartig die ganze muſikaliſche Welt der klaſſiſchen Epoche jahrzehntelang begeiſtern konnte. Leben und Umwelt dieſes „erſten Virtuoſen ſeines Inſtruments" erſtehen in dieſer ausführlichen Schrift in einer muſikaliſch wie kulturgeſchichtlich gleich feſſelnden Schilderung. Wir verfolgen das Leben Rombergs (1767—1841) in vier Hauptabſchnitten: von ſeinen Jugendjahren über die Lehr- und Wanderzeit zum Höhenweg ſeiner Kunſt und dem Lebensabend und -ende. Ein ereignisvolles, ruhmumſonntes und charakterfeſtes Virtuoſendaſein, das ſich der Wertſchätzung eines Beethoven und Haydn erfreuen durfte, zieht an uns vorüber. Es bleibt jedoch von einer Tragik überſchattet, denn „nur als lebender Künſtler, als ſpielender Inſtrumentaliſt hatte er die Bedeutung für die Kunſt der damaligen Zeit erlangt, die ſeinen Namen ſo berühmt gemacht hat. Mit ihm mußten ſeine Werke, die nur als Nebenerſcheinung ſeiner Perſönlichkeit anzuſehen ſind, in der neuen Generation untergehen". Ein kurzer genealogiſcher Abriß der mit mehreren hervorragenden Künſtlern geſegneten, vorwiegend in den norddeutſchen Landſchaftsgau weiſenden Muſikerfamilie der Rombergs iſt der Biographie voraufgeſchickt. Für Rombergs menſchliche Perſönlichkeit ſowie ſeine Bedeutung als Violoncell-Virtuoſe und die allerdings zeitgebundenen Kompoſitionen für ſein Inſtrument bringt die mit einem fleißigen Quellennachweis ausgeſtattete Schrift wichtige erhellende Aufſchlüſſe. Ein Verzeichnis von Rombergs ſämtlichen Kompoſitionen und eine Auswahl aus dem reichen Briefſchatz dieſes Künſtlers beſchließen dieſe für die Geſchichte der Inſtrumentalmuſik willkommene Veröffentlichung, die wiederum als Beweis für die rege, in aller Stille ſich auswirkende Forſchungsarbeit im Bereich unſerer jungen aufſtrebenden Muſikwiſſenſchaft gelten kann. Dr. Paul Bülow (Lübeck).

HANNS DENNERLEIN: Johann Friedrich Reichardt und ſeine Klavierwerke. (Univerſitas-Archiv, Band 25), Helios-Verlag, Münſter i. W. 1930.

Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), der im vergangenen Goethe-Jahr auch weiteren Kreiſen als Liederkomponiſt wieder in Erinnerung gebracht worden iſt, wird durch das Buch Dennerleins von einer bisher wenig beachteten Seite, als Inſtrumental-, und vor allem als Klavierkomponiſt vorgeſtellt. Es iſt ein bleibendes Verdienſt des Verfaſſers. das geſamte und erfaßbare inſtrumentale Werk Reichardts geſammelt zu haben und das Ergebnis nun in einem thematiſchen Verzeichnis mit „Forſchungsbericht" vorzulegen. Dankenswert iſt auch ſein Verſuch, „das neue Reichardtbild" in einer Darſtellung des Lebens und einer Betrachtung der Werke Reichardts zu zeichnen. Seine Charakteriſtik Reichardts als eines ſenſualiſtiſchen Sturm- und Drangmuſikers trifft im Grunde zweifellos das Rechte. Im einzelnen hat ihn die

gefühlsmäßige Vorliebe für seinen Helden, die nicht immer durch eine zureichend eindringliche Kenntnis der Umwelt ergänzt wird, mitunter freilich zu Überbewertung verführt, z. B. der Sonaten von 1776 und 78 gegenüber Phil. Em. Bach. Daß er für die einzelnen Werksammlungen kennzeichnende schlagworthafte Namen prägt, wie „Weimarer, Kurländische Sonaten", ist gewiß praktisch. Nur wäre die der Prinzessin Friderike Luise von Preußen gewidmete Sammlung von 1776 statt „Preußische Sonaten", welcher Name nun einmal für Ph. Em. Bachs Friedrich dem Großen zugeeignetes Sonatenwerk von 1742 geschichtlich festgelegt ist, zweckmäßig anders zu nennen, etwa „Frideriken-Sonaten". Zahlreiche Notenbeispiele und eine Reihe guter Bildtafeln sind eine willkommene, unterstützende Beigabe.

Dr. Rudolf Steglich.

SIEGFRIED GÜNTHER: Die musikalische Form in der Erziehung II. Verlag Moritz Schauenburg K. G.-Lahr (Baden).

Nach der Darstellung des polyphonen Formengebietes im ersten Teil wird in diesem zweiten Teil die entgegengesetzte Welt der Formen, der homophone Formbestand erarbeitet. Wie in der neuen Schule nicht mehr fertige Ergebnisse zu bequemer Aneignung ohne Aufforderung zu geistiger Mitarbeit der Schüler bereitgestellt werden, so stellt auch dieses Heft, das als 5. der von Heinrich Martens und Richard Münnich herausgegebenen Reihe „Beiträge zur Schulmusik" erschienen ist, nicht einfach die verschiedenen homophonen Formen leitfadenmäßig zusammen, sondern läßt sie in Beziehung zu den entwicklungs- und strukturpsychologischen Gegebenheiten der einzelnen Altersstufen treten. Das Heft verschafft uns so einen Einblick in die Arbeitsweise eines im neuzeitlichen Geiste geführten Musikunterrichts und gibt uns darüber hinaus eine grundsätzliche Darstellung einer Musikerziehung, die in der Persönlichkeitsbildung und in dem Streben nach Eigentätigkeit als einer Kulturverpflichtung ihre vornehmsten Ziele erblickt.

An den einzelnen homophonen Formen (Lied, Variation, Rondo, Sonate) werden die wesentlichen Elemente der homophonen Formwelt herausgehoben: intensive klangliche Bindung einerseits, formaler Gegensatz und Reihung in zeitlicher Aufeinanderfolge andrerseits. Ehe nun auf der Oberstufe diese Formen in ihrer besonderen Eigenart bewußt behandelt, also erkennend analysiert werden, müssen in den vorangehenden Schuljahren, auf der Stufe des naiven Erlebens, bei der alle Anschauungen als Komplexauffassungen gewonnen werden, häufig instrumentale Darbietungen homophoner Formen geboten werden. Die gestaltenden Hauptkräfte werden hier noch rein intuitiv erfaßt. Erst auf der 2. Stufe jugendlicher Entwicklung, der des anschaulichen Verständnisses und des realistischen Begreifens vollzieht sich die Wandlung vom gefühlsmäßigen Erleben zum intellektuellen Erfassen musikalisch-formaler Dinge. In der Reifezeit endlich, auf der Stufe der gedanklichen Durchdringung begnügen sich die Wahrnehmungen nicht mehr mit dem Äußerlich-Gegebenen, sinnlich Begreifbaren, sondern suchen Sinn und Gestalt der musikalischen Erscheinung erschöpfend zu fassen und mit dem ganzen Leben in Beziehung zu setzen.

Das Verhalten gegenüber der musikalischen Form ist aber nicht nur von diesen jugendlichen Entwicklungsstufen abhängig, sondern auch von der gesamten Struktur der Persönlichkeit. Anlagetypus und Lebensform bestimmen ebenso wie Rasse und Nation und die sozialen Einflüsse die Einstellung zum Kunstwerk und zu seiner Form.

Die Grundlegung vom Menschen her bedeutet das Entscheidende in dieser darstellenden Musikpädagogik. Siegfried Günther, der erfahrene Musiker, Psychologe und Pädagoge hat hier eine Fülle von wertvollen Anregungen für die praktische Gestaltung des Musikunterrichts an höheren Schulen, der oberen Stufe der Volksschulen und für die Volksbildungsarbeit der Volksmusik- und Volkshochschulen gegeben, von denen auch der nicht im Unterricht tätige Musiker reichen Gewinn haben kann. Bernhard Scheidler.

Musikalien.

KARL HOYER: Toccata und Fuge für Klavier, op. 49. Fr. Portius, Leipzig.

Der Toccata und Fuge für Klavier op. 46 für Orgel hat der eminente Leipziger Orgelmeister an St. Nicolai ein gleiches Werk für Klavier op. 49 nachgeschickt und es dem durch seine gelehrte Untersuchung über den schöpferischen Klangwillen in individueller Klaviertechnik hochgeschätzten Klavierprofessor am Leipziger Landeskonservatorium, Carl Adolf Martienßen, gewidmet. — Ich gebe zuerst eine General-Charakteristik: schwerer, massiver kontrapunktischer, aufs Klavier übertragener Orgelstil der „Neu-Bachischen" oder „Neu-Regerschen" Leipziger Schule. Ich habe hohen Respekt vor Hoyers glänzender kontrapunktischer Routine, vor der Sicherheit und Klarheit seiner Formgebung, vor der sauberen Zeichnung und Phrasierung in der Stimmenführung, vor dem energischen rhythmischen Leben seines Tonsatzes. Eine alte, improvisatorisch frei in die Tasten greifende Toccata, eine echte und gelehrte Fuge (Molto tranquillo), die durch verarbeitende Kombination mit dem verbindenden Fugato (Moderato) zur effektvollen Schlußsteigerung gipfelt. — Allein: es geht

einem mit dem außerordentlichen Könner Hoyer wie mit Raphael, Thomas und den übrigen, von der offiziellen Leipziger Presse propagierten jüngeren „Neu-Leipzigern" aus dem Reger-Straube-Kreis: die Routine ersetzt das innere Muß, der kalte, rechnerische Intellekt die warme, empfindungsvolle Seele, und statt Brot erhält man Steine. So nüchtern, natur-, farb- und phantasielos wie das moderne Leipzig ist auch die Kunst dieser „Neu-Leipziger", und auch in diesem Hoyerschen Werk ist nicht ein Ton, nicht eine Stelle, die an unser Inneres rührt. So bleibt es bei jenem hohen und ehrlichen Respekt vor der gelehrten Kontrapunktik und der Überzeugung, daß auch dieses Klavierwerk doch eigentlich ganz und gar für die Königin der Instrumente gedacht und gesetzt ist, und daß das Klavier, wie in Regers entsprechenden Kolossalwerken (Bach-, Beethoven-Variationen), klanglich-physisch überhaupt gar nicht dafür ausreicht. Wer in der einseitigen Kontrapunktik und der zeichnerischen Polyphonie des Stils das alleinige Heil für die Zukunft erblickt, der wird sich dieses Werkes sicherlich freuen. Für mich bedeutet es einen beinahe symbolischen Ausdruck „Neu-Leipzigs" und der neuen Zeit in der Musik. Dr. Walter Niemann.

MAX VON SCHILLINGS: Vier Klavierstücke, op. 36. Verlagsanstalt deutscher Tonkünstler A.-G., Mainz.

Der Meister des nachwagnerisch-neuromantischen Musikdramas, der „Ingwelde", des „Pfeifertags", der „Mona Lisa", des modernen Melodrams (Wildenbruchs „Hexenlied") als Klavierkomponist: das ist einmal eine wirkliche kleine Sensation! Denn Schillings ist der reinen Klaviermusik mit Ausnahme der „Hochzeitsklänge" (Walzer) von 1910 fern geblieben. „Helldunkel", „Trotz", „Invocation", „Dies und das" (als Epilog) — das sind die durchaus romantischen, in der letzten Nummer auch musikalisch an Schumann anklingenden Titel dieser vier, Wilhelm Kempff zugeeigneten Klavierstücke, und neuromantisch ist auch ihre Musik.

Mit Brahms, mit dem sie nicht nur ihr überaus fein in den Stimmführungen gezeichneter Satz, ihre Vorliebe für Triolenbildungen und Synkopierungen verbindet, hat sie gemeinsam, daß man nur sehr langsam und schrittweise in sie eindringt. Ihre schwerblütige, vornehme und deutsche Innerlichkeit liegt tief in einer gleichsam gedämpften und verhaltenen, durchaus edlen Empfindungswelt beschlossen. Man kann sie etwa mehr oder weniger blaß, dünnblütig, kühl, herb und spröd nennen. Man tut ihr aber mit so schnell fertigen Urteilen unrecht, denn das Ganze ist eben echter Schillings auch in dem ihm etwas fremden und ungewohnten Klavierkleide. Man merkt zwar in jedem Takt den Meister des Orchesters, man hört die einzelnen Instrumentengruppen, ihre charakteristischen Klangfarben, ihre Mischungen. Doch das Ganze ist, wie es bei diesem hochkultivierten, selbstkritischen und bis ins Kleinste harmonische, rhythmische oder metrische Details aufs feinste herausarbeitenden Meister selbstverständlich ist, gewissermaßen in die Sprache des Klaviers übersetzt, so daß man nicht eigentlich irgendwo sagen kann, es sei unklaviermäßig, wenn es auch nicht immer gerade überall bequem und handlich zugeht, und — was ich allerdings einschränkend sagen muß — wenn alles auch nicht so recht klaviermäßig klingt oder gar aus der Natur und Technik des Instruments und seiner Klangwelt heraus geboren ist.

Am unmittelbarsten wirkt der männliche „Trotz", am eigenartigsten das zwischen Moll und Dur schwebende „Helldunkel", am frischesten, anmutigsten und in Schumanns phantastischem Geist romantisch schwärmendsten der „Epilog", während die „Invocation" gefühlsmäßig am tiefsten schürft. Zu kritisieren gibt's da nichts — das alles hat ein Meister und Könner von überragendem Rang geschaffen. Der Durchschnittspianist, dem die Welt nur aus Klaviertechnik und Schwierigkeit besteht, wird ganz und gar nichts mit diesen Stücken anfangen können. Der geistige Klavierspieler aber von Kultur, Innerlichkeit und Einfühlungsvermögen wird in ihnen wahrhaft eigene und persönliche Schöpfungen eines großen, grade in der an Pfitzner erinnernden klangsinnlichen Askese und zurückhaltenden Empfindungswelt typisch deutschen Künstlers kennen und lieben lernen.

Dr. Walter Niemann.

ENGLISCHE BACH-NEUAUSGABEN: A Bach Book for Harriet Cohen, Transcriptions for pianoforte from the works of J. S. Bach. — The Art of Fugue (Die Kunst der Fuge) edited for piano by Donald Francis Tovey in 17 Einzelheften. Beides: Oxford University Press, London W 1.

Zwei Symbole für die englische Bach-Begeisterung und Bach-Pflege in unsrer Zeit, sowie für den Ernst und die Gründlichkeit, mit der sich England und seine Künstler und Gelehrten mit unsrem größten Thomaskantor auseinandersetzen.

Das Bach-Buch für die ausgezeichnete englische Pianistin aus Tobias Mathay's Meisterschule und bedeutende Bachspielerin Harriet Cohen ist eine Sammlung von 12 Übertragungen meist Bachscher Choralvorspiele aufs Klavier. Das Originelle und Bezeichnende daran ist aber, daß diese Transkriptionen prominente englische moderne und modernste Komponisten zum Verfasser haben: Bantock, Bax, Lord Berners, Bliß, Bridge, Goossens, Howells, Ireland, Lambert, Vaughan Williams,

Walton, Whittaker. Es fehlen eigentlich nur: Bowen, Dale, Delius, Farjeon, Grainger, Moy, Rowley, Scott, Gerrard Williams. Die Übertragungen sind mit großer Liebe und Sorgfalt, dabei echt pianistisch gearbeitet, und so ist dieses geschmackvoll gebundene englische Bach-Buch auch unsren deutschen Pianisten und Klavierpädagogen wärmstens zu empfehlen.

Nicht minder warm die Neuausgabe von Seb. Bachs „Kunst der Fuge" in Einzelheften durch den bedeutenden Musikgelehrten und Komponisten an der Universität Edinburgh, Prof. Tovey. In einem kurzen Vorwort hat Tovey die Richtlinien seiner Ausgabe klar gezogen: Rückblick auf praktische häusliche Studienbedürfnisse durch Druck der Einzelausgaben im Klaviersystem mit modernen Schlüsseln, sorgfältige Befingerung nach den besonderen Grundsätzen des polyphonen Spiels, vorsichtige Einzeichnung von Tempo und Dynamik, durchgehende Hervorhebung des Fugen-Dux (mit ∧), sowie Taktzähler (alle 5 Takte). So haben wir nun auch S. Bachs „Kunst der Fuge" in zwei Studien-Ausgaben Tovey's: einer Gesamtausgabe in der alten Bachschen Partitur-Schreibart, einer Ausgabe in Einzelheften im Klaviersystem. Man möchte sich von diesen ausgezeichneten, grundgediegenen Arbeiten, sowie von Tovey's Analysen der „Kunst der Fuge" („Companion to the art of Fugue") Ausgaben mit deutschem Text bzw. eine deutsche Übersetzung wünschen. Unser großer Hugo Riemann, musikalischer Ehrendoktor der Universität Edinburgh, würde sich Beides sicherlich nicht haben entgehen lassen.

Dr. Walter Niemann.

JAROSLAV RIDKY: Serenata appassionata pro Violino & Piano op. 12a. Edition Sádlo, Praha.

Aus ein paar Grundthemen wird ein klanglich reizvolles, einsätziges Stück gemacht, das im Mittelteil u. a. einen hübschen kleinen Kanon bringt. Die drei Formglieder verbinden geschickte Überleitungen. — Ein nicht leichtes Konzertstück des begabten Pragers. Dr. Otto A. Baumann, Berlin.

ARTHUR MEULEMANS: Stadtpark in Maastricht, Präludium und Scherzo (Fest) für Orchester. Edition Schott, Brüssel.

Da das hier gebotene Präludium so gar geringe, die Phantasie fesselnde, tonbildnerische Niederschläge zeigt, so muß entweder dieser Park wenig poetischen Anreiz bieten, oder dem Tonsetzer die, zur Durchdringung und Darstellung des Objekts nötige Geistes- und Seelensubstanz mangeln. Das darauf folgende Scherzo (Fest) durcheilt ausgetretene Pfade: Hector Berlioz, jedoch ohne dieses Großen „ésprit supérieur". Was der Tonsetzer hier mit der Ganzton-Tonleiter, sowie mit einer — unfreiwilligen? — Anleihe eines Rheintöchtermotivs aus der Götterdämmerung bezweckt, ist nicht ersichtlich. Das Scherzo (Fest) und damit „sachlich" dieses Musikstück, schließt unter reichlich vielem Aufwand von Schlaginstrumenten im Fortissimo. Der Stadtpark in Maastricht bleibt, auch vom Tonsetzter, wieder sich selbst überlassen, und hüllt sich wieder in tiefes, tiefes Schweigen . .

R. Hgl.

FRIEDRICH DER GROSSE: 3 Sätze aus seinen Flöten-Sonaten. Für Flöte und Klavier herausgegeben von Georg Müller. Klavierstimme nach dem bezifferten Baß gesetzt von Otto Becker. Musikverlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Der durch seine Spielbarmachung einer Königsflöte — zu vergleichen Heft 11, 1932 dieser Zeitschrift — bekannte Berliner Kammermusiker hat aus den Manuskripten das Largo aus Sonate Nr. 182, das Allegro assai aus Sonate Nr. 217 und das Largo aus Sonate Nr. 189 ausgewählt. Die drei musikalisch schönen Sätze sind ein getreues Spiegelbild von Friedrichs Geschmack. Von den beiden langsamen Sätzen wirkt der zweite durch mehrfach eingestreute Synkopen lebhafter. Das graziöse Allegro, durch Triller fein ausgeziert, entzückt durch seine Munterkeit; mehrere Figuren, die leicht in den Fingern liegen, scheinen Lieblinge des königlichen Bläsers gewesen zu sein. Meister Becker, Organist an der ehrwürdigen Soldatenkirche zu Potsdam, hat dem Akkompagnisten aus allen Ängsten geholfen; er braucht nicht bei Quantz 33 Paragraphen über die Pflichten des Clavieristen zu studieren, er liest nur ab, um die Flöte „mit größter Discretion" zu stützen, „ohne am unrechten Ort zu melodiös zu spielen oder Sachen einzumengen, die der Hauptstimme entgegen sind."

Der Flautenist, dem die Sätze kaum Schwierigkeiten bereiten werden, wird dem Komponisten, dem Herausgeber und dem Verleger, der in heutiger schwerer Zeit mit so rührender Sorgfalt die Flötenmusik betreut, mit des Königs eigenen Worten, die er nach mancher musikalischen Feierstunde gesprochen hat, danken: „Das schmeckt wie Zucker". Dr. Hans A. Martens.

LUDWIG NEUBECK: Zwei schlichte Lieder (Albert Sergel) op. 19a. Verlag Ries und Erler, Berlin.

Zwei wirklich schlichte und „im Volkston" gehaltene Strophenlieder, in denen jedesmal eine regelmäßige 16taktige Periode wiederholt wird. Der ehemalige Meisterschüler Humperdincks und jetzige Intendant der Leipziger „Mirag" schreibt hier einen sauberen und ungekünstelten harmonischen Satz, der den Stil seines Kinderliederzyklus' op. 17 weiterführt. Der Komponist scheint eine Vorliebe für Sergelsche Texte zu haben, seine Lieder-opera 11, 13, 17 verwenden ebenfalls nur Worte dieses Dichters. Dr. Otto A. Baumann, Berlin.

K R E U Z U N D Q U E R

Persönliches von Siegfried Ochs.

Zum 50jährigen Bestehen seines Philharmonischen Chores.

Von Hans Kuznitzky, Berlin

Von jenem fürchterlichen Kalauer Brahms' „So, Sie sind der Ochs, da instrumentieren Sie wohl immer mit zwei Hörnern?" bis zu dem letzten Taktstock, in den der auf Ruhegehalt Gesetzte unheimlich vorausahnend ein „finis" eingeritzt hatte, gewittert es um diesen Mann, der berufen war, für den Chor aufzubauen, was kurz zuvor Hans v. Bülow für das Orchester durchgekämpft hatte. Viel über den Menschen in Wechselwirkung mit seiner Arbeit weiß man aus seinen Lebenserinnerungen „Geschehenes, Gesehenes"; dichterisch verklärt erscheint es in der von lauterem Ethos erfüllten Kriegsnovelle „Einberufung" des damals noch nicht abgeglittenen Arnold Zweig; manches wissen wir Schüler aber auch aus Eigenem noch beizutragen. Uns Berlinern, soweit wir uns der Musik zuwandten, war Siegfried Ochs ein programmatischer Begriff. Unsere Eltern, Verwandten, Freunde sangen im Chore und ließen sich anschimpfen; wir selbst saßen schon als Kinder womöglich partiturbewaffnet, mit glühenden Gesichtern bei den Proben im Berliner Bechsteinsaale, wo die Atmosphäre manchmal noch verdichteter und gesättigter war, als in den Aufführungen. Würde „er" beim hohen es der Soprane im „Confiteor" der hohen Messe von Bach wieder wie immer abklopfen? Würde er beim „Sanctus" wieder die Suggestivforderung stellen: „Singen Sie so, als wenn Sie nie in Ihrem Leben mehr zu singen brauchten"? Würde wieder jene raubtierhaft anspringende prachtvolle Bosheit, die einen integrierenden Bestandteil seines Wesens ausmachte, sich in geistreichen Extempores über schuldigen Häuptern entladen? Da hieß es dann, wenn eine Dame mit der Nase in der Stimme versank: „Neunzig Jahre (sic!) wirken Sie schon mit, können Sie's noch nicht auswendig?" Köstlich war sein Entscheid bei Rangstreitigkeiten um die vielbegehrten Plätze in der ersten Reihe: „Junge Damen sitzen ganz weit vorn, noch jüngere Damen sitzen noch weiter vorn" oder wenn „die wahrhaft klassische Tradition" des Männergesangvereinscantus als „Lorbeerbaum 3" angeprangert wurde, weil den Süßholz raspelnden rauhen Kehlen das schon von Schumann verfluchte „norddeutsche Mezzoforte" nicht auszutreiben war. Beim letzten Berliner Bachfest war's, als mitten in der Darbietung von Schütz' Dialog „Der Pharisäer und der Zöllner" gelacht wurde. Das kam so: den Pharisäer gab, in jedem Sinne „gewichtig", unser vortrefflicher Albert Fischer (er wird mir verzeihen, daß ich aus der Schule schwatze!) bei den Worten „ich faste zuier in der Woche" verhüllte der Geh. Konsistorialrat D. Smend sein lächelndes gütiges Gesicht, die Chormitglieder, soweit der Vorgang ihnen zum Bewußtsein kam, begannen zu grinsen, Ochs bemerkte es, drehte sich schnell zu Smend um, dann zu Fischer und machte eine von ausdrucksvoller Grimasse begleitete Handbewegung zu ihm: „Siehst Du, das hast Du davon!"

Bei allem bis zum Rande Erfülltsein von seiner Aufgabe brachte er uns, seinen „Kücken", auch als wir längst flügge geworden waren, große Teilnahme entgegen; für „Schmusereien" hatte er nichts übrig, aber wenn wir einen Rat brauchten, war er immer für uns da. Dann konnte er sich nach anstrengenden Amtsgeschäften noch zu später Stunde hinsetzen, um Anfragen zu beantworten; einer seiner Briefe an mich trägt die Bezeichnung 12 Uhr nachts. Aus der Fülle meiner eigenen Erinnerungen an ihn nur weniges:

Wir kamen in der Hochschule aus seinem Dienstzimmer die große Treppe in die Halle hinunter. Der Chor hatte gerade das sehr schwierig zu intonierende und nicht eben chorgerecht gesetzte a-cappella Werk eines inzwischen auch schon abberufenen Komponisten in Arbeit und quälte sich rechtschaffen damit ab. Ochs, die Partitur unterm Arm (wir wollten zur Probe) schimpfte fürchterlich über Leute, die über ihrer „Polyphonie" nicht wüßten, wie man für Chorstimmen setze, die „in K-Dur" schrieben, die man von rechtswegen ihr Zeug selbst „blöken" lassen müßte und so fort. Uns Schülern war es schon kategorischer Imperativ,

wenn „er" einen Anfall hat, austoben laſſen, dann iſt er hinterdrein immer beſonders guter Laune. Aber in den Sternen ſtand es anders geſchrieben. Aus der Gruppe ſich in der Halle verſammelnder Chormitglieder tauchte auch der Komponiſt auf. Dies ſehen, mich beim Arm packen und im Sturm die Treppe runterſchleppen war eins: „Da, Hans, da, ſieh ihn dir an, da ſteht der Kerl, der Noten ſchmiert, ohne zu wiſſen, was ein Chor iſt, und wenn du mir ſolche Arbeiten bringſt wie der da, ſchmeiß ich dich raus!" Die Chormitglieder hatten ſich bereits vor dem grollenden Wetter aus der Halle verzogen, der verdutzte Komponiſt ſchlich betreten hinterdrein und Ochs blieb mit mir allein auf weiter Flur, nickte mir noch einmal mit grimmiger Befriedigung zu und verſchwand ebenfalls. So war der Mann: kantig wie gehacktes Eiſen, aber auch federnd wie eine Florettklinge in Ausfall und Parade. So klingt es auch in ſeinem Dankbrief auf meinen Glückwunſch zum ſiebzigſten Geburtstage nach, denn gelegentlich ſchraubte er mich ein bißchen aus Rache für meinen Übergang in den ihm verhaßten Stand der „Gerüchterſtatter"; da hieß es beziehungsvoll: „Alſo reden wir weiter feſt, jedoch ohne Feſtreden." Aber auf die lithographierte Dankſagung, die alle, auch die brieflich Bedachten, noch beſonders bekamen, ſetzte er in ſeiner herrlichen Notenſchrift als Erwiderung auf mein Zitat: „So feiern wir das hohe Feſt" aus „Chriſt lag in Todesbanden" die Anfangstakte zum „Gratias agimus tibi" aus der hohen Meſſe.

Nein, umgekehrt, wir ſchulden dir Dank, unvergeßlicher Meiſter, und mit Wort und, ſoweit es uns vergönnt iſt, mit Tat wollen wir in Scherz und Ernſt von dir zeugen!

Ausſtellung über Hausmuſik.

Von Dr. Bertha Antonia Wallner, München.

Die Bayeriſche Staatsbibliothek in München veranſtaltet z. Zt., der Anregung der Reichszentrale folgend, eine Ausſtellung über Hausmuſik. Um ihre Anordnung hat ſich Oberbibliothekar Dr. Gottfried Schulz, ein feiner Kenner und Praktiker auf dieſem Gebiete, große Verdienſte erworben. Hausmuſik aller Art, volkstümliche und kulturelle, vokale und inſtrumentale (für alte und neue Inſtrumente), liegt auf; dazu kommt eine Reihe theoretiſcher Abhandlungen und einſchlägiger Zeitſchriften. Manuſkripte geben Kunde von der Muſikpflege unſerer Vorfahren: Stimmbücher und ſog. Chorbücher des 16. Jahrhunderts, monodiſche Geſänge mit beziffertem Baß aus dem 17., darunter die köſtlichen Liederbücher der Kurfürſtin Maria Antonia, Orgel- und Lautentabulaturen, die „Klavierauszüge" von damals. Daneben ſehen wir die kritiſchen Neuausgaben alter Meiſter, welche von ſo großer Bedeutung für unſere heutige Hausmuſik geworden ſind: Robert Eitners Publikationen mit den Liederbüchern der Nürnberger Ott und Forſter, die Bände der bayeriſchen und öſterreichiſchen Denkmäler der Tonkunſt mit Alt-Wiener und Mannheimer Kammermuſik, die völliges Neuland erſchloſſen haben. Hugo Riemanns Veröffentlichungen alter Werke, vor allem ſein „Collegium musicum" (Breitkopf & Härtel) machen die Forſchungsergebniſſe des Hiſtorikers unmittelbar der Praxis zunutze. Ihm ſchließen ſich unmittelbar die Ausgaben von Schott, Kiſtner & Siegel, Kallmeyer, des Drei Masken- und Bärenreiter-Verlages an. Reiche Schätze der Vergangenheit ſind uns hier wiedergegeben, ſtand doch das häusliche Muſizieren der Gotik und Renaiſſance, des Barock und Rokoko auf höherer Stufe als unſer heutiges, dem leider allzuviel von einſeitig techniſchem Virtuoſentum oder banalem Schlagerkult anhaftet. Noch iſt zu erwähnen, daß dem Volksliede, welches eigentlich im Mittelpunkte der im Hauſe gepflegten Tonkunſt ſtehen ſollte, reichlich Raum gewährt iſt. Das grundlegende Werk von Erk-Böhme eröffnet die Reihe. Die für München ſo charakteriſtiſchen Sammlungen eines Grafen Pocci, Franz Kobell und Herzog Max in Bayern ſchließen ſich an. Die ebenfalls bahnbrechenden Lautenlieder von Scherrer und Kothe eroberten von hier aus Konzertſäle, Familien und Wandergruppen. Schließlich mußte auch des Führers und Vorkämpfers innerhalb der heutigen muſikaliſchen Jugendbewegung Fritz Jöde gedacht werden; auch in ſeine reiche Arbeit gewinnen wir Einblick. Möchte die vielſeitige Ausſtellung den Muſikfreunden und namentlich den Jugendbildnern neue Geſichtspunkte eröffnen!

405 Mark für einen Brief Richard Wagners.

Von Dr. Erich Valentin, Magdeburg.

Auf der vor einigen Tagen beendeten Versteigerung von Musikmanuskripten Mozarts und Autographen berühmter Meister durch das Antiquariat Leo Liepmannsohn in Berlin wurde ein bisher ungedruckter und so gut wie unbekannter Brief Richard Wagners aus Magdeburg, der an Robert Schumann gerichtet ist, zum heiß umstrittenen Objekt. Dieser sehr eng beschriebene Brief, der vom 14. September 1835 datiert ist und die Unterschrift „Richard Wagner, Musikdir." trägt, ist ein historisches Dokument. Wagner tritt in diesem Schreiben zum ersten Male in persönliche Berührung zu Schumann, dem er in enthusiastischer Bereitwilligkeit Freundschaft und Mitarbeit an der gerade von Schumann gegründeten „Neuen Zeitschrift für Musik" anbietet, in der er tatsächlich bald darauf einige Musikberichte über Magdeburg und bekanntlich auch 1850 das „Judentum in der Musik" veröffentlichte. Es heißt: „Ich liebe Sie und Ihre Freunde, und dieß ist keineswegs fade Schmeichelei, sondern es ist die offene Losung, mit der ich mich Ihnen nähere." Wagner, der sein Bedauern darüber ausspricht, daß er in Leipzig keine Gelegenheit gefunden hätte, mit Schumann bekannt zu werden, bekennt sich zu dem Glauben an die in allen kulturellen und politischen Dingen reformatorische Aufgabe seiner Zeit, deren Sinn darin bestände, die Jugend in den Kampf „gegen die alte Lüge" zu führen und die Anerkennung der „Filister" zu verachten. „Sie haben in Ihrer musikalischen Zeitung einen schönen Kampfplatz für uns eröffnet, und mich gelüstet es, auf ihm meine Kräfte zu versuchen." Obwohl sich Wagner „mit Herz und Seele" zur Verfügung stellte, trennten sich nach nicht allzulanger Zeit die Wege Wagners und Schumanns. — Dieser bedeutsame Brief erhielt den Preis von 405 Mark.

Johanna Kinkel und die „Neue Zeitschrift für Musik".

Von Wilhelm Röntz, Berlin.

Im 3. Heft der „Beilagen" zur „Neuen Zeitschrift für Musik" — 1838 — befindet sich ein „Trinklied" von Johanna Matbieux. Die Entstehungsgeschichte und einige andere reizvolle Beziehungen erfahren wir aus der kürzlich erschienenen Nr. 22 der Schriftenreihe der „Preußischen Jahrbücher"*). Der Verfasser fußt auf bisher unveröffentlichten Briefen und neuerschlossenen Quellen.

Johanna Mockel wurde 1810 in Bonn geboren, ihr erster Mann war der Musikalienhändler Matbieux in Köln; von ihm geschieden, wurde sie 1843 die Gattin von Gottfried Kinkel, der als Teilnehmer am Volksaufstand von 1848 in Spandau festgesetzt und von Karl Schurz, dem später bekannt gewordenen Deutsch-Amerikaner, befreit wurde und nach London flüchtete.

Charakter und Schicksale der bedeutenden Frau waren mehrfach Gegenstand eingehender Würdigung, ihr Lebensbild erfährt jetzt eine Ergänzung und einen versöhnenden Abschluß durch die verdienstvolle Arbeit von Dr. Kaufmann.

Johanna Mockel hatte eine starke musikalische Begabung, diese wurde in Bonn von Franz Ries ausgebildet, später von Mendelssohn geprüft und gefördert und in Berlin von den Mitgliedern der Opernkapelle Hubert Ries und Karl Böhmer und dem Opernkapellmeister Wilhelm Taubert vollendet. Sie war eine hervorragende Pianistin und schrieb Choräle, ihr Männerchor „Weh', daß wir scheiden müssen" wurde viel gesungen; sie hatte viel Sinn für die komische Seite in der Musik und besonders trat sie mit mehreren bei Trautwein in Berlin erschienenen Liedheften hervor, die von der Kritik sehr gut aufgenommen wurden. Der gefürchtete Ludwig Rellstab bezeichnete die Lieder op. 7 in einer ausführlichen Besprechung in seiner Zeitschrift „Iris im Gebiete der Tonkunst" als „die eigentümlichsten und schönsten, die ihm neuerlichst vorgekommen seien". Dazu stammten sie „von einer Dame, was im allgemeinen dem

*) Johanna Kinkel. Neue Beiträge zu ihrem Lebensbild von Präsident Dr. Dr. Dr. Paul Kaufmann. Berlin, Georg Stilke. 1931.

Referenten kein günstiges Vorurteil zu geben pflege". Die Folge schildert Johanna Matbieux an ihre Bonner Freundin also:

„Mein zweites Heft Lieder ist nun auch erschienen, und für den Herbst habe ich wieder Bestellungen von meinem Verleger. Nach dem Erscheinen des ersten passierte es, daß eine Konföderation junger Liederkomponisten in Leipzig, die Rellstabs Rezension gelesen, sich hinterher die Miene geben wollten, als hätten sie an meinem Stil gleich gemerkt, daß dies eine Damenkomposition sei. Unter anderem hoben sie die Vorliebe für das Sanfte, Zarte ein wenig scherzhaft (in ihrer Rezension) heraus, und spöttelten über eins von den Mondscheinliedern. Auf einmal satteln sie um; einer dieses Klubs (nicht der Rezensent) schreibt mir äußerst schmeichelhafte Briefe, ohne mehr als meinen Namen und die Liederchen von mir zu kennen, und bittet mich, als Mitarbeiterin bei einer musikalischen Beilage seiner Zeitung irgend eine Komposition zu liefern. Dies war für mich eine kostbare Gelegenheit, das Sanfte, Zarte dem Rezensenten einzutränken. Ich schrieb einen ganz feinen, zimperlichen Brief und schickte dazu mein wildestes Trinklied für Männerchor, zu welchem ich selbst einen rechten Studententext gemacht habe. Dürfte ich doch nur die Gesichter meiner unbekannten Korrespondenten sehn, wenn sie die Bescherung durchsingen."

Nun, die angezogene Besprechung war in der Leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienen, Oswald Lorenz, der „Liederminister", wie ihn Schumann nannte, ihr Verfasser. Das andere Mitglied des „Clubs" war Schumann selbst. In seinem am 15. Juni 1838 an die in Berlin weilende Leipziger Musikfreundin Henriette Voigt gerichteten Brief ersucht Schumann, nach J. Matbieux zu forschen, von der bei Trautwein sehr wertvolle Lieder erschienen seien. Die Anhalte der darauf folgenden Korrespondenz ergab das im Schumann-Museum in Zwickau aufbewahrte „Briefbuch", die Briefe Schumanns an Johanna Matbieux sind bisher leider noch nicht aufgefunden worden. Auch ein Lied von Pauline Garcia befindet sich im gleichen Hefte; das „Trinklied" beginnt mit einer Einleitung für Klavier „All° molto quasi presto", dann singt ein Tenorsolo „un poco feroce" und der Chor wiederholt vierstimmig die letzten beiden Verse. So sehr Schumann in seinen „Erläuterungen" über die „Beiträge" dem zweifellos heute noch wirksamen „wilden" Trinklied Ehre antun will, so dürfte er doch mit seinen Schlußworten das richtigere Urteil fällen: „Wer die Komposition, ihre musikalische, durchaus weibliche Natur genauer schätzen lernen will, mag es aus ihren vor kurzem erschienenen Liederheften (tun), die der innigsten Anerkennung würdig, wie sie sie bereits überall gefunden."

Neue Komposition von Robert Schumann.

Unter den am 9. Dezember in der Autographenversteigerung in Berlin von der Schumanngesellschaft für das Schumannmuseum erworbenen Handschriften Robert Schumanns, befand sich auch ein bisher unbekannter kanonartiger kleiner Satz für Physharmonika (Harmonium). Die kleine Physharmonika hatte F. Wieck 1823 auf den Rat Beethovens in Wien als neuartiges Instrument erworben und nahm sie dann fast auf alle Konzertreisen, die er mit seiner Tochter Clara unternahm, mit, spielte selbst darauf oder mit Clara Wieck zusammen, die dann den Klavierpart zu übernehmen hatte. Im Schumannmuseum befinden sich mehrere für solche Konzertvorträge benutzte Kompositionen z. B. von der Hand Ad. Henselts. Nach der Verheiratung Clara Wiecks mit Robert Schumann blieb das Instrument in der Familie Wieck und wurde hie und da auch noch benutzt. Dort lernte es Robert Schumann kennen, interessierte sich und hat vielleicht Mehreres dafür geschrieben, das er aber nie drucken ließ. Der aufgefundene Satz ist der bisher erste solcher Art. Er befindet sich auf der Rückseite der Handschrift zu den Jagdliedern (komponiert 1849 und 1857 als Nr. 2 der nachgelassenen Werke bei Rieter und Biedermann als op. 137 erschienen), also wohl Ende der 40er Jahre niedergeschrieben. Das kleine Instrument selbst gelangte 1916 aus dem Besitze von Maria Wieck in den Besitz des Schumannmuseums und bildet eine Zierde des sog. Gedenkzimmers, wo es auch noch bei Gelegenheiten erklingt. Martin Kreisig.

Ein Weihnachts-Oratorium von Richard Wetz (op. 53).

Von E. A. Molnar, Weimar.

Wie oft schon las und hörte man, daß der Komponist des nun auch bei uns aufgeführten Werkes ein „Einzelgänger" sei. Dies Urteil ist ehrend in jeder Hinsicht für ihn — und doch trifft es nicht den Kernpunkt in seinem Schaffen. Es ist doch kein bloßer Zufall, daß er 1906, als ihm in Erfurt die Leitung der Singakademie und des Musikvereins übertragen wurde, besonders für die Werke von Liszt und Bruckner eintrat; später in Gotha dann den „Christus" von F. Draeseke aufführte. Bruckner und Draeseke mit ihrer tiefen Innerlichkeit einerseits, Liszt mit seiner kraftvollen, prophetischen Tonsprache andrerseits: diese sind es, auf denen sein Schaffen fußt. Im Aufbau seines Oratoriums erkennen wir den Münchener Studenten der Philosophie und Literatur. Der Inhalt der drei Teile ist mit Worten eines unserer Kinderlieder schnell skizziert: 1. Welt ging verloren — 2. Christ ist geboren — 3. Freue dich, o Christenheit! Unter neuartiger Bearbeitung bekannter alter Weihnachtsgesänge und sinfonischer Umrahmung entsteht im Anfang eine tiefe Schwermut, die mit dem Schrei nach Licht und Erlösung ihren Gipfelpunkt, im Kyrie eleis ihren Ausklang findet. Der zweite, dem Mysterium der Geburt des Heilandes geweihte Teil trägt ein Klanggewand von der Farbe der Cornelius-Weihnachtslieder und enthält eigenartige Orchesterfarben (besonders bei der Schilderung des ärmlichen Stalles). Im dritten, der Reminiszenzen aus erstem und zweitem anschlägt, dringt die Gewalt des Ereignisses, die Freude „über Himmel und Erden" mit Macht hindurch. Instrumental sehr modern. R. Wetz ist aber nie atonal — konsequent jedoch in seiner tonalen Logik bis zum Äußersten. Glänzend fugierte Sätze und prachtvolle Steigerungen, tief ergreifende Wechselgesänge zwischen Solo-Bariton, Sopran und gem. Chor. In Summa: Hier hat einer von seiner Seele herunter musiziert, was schon in Kindheitstagen in ihr schwang! —

Die Aufführung im Deutschen Nationaltheater am 16. Dezember 1932 unter Dr. Praetorius' sicherer Stabführung gestaltete sich zu einem starken Erfolg; spontan herzlicher Beifall besonders nach dem jugendfrischen Schluß des zweiten Teils. Grete Welz (Sopran) und Walter Mayer (Bariton) im Verein mit dem Neuen gemischten und dem Theaterchor sowie der Staatskapelle ehrten den anwesenden Komponisten durch eine höchst achtbare Wiedergabe des — besonders gesanglich — nicht leichten Werkes.

Wie tritt Leipzig das Richard Wagner-Jahr an!

Dr. Hans Schüler, der neue, von Königsberg kommende und sein Amt am 1. Januar antretende Leipziger Operndirektor, öffnet allmählich sein Visier. Was mit geradezu mathematischer Sicherheit vorausgesagt werden konnte, trifft, wenigstens vorläufig, ein: Herzlichstes Einvernehmen mit dem bisherigen Leiter, Gustav Brecher, der nach wie vor seinen stärksten Rückhalt in den vielfarbenen „Leipziger Neuesten Nachrichten" mit ihrem unbezahlbaren Dr. A. Aber hat. Auf diese stützt sich offenbar auch jetzt schon Dr. Schüler, der es tatsächlich für gut findet, in einer längeren Aussprache über seine Pläne sich als Vertreter ausgerechnet von — Klemperers Opernregie zu bezeichnen. Denn Folgendes weiß als, soweit wir sahen, einzige Zeitung die genannte zu melden: „Mit dem Hinweis darauf, daß er (Schüler) in Klemperers Schule und Ideen von der überwiegenden Bedeutung der Ensemble-Kunst herangewachsen sei, verband er den Ausdruck seiner Genugtuung (!) darüber, daß er in Leipzig in Brecher einen Mitarbeiter gefunden habe, der die ganz gleichen Ziele verfolge." Sagen wir's da gleich mit dem richtigen Namen, der Gustav-Adolf-Verein (Gustav Brecher und Adolf Aber) hat in Dr. Schüler ein neues Vorstandsmitglied erhalten. Kenner der hiesigen Verhältnisse prophezeiten also mit Recht, daß als Operndirektor nur gewählt würde, der Brecher, mit ihm also auch Herrn Aber, weiterhin und mithin dem genannten Blatte, genehm sei. Das nennt sich denn auch mit Recht „städtische Theaterpolitik".

Wie tritt nun die Wagnerstadt Leipzig das Wagnerjahr an? Irgendwo, mit Ausnahme der Thomaskirche und des hiesigen Rundfunks, noch eine deutsche Fahne? Im Gewandhaus heißt der Hausdirigent Bruno Walter, und um ja recht dick zu unterstreichen, daß ihr Mendelssohn auch heute noch ungleich mehr bedeutet als Richard Wagner, läßt die Gewandhausdirektion das Neujahrskonzert von — Klemperer leiten und nicht genug damit, ausgerechnet auch ihr R. Wagner-Festkonzert (nicht zu verwechseln mit der Feier der Stadt, die einen Karl Muck zu verpflichten wußte). Klemperer also, der die bekannten Wagner-Verschandelungen auf dem Gewissen hat, „zelebriert", wie es heute so weihevoll in der Musikschriftsteller-Sprache heißt, Tonwerke Wagners an dessen 50. Todestage im Gewandhaus. Wie es heißt, wird bei diesem Anlaß der Jahrgang der „Neuen Zeitschrift für Musik", in dem Wagners Schrift „Das Judentum in der Musik" ihre „Uraufführung" erlebte, feierlich verbrannt und die Asche in die bekannten vier Richtungen zerstreut, und zwar an dem vor dem Hause stehenden Mendelssohn-Denkmal. Das so gern im Munde geführte Wagnerwort: „Ehrt eure deutschen Meister" dürfte sich doch wohl auch darauf beziehen, daß wenigstens an einem wichtigen Gedenktage eines großen Meisters eine seiner Grundanschauungen geachtet wird. Doch weiter: Am Konservatorium, bekanntlich einer Mendelssohnschen Einrichtung, herrscht nun W. Davisson, und welches Konsortium an der Städtischen Oper, ist eben sichtbar gemacht worden. Dieserart tritt also Leipzig das Richard Wagner-Jahr an, die Leipziger Neuesten Nachrichten können auf diese ihre Erfolge stolz sein! A. H.

Kritiker-Los. Ein unerhörter Fall der Vergewaltigung eines Musikkritikers durch seine brotgebende Zeitungsverwaltung hat sich in Prag ereignet. Ein Fall, der seiner grundsätzlichen Bedeutung wegen alle Kritiker angeht. Erwin Schulhoff, der als Pianist und Komponist auch im Auslande bekannte Prager Musiker, hatte das Amt des Musikreferenten beim „Prager „Montagsblatt" zu versehen. Anläßlich des Gastauftretens einer Koloratursängerin in Mozarts „Entführung" am Prager Deutschen Theater schrieb dieser Kritiker eine ablehnende Kritik über die Künstlerin, wobei zu bemerken ist, daß auch die übrigen Prager deutschen Blätter das Gastspiel der Sängerin mehr oder weniger abfällig beurteilten. Der Herausgeber des „Montagsblattes" zitierte Herrn Schulhoff nach Einlangen der abfälligen Kritik in die Redaktion und bedeutete ihm, daß seine Kritik nicht abgedruckt werden und daß nur eine beifällige Kritik Aufnahme finden könne, er möge also seine Kritik entsprechend ändern. Erwin Schulhoff lehnte diese Zumutung ab, erklärte sich aber bereit, in seiner Kritik auch einige positive (günstige) Bemerkungen über die Sängerin hinzuzufügen. Der Endeffekt der Sache aber war der: Im „Montagsblatt" erschien ohne Wissen Schulhoffs eine durchaus lobende Kritik über die Sängerin aus der Feder eines anderen Herrn, der von der Stunde an als kritischer Nachfolger Schulhoffs bestellt wurde. Der eigentliche Hintergrund dieses unerhörten Vorganges des Herausgebers des „Montagsblattes" seinem Musikreferenten gegenüber ist aber wohl der, daß die betreffende Sängerin eine vermögende Dame der Prager Gesellschaft ist, auf deren Wohlwollen die Verwaltung des „Montagsblattes" so angewiesen zu sein glaubt, daß sie ihren Musikreferenten nicht nur desavouierte, sondern ihn auch kurzerhand auf die Straße setzte. E. J.

Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Hermann Scherchen — ein Sozialdemokrat. In der Novembernummer der ZFM haben wir auf eine eigenartige politische Tätigkeit des Dirgenten Hermann Scherchen hingewiesen. Hierzu läßt uns Scherchen folgende Berichtigung zugehen: „In der Glosse ‚Hermann Scherchen als politischer Agitator' (Zeitschrift für Musik 1932 S. 998) wird behauptet, daß Hermann Scherchen sich als Musikpolitiker kommunistischer Richtung betätige. Dies ist unwahr. Das in dieser Glosse erwähnte Konzert war eine sozialdemokratische und nicht eine kommunistische Veranstaltung." — Das ist alles. Wir nehmen unsere Behauptung,

daß sich Scherchen in „kommunistischer Richtung" betätigt habe, für das in Frage stehende Konzert gern zurück, behalten uns aber vor, auf diesen Punkt an anderer Stelle nochmals zurückzukommen. Es lag uns nicht daran, Scherchen als einen Sozialdemokraten oder Kommunisten abzustempeln, zumal da wir lediglich von der kommunistischen „Richtung" seiner öffentlichen Betätigung gesprochen haben. Wir legten nur Wert auf die Tatsache, daß sich ein Dirigent durch die Aufführung von Tendenzwerken in linksgerichtetem Sinne politisch abstempeln ließ, und wir geben unserer Genugtuung darüber Ausdruck, daß diese „Berichtigung" die Tatsache einer solchen Veranstaltung ausdrücklich eingesteht, die keinesfalls dazu angetan ist, die Sympathie für diesen vielseitigen Dirigenten in deutschen Kreisen zu erhöhen.

Opernsänger im Konzertsaal. Immer wieder machen wir die Beobachtung, daß sich Opernsänger auf dem Konzertpodium hören lassen. Und nicht selten bereitet dieses Auftreten eine Enttäuschung. Operngesang und Konzertgesang sind zweierlei, und ein guter Opernsänger braucht darum noch lange nicht auf dem Podium den gleichen künstlerischen Erfolg wie auf der Bühne davonzutragen. Wäre es nicht möglich, das Auftreten von Opernsängern im Konzertsaal ein wenig einzuschränken — schon aus sozialen Gründen mit Rücksicht auf diejenigen Künstler, die ihren Beruf allein in der Ausübung des Konzertgesanges erblicken? Der Opernsänger ist wirtschaftlich sicherer gestellt als der Konzertsänger. Schon dieser Grund sollte die Dirigenten dazu veranlassen, der Notlage des Konzertsängers Rechnung zu tragen und diesem bei Engagements den Vorzug zu geben.

Ruiniert die moderne Oper die Stimme? Es ist nicht immer die Geldfrage allein, die den Sänger veranlaßt, von der Oper zur Operette hinüberzuwechseln. Mehrfach haben diese Künstler die Behauptung aufgestellt, daß die moderne Oper der Stimme wenig zuträglich sei. Diesen Standpunkt vertrat beispielsweise auch der verstorbene Leo Schützendorf. Auch Gitta Alpar, das einstige Mitglied der Berliner Staatsoper, äußerte sich in Walter Firners Buch „Wir von der Oper" folgendermaßen: „Die moderne Musik dürfte schwerlich die Renaissance (der Oper) bringen, denn ihre musikalischen Werte reichen nicht annähernd an die der alten Oper heran. Die modernen Komponisten beanspruchen die Stimme übermäßig — sie behandeln sie nicht als solche, sondern als Instrument —, das hält keine Stimme aus." Man sieht, nicht nur das Publikum, sondern auch die Künstler stimmen in die Forderung ein, die da mit Berechtigung lautet: „Rückkehr zur Gesangsoper!"

Rettung der Oper durch den Schauspielregisseur? Eine neue Entwicklungslinie der Operndarstellung hat mit den Operndarstellungen Max Reinhardts, mit „Hoffmanns Erzählungen" und anderen Werken begonnen, in denen die Opernregie den Händen eines Schauspielfachmannes anvertraut wurde. Das Ergebnis — wie zuletzt in der von Jürgen Fehling inszenierten „Martha" der Berliner Städtischen Oper, die auf diesem Gebiet die Führung beansprucht, — ist eine blendende äußerliche Szenerie, eine Lebendigkeit der Darstellung, aber mitunter merklich auf Kosten der Musik. Es kann nicht genug vor der Gefahr gewarnt werden, die in einer Überbetonung des Darstellerischen und einer Zurücksetzung der Musik liegt, der schließlich nur noch eine untergeordnete Rolle zugewiesen wird. Die Partitur muß unter allen Umständen die Grundlage der Opernregie bleiben, soll das Kunstwerk als solches nicht einen zwiespältigen Charakter erhalten, der seine Einheitlichkeit zerstört.

Gefahren der elektrischen Musik. Unaufhaltsam schreitet die Entwicklung der Technik fort. Die Aetherwellen-Musik, die sich durch Handbewegungen in freier Luft erzeugen läßt, kann in Bälde jeder an seinem eigenen Radioapparat hervorbringen. Das nötige Vorsatzgerät ist bereits erfunden. Nur der Anschaffungspreis hindert einstweilen noch die Popularisierung. Ernster zu bewerten sind die Versuche Oskar Fischingers, der sich mit der ungeheuerlichen Absicht trägt, die gesamte nachschaffende Kunst auszuschalten. Das geschieht durch unmittelbare zeichnerische Übertragung des Notenmanuskriptes auf den Tonfilmstreifen. Es ist vielleicht nur noch eine Frage der Zeit, bis der Mensch in das Geheimnis aller jener Wellenbänder mit ihren Einschnitten und Zacken eingedrungen ist, die auf

dem Tonfilmstreifen den „Ton" darstellen. Und das künstliche Orchester, der künstliche Sänger sind im Anmarsch — eine neue Gefahr für den längst verarmten Berufsmusiker. . . .

Buntes Allerlei.

Wer war Franz von Holstein? Franz von Holstein, ein Braunschweiger von Geburt, lebte und wirkte die größte Zeit seines Lebens als Komponist, Vorsitzender der Bach-Gesellschaft und Mitbegründer des Leipziger Bach-Vereins in Leipzig. Er heiratete die Leipzigerin Henriette Hedwig Salomon, deren Schwester die Gattin des Dr. Seeburg war. Das ganze Häusergebiet Seeburg- bis Salomonstraße in Leipzig war Besitz dieser Familie. Durch Testament bestimmte Franz von Holstein, daß inmitten des Besitzes ein Haus im Schweizerstil gebaut würde, in dem sieben arme begabte Kunstjünger frei aufgenommen würden. Frau von Holstein verwaltete das Haus und sorgte für die „sieben Raben" jahrelang. Das Haus der Frau von Holstein in der Salomonstraße war ein berühmtes geistiges Zentrum der Musik; es verkehrten darin Clara Schumann, Brahms, Joachim, Grieg, Herzogenberg usw. Berühmte Schüler der Stiftung waren: Georg Schumann, Teichmüller, Gausche, Max Fiedler. Der Mitteldeutsche Rundfunk trug dem zu Unrecht vergessenen Komponisten der einst berühmten Oper „Der Haideschacht" und dem segensreichen Stifter des „Sieben Raben-Hauses" einen späten Dank ab, indem er Teile seines Hauptwerkes der Vergessenheit entriß.

Deutsche Musiker über die Zukunft deutscher Musik.

In der Kunst zu prophezeien ist ein mißliches Geschäft. Das Suchen nach Neuem ist noch kein Beweis für den Zerfall, nur das Überschätzen dieser Versuche schädigt die gesunde Entwicklung. Mehr aber schädigt diese Entwicklung die Abkehr des Volkes von echter wahrer Kunst und die Zuneigung desselben zu äußerlichen Zerstreuungen aller Art. Die deutsche Musik enthält so ungeheuere Werte zur geistigen Erziehung des Volkes, daß jeder sich mitschuldig macht, der diese Werte nicht seinem Kreise nahe zu bringen sucht.

Ich fürchte nicht, daß es der deutschen Kunst auch in Zukunft an Meistern mangeln wird, solange Schaffende und Hörende sich nicht von der Erkenntnis abbringen lassen, daß Musik zu allen Zeiten Ausdruckskunst war und bleiben muß. Neues wird nur in diesem Sinne Bestand haben. Doch ein „Zurück" wäre zu wünschen. Prof. Dr. h. c. Georg Schumann.

Die Sehnsucht nach echter Kunst ist nicht tot! Aber sie muß gepflegt werden: zwischen Eltern und Kindern, Mann und Frau — das ist unsere einzige Rettung! Für jeden Menschen kommt abends eine Stunde, in der er nach der Arbeit ein Lied singen, ein Gedicht lesen möchte.... Ich glaube an die Göttlichkeit der Kunst! Prof. Dr. h. c. Paul Graener.

Wir leiden an einem Zuviel von Musik. Die Musik wird zum Mädchen für alles. Sie prostituiert sich geradezu. Die Zerklüftung innerhalb der Musik ist in der Tat sehr groß. Sie ist jedoch ein Echo der allgemeinen politischen Zerrissenheit. Überbrückt wird dieser Abgrund allein durch eine geeignete Regelung der Bedürfnisfrage. Inmitten der quirlenden musikalischen Masse ragen aber einige starke Felsen empor, die niemals vom Strom der Zeit gänzlich überspült werden, wie Mozart, Haydn usw. Dieser Gedanke ist es, der immer wieder jung erhält.

Prof. Dr. Max von Schillings.

Was wird denn heute komponiert? Man komponiert nicht für das Publikum, sondern für den Regisseur, den Kapellmeister. Und das Publikum läuft davon. Und das ist eine der Hauptursachen der Opernkrise! Wenn schon die Leute kein Geld für den Theaterbesuch übrig haben, so muß man doppelt und dreifach darauf bedacht sein, das Publikum durch geeignete Programmauswahl wieder zu ständigen Theaterbesuchern zu machen.

Prof. E. N. Frh. von Reznicek.

Die Großstadt mit ihrer Sensationslust ist für eine fruchtbare Entwicklung der Musik denkbar ungeeignet. Ein neuer Anstoß zur Entwicklung der Musik wird nicht von der Großstadt, sondern vom Lande her erfolgen. Die Musikgeschichte der Zukunft wird das Volk schreiben. Prof. Max Trapp.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Jean Cocteau: „Die geliebte Stimme" (3. Dez., Mannheim).

Livio Luzzatto: „Judith" (15. Dez., Freiburg i. Br.).

Richard Wagner: „Die Hochzeit", Fragmente (München, Rundfunk).

Fritz Gersbach: „Merlin", Oper (11. Dez., Basel).

C. H. Grovermann: „Medea", Oper in zwei Aufzügen (24. Nov., Gotha).

Konzertwerke:

F. Max Anton: „Ekkhard", ein Mysterium für Soli, Chor, Orch. (7./8. Dez., Bonn).

Josef Sell: Sonate für 2 Violinen und Orgel (Wien).

Charles Gounod: „Tod und Leben", Oratorium (Straßburg).

Claude Debussy: „Epigraphes Antiques" für Flöten, Harfen und Celesta (Genf).

Otto Jochum: „Die Luft hat mich gezwungen", Chorlieder-Zyklus (4. Dez., Berlin).

Frieda Kern: Scherzo für zwei Klaviere (Linz) und Baßbaritonlieder (Wien).

Max Gebhard: Tanzlied für Solo, Chor und kl. Orchester (Nürnberg).

Karl Schäfer: „Sündflut" für Soli, Chor, Orch. (Nürnberg).

Armin Knab: „Weihnachtskantate" für Soli, gem. Chor u. kl. Orchester (Würzburg).

Kurt von Wolfurt: „Weihnachtsoratorium" (11. Dez., Magdeburg).

Paul Wege: „Volksliederspiel" für Orchester, Soli, Männerchor (Reichenbach i. V.).

Erwin Zillinger: „Der zoologische Garten" für Chor (Parchim).

Friedrich Ludwig Diehn: Sinfonie f. Klavier u. Orchester (Mirag, Leipzig).

Wladimir Vogel: „Ritmica Ostinata" f. Orch. (Prag).

Jaromir Weinberger: II. Passacaglia f. Orch. (Prag).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hans Krasa: „Verlobung im Traum" (März, Prag).

Jaques Ibert: „Der König von Yvetot" (Düsseldorf).

Werner Wehrli: „Auf dem Mond", Schuloper (Aarau, Schweiz).

Siegfried Kallenberg: „Die lustigen Musikanten", Oper (Febr., Bayer. Rundfunk).

Konzertwerke:

Fred Lohse: Trio f. Violine, Viola und Violoncello (Mitteldeutscher Rundfunk, gesp. v. Leipziger Streichtrio).

Siegfried Kallenberg: Liedergruppe (vom Hans Pfitznerverein, 20. Jan.).

PARISER UR- bzw. ERSTAUFFÜHRUNGEN

im IV. Vierteljahr 1932.

Konzertwerke:

Couperin: „Concert théâtral".
Berlioz: „La mort d'Orphée".
Blanchardet: Poème für Cello (Urauff.).
Brahms: Serenade op. 16.
Lacerda: 7 Trovas-Lieder (Urauff.).
Duperier: „L'etang", Orch. (Urauff.).
Turina: Cantarès-Lieder.
J. S. Bach: Ouverture (Suite g-moll).
Ibert: Suite symphon. (Urauff.).
Dittersdorf: Symphonie C-dur.
Lelen: „Croquis de théâtre". Orch. (Urauff.).
Mozart: Triple-Concerto für Streicher.
Françaix: Symphonie (Urauff.).
Fraggi: 3 Melodien.
Kaffern: Vokalkonzert.
Bruckner: 7. Symphonie.
Wachtmeister: 2. Symphonie.
Bernard: Flöten-Intermezzo (Urauff.).
Mozart: Große Messe c-moll.
Mawet: Astrareine. Orch. (Urauff.).
Gotovac: Kolo symph. (Urauff.).
Kreïn: Cello-Konzert (Urauff.).
Fumet: „Distyque". Orch. (Urauff.).
Brahms: Rhapsodie op. 53.
Bourguignon: „Prelude et Danse". (Ur.-A.).
Strawinsky: „Duo concertant".
Vellones: Ballade. Kl. u. Orch. (Urauff.).
Passani: Klavier-Quintett.
Mozart: Symphonie F-dur (Köch. 38).
Prokofieff: 5. Klavierkonzert.
Malipiero: „Concerti" für Bläser.
Gaubert: Orch.-Konzert. (Urauff.).
Auric: Klaviersonate (Urauff.).
Bartòk: 4. Streichquartett.
Piemé: Variations libres (Urauff.).
Prokofieff: Sonate f. 2 Violinen (Urauff.).
Honegger: Sonatine. Viol. u. Cello (Urauff.).
Roussel: Streichquartett op. 45 (Urauff.).

Casadesus: Symphonie für Violen, Clavicin und Orchester (Urauff.).
Barraud: Final mystique (Urauff.).
Gretschaninoff: Violinkonzert (Urauff.).
Mariotte: Esquisse f. Harfe (Urauff.).
Tailleferre: Ouverture (Urauff.).

Opern:
Weill: „Mahagonny" und „Jasager".
Prokofieff: „Borysthène".
Lulli: „Le Triomphe de l'Amour".
Bachelet: „Un jardin sur l'Oronte".

A. v. R.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche

Freitag, 4. Nov.: Johann Pachelbel: Variationen über „Ach was soll ich Sünder machen" aus „Musikalische Sterbensgedanken" 1683. (Vorgetr. v. Günther Ramin). — Philippus Dulichius: „Gloria patri". 8st. Ch. a. d. „Centurien". — Thomas Boltzius: Threnodia (Klagegesang) f. zwei Chöre. — Joh. Christoph Bach: „Unser Leben ist ein Schatten" Choralmotette f. zwei Ch.

Freitag, 11. Nov.: Max Reger: Fantasie und Fuge d-moll op. 135a (vorgetr. v. Hans Heintze). — Arnold Mendelssohn: Motette „Ein feste Burg ist unser Gott" f. 8st. gem. Ch. und Soli.

Freitag, 18. Nov.: Johann Pachelbel: Choralpartita „Werde munter mein Gemüte" a. d. „Musikalischen Sterbensgedanken" 1683. (Vorgetr. v. Günther Ramin). — Heinrich Schütz: Musikalische Exequien f. Soli, Chor, Orgel und Kontrabaß.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 10. Sept.: Pieter Sweelinck: Chromatische Fantasie für Orgel. — H. Schütz: „Unser Wandel ist im Himmel". 6st. Motette aus der „Geistlichen Chormusik". — Jakob Handl (Gallus): Pater noster f. 8st. Chor. — Sethus Calvisius: Der 150. Psalm f. 3 Chöre (12st.) aufgefunden und in Partitur gesetzt von Dr. K. Benndorf.

Sonnabend, 17. Sept.: M. Reger: Fantasie über den Choral „Alle Menschen müssen sterben". Op. 52 Nr. 1 für Orgel. — Günter Raphael: Vom jüngsten Gericht, f. vier- bis achst. gem. Chor a cappella.

Sonnabend, 24. Sept.: J. S. Bach: Präludium und Fuge e-moll. — Joh. Christ. Friedrich Bach: „Ich lieg' und schlafe" Mot. f. 4st. Ch. — Joh. Christ. Friedrich Bach: „Wachet auf, ruft uns die Stimme" Motette f. 4st. Chor.

Sonnabend, 22. Okt.: Karl Piutti: Präludium und Fuge D-dur f. Orgel. — Eberhard Wenzel: „Die Heimkehr" f. gem. Ch. a cappella (Erstaufführung). — Kurt Thomas: „Licht aus der Höhe", „Ergebung".

Sonnabend, 29. Okt.: Joh. Seb. Bach: „Toccata E-dur" für Orgel. — Joh. Seb. Bach: Chaconne d-moll f. Violine allein. — Gustav Adolfs Feldlied f. Knabenchor und Soloviolinc, bearbeitet v. Georg Nellius. — M. Praetorius: „Ein feste Burg ist unser Gott", 8st. (f. 2 Ch.)

Sonnabend, 12. Nov.: Joh. Brahms: Fuge as-moll, f. Orgel. — Heinrich Kaminski: Motette f. Altsolo und 6st. gem. Chor nach Texten von Matthias Claudius. — Joh. Brahms: Motette: „Warum ist das Licht gegeben dem Mühseligen?" f. gem. Ch. a cappella.

Sonnabend, 19. Nov. Joh. Seb. Bach: Fantasie c-moll f. Orgel. — Johann Rosenmüller: Fünfst. Begräbnismotette. — Joh. Seb. Bach: „Herzlich tut mich verlangen" Choralvorspiel f. Orgel. — H. Schütz: Zwei Motetten „So fahr ich hin" 5st., „Selig sind die Toten" 6st. — Johann Herm. Schein: „Lehre uns bedenken, daß wir sterben müssen", aus den „deutschen Motetten zu 5 Stimmen".

Sonnabend, 26. Nov.: Oskar Lindberg: Sonate g-moll f. Orgel. — Robert Volkmann: Weihnachtslied a. d. 12. Jahrh. f. Ch. u. Solostimmen. — Gustav Schreck: „Adventsmotette".

LEIPZIG. Auch in diesem Konzertwinter erfreuen sich die Mirag-Sinfoniekonzerte in der Alberthalle unter Leitung Carl Schurichts lebhafter Anteilnahme. Leider benützt der Rundfunk seine finanzielle Unabhängigkeit nicht dazu, die Hörer mit dem Schaffen der jüngeren zeitgenössischen Kunst bekannt zu machen, die Programme sind stockkonservativ. Übrigens ist das Wagnis nicht mehr erheblich, das Inferno liegt hinter uns und selbst ältere, klassisch eingestellte Herrschaften dürften wieder Mut schöpfen. Das erste Konzert war Brahms gewidmet: I. Sinfonie und Klavierkonzert B-dur, letzteres mit der prächtigen Elly Ney am Flügel. Im 2. Konzert hatte man die Freude, den nach schwerer Krankheit ge-

nesenen Max Pauer wieder zum erstenmal spielen zu hören. Überraschend war, mit welch frischer, gesammelter Energie und jugendlichem Feuer der stürmisch begrüßte und gefeierte Künstler Schumanns Klavierkonzert, wohl sein Lieblingswerk, anpackte. Außerdem gab's Rezniceks Donna-Diana-Ouvertüre, ein wirklicher Treffer der neueren Konzertliteratur, und Tschaikowskys „Pathétique", die Schuricht in ihrer ganzen russischen Hemmungslosigkeit wirken ließ. Das 3. Konzert bestritt der Riedelverein unter Max Ludwig mit Verdis „Requiem". Der ausgezeichneten Wiedergabe fehlte leider die entsprechende Solistenbesetzung. Man hätte gut getan, für dieses eminent theatralische Werk Opernsänger zu verpflichten. Im 4. Konzert endlich hörte man außer zwei bekannten Werken — Strauß' „Zarathustra" und dem von Alma Moodie im ersten Satz leider befangen gespielten Violinkonzert Mendelssohns — eine Ouvertüre zu „Richard III." von Robert Volkmann. Der Titel „Ouvertüre" verwirrt, denn das Werk ist eigentlich eine sinfonische Dichtung, und zwar eine mit einem besonderen Charakterkopf. Der Anfang zerfällt zwar etwas und es dauert geraume Zeit, bis das Ganze in Fluß kommt. Aber welch plastische und energische Phantasie steht dahinter! Unheimliche, finstere Schatten scheinen über dem Werk zu lagern; unheimlich finster wirkt schon die eigentümlich fesselnde Instrumentation. Die Bekanntschaft mit diesem Werk läßt den Wunsch aussprechen, Schuricht möge sich einmal einer der beiden Volkmannschen Sinfonien annehmen.

Aus den Motettenprogrammen des Thomanerchores sei als eine Besonderheit herausgegriffen: Ein Klagegesang (Threnodia) für zwei Chöre von Thomas Boltzius, einem Meister des 17. Jahrhunderts, der weder in Riemanns noch in Leichtentritts „Geschichte der Motette" zu finden ist. Das Werk hatte Karl Straube anläßlich des Gustav Adolf-Jahres in sein Programm aufgenommen, denn die erste Aufführung fand am 14. Dezember 1632 anläßlich des Trauergottesdienstes der deutschen Kirche zu Stockholm um den Tod Gustav Adolfs von Schweden statt. Der Text ist den Klageliedern Jeremiae entnommen und wird zweisprachig behandelt, dergestalt, daß jeder Satz vom 1. Chor lateinisch, hierauf vom 2. Chor deutsch, jedoch ohne musikalische Wiederholung, gesungen wird, vermutlich um auch der Teilnahme des Volkes an der Trauerfeier Rechnung zu tragen. Das Werk ist aber auch musikalisch bedeutsam und von einem ganz eigenen, stillen Pathos der Klage erfüllt. Ein weiteres Trauerwerk, das Prof. Straube aufs sorgsamste ausgearbeitet und klanglich ausgewogen herausbrachte, waren die berühmten „Exequien" von Schütz. Zufällig war das gleiche Werk kurz zuvor auch in einem Konzert des „Madrigalkreises Leipziger Studenten" erklungen, das ich leider nicht besuchen konnte, so daß mir also die Vergleichsmöglichkeit fehlt. — Noch Erwähnung verdient ein meisterliches Orgelkonzert Friedrich Högners, der u. a. zwei Erstaufführungen brachte: die ihm gewidmeten Orgelvariationen op. 19 über „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" von Kurt Thomas und „Präludium und Fuge G-dur (1931)" von Joh. Nep. David. In letzterem zeigt sich David als Idylliker. Das Thema des Präludiums scheint einem Vogel abgelauscht zu sein, ein heiteres, in glücklichster Stimmung inspiriertes Stück entwickelt sich daraus. Auch die Fuge zeigt gewinnende Züge, wirkt aber nicht so einheitlich wie das Präludium. Die Variationen von Thomas sind ein Meisterwerk kontrapunktischer Entwicklung aus den Elementen des Themas unter Verwendung der Kanon- und Cantus firmus-Technik. Sie gipfeln in einer Chaconne, dem eigentlichen Totentanz, dessen Coda analog dem Gedicht die ergreifende metaphysische Verklärung der dem Lied zugrunde liegenden Vorstellung bildet. Eine genauere Betrachtung dürfte erbringen, daß jeder Variation ein ganz bestimmtes „Bild" zugrunde liegt. W. Weismann.

AACHEN. (Uraufführung des Weihnachtsoratoriums von Kurt v. Wolfurt.) Die Zahl künstlerisch hochstehender und gleichzeitig dankbarer Weihnachtsoratorien ist nicht groß. Namen wie Joh. Seb. Bach, Philipp Wolfrum, Richard Wetz und wenige andere erschöpfen schon die ganze Auswahl. Kurt v. Wolfurt hätte also sozusagen ein gutes Werk getan, wenn er den wenigen vorhandenen brauchbaren ein weiteres hinzugefügt hätte. Meines Erachtens ist ihm dies jedoch nicht gelungen. In erster Linie wohl deshalb, weil er, trotz ausgiebiger Verwendung alter Volksweisen, dem Volkstümlichen an sich innerlich nicht nahe steht. Seine Vorliebe für auffallend künstliche harmonische Färbungen und Melodieverbrämungen ohne innerlich notwendige Beziehungen zum Texte und seine melodisch nicht immer schlagkräftigen, weil oft unökonomischen und gewollten Veränderungen bekannter Lieder liefern starke Beweise dafür. Sehr wenig günstig ist es auch, auf die Klangfarbe und die Ausdruckskraft der Soloaltstimme völlig zu verzichten und den Baß lediglich den Herodes singen zu lassen. Dadurch kommt notwendig eine gewisse Gleichförmigkeit in alles zu Gehör Gebrachte. v. Wolfurts mangelnde volkstümliche Ader fällt vielleicht am meisten bei der Behandlung der drei Könige und des Herodes auf; denn hier, wo der Komponist „in derber Holzschnittmanier" wirken

will, erreicht er m. E. lediglich parodistische Wirkungen. Den Aufzug der Heiligen drei Könige im Dorfe einfach sozusagen als Ulk mitten in die sonst höchst ernst betrachtete Handlung hineinzustellen und Herodes sich kraß als haßerfüllten Wüstling austoben zu lassen, bedeutet an sich schon eine starke Mischung der Elemente. Zu ihrer künstlerischen Bändigung hätte es einer inneren Weite und wahrhaft volkstümlichen Naivität bedurft, die beide dem Komponisten nicht eignen. Recht befremdend ist schließlich auch die Melodieführung und akkordische Untermalung der meisten Rezitative; mit der Schwierigkeit für den Ausführenden und der Verblüffung des Hörers ist es in solchen Dingen nun einmal nicht getan: höchste und kräftigste Natürlichkeit bei deutlicher Wahrung der eigenen Sprache ist hier das Grunderfordernis. Geschmacklos finde ich die musikalische Behandlung der Stellen: „die war schwanger" usw. im Rezitativ Nr. 6 und die im Wortlaut ähnliche Stelle in Nr. 26. Große Tonsetzer haben solche Sätze mit denkbarstem Takte behandelt und nicht geradezu schmalzig hervorgehoben. Darin liegt „das Wunder" doch wohl nicht ... Kleinere Unebenheiten — z. B. weshalb die Hirten (Nr. 23) von Frauen gesungen werden, obwohl ein Männerchor auf dem Podium steht, oder weshalb der Auskunft der Schriftgelehrten (Nr. 33) „Und du Bethlehem" usw. eine musikalisch so auffallend reiche Behandlung zuteil wird — fallen nicht übermäßig ins Gewicht, verstärken aber den Eindruck, daß wir es in v. Wolfurts Oratorium mit keinem besonders guten und daher für Zeit oder Zukunft notwendigen Werke zu tun haben.

Die hiesige Uraufführung durch den Lehrer- und Lehrerinnengesangverein ließ, was die Wiedergabe angeht, kaum einen Wunsch unbefriedigt. Die teilweise nicht bloß künstlich, sondern auch klangschön gearbeiteten Chöre — m. E. zusammen mit der sehr zurückhaltenden Instrumentation des Ganzen das Beste an dem Neuen — kamen vollendet zur Darstellung und bewiesen, einen wie tüchtigen Erzieher der Verein an seinem Leiter, dem Studienrat Willy Weinerg, besitzt.

Dies zur Feier des 10. Geburtstages des Vereins erneut bewiesen zu haben, dazu an einer recht anspruchsvollen Aufgabe, die neben der Chorleitung auch die ebenso feinsinnige wie energische Führung des Orchesters bedingte, sei dem verdienten Dirigenten gerne bekräftigt.

Als Hauptsolisten wirkten mit Jo Helligrath van Rijmenam (Amsterdam), Prof. Dr. Hans Hoffmann (Halle) und Winand Esser (Aachen). Die junge holländische Sopranistin brachte mancherlei Vorzüge mit, die sie für die Rolle der Maria und des Engels recht geeignet machten, vor allem sind der schöne, klare Klang der Stimme und die deutliche Aussprache hervorzuheben. Was ihr noch fehlt, ist die ruhige Atemführung und die ausdrucksvolle Färbung des Tones. Dr. Hoffmann besitzt einen sehr angenehmen Tenor und trägt geistvoll vor, ist außerdem wohl sehr musikalisch, da er sonst den Evangelisten (über dessen Rezitative oben Einiges gesagt wurde) nicht so fast schlackenrein hätte herausbringen können. Der tüchtige Bassist Winand Esser ist uns kein Fremder mehr; doch hat er mir in rein lyrischen Partien schon besser gefallen als jetzt in der, dramatisch sein sollenden, Person des Herodes. Die Stimme wurde zu gleichmäßig angestrengt und der Vortrag geriet dadurch zu gleichförmig getönt.

Der vollbesetzte Konzerthaussaal spendete den Ausführenden rauschenden und langanhaltenden Beifall. Ob der Komponist nun mit sich reden lassen und manche, durchaus im Rahmen des Möglichen liegende Änderungen vornehmen wird (die ja immer am besten durch eine Aufführung erkennbar werden), läßt sich natürlich nicht voraussagen. Wünschenswert wären sie jedenfalls, damit weitere Wiedergaben des abendfüllenden Werkes Nutzen davon ziehen könnten.

Reinhold Zimmermann.

BREMEN. (Uraufführung Karl Hoyer, op. 50, Kanzone für Sopran, Flöte, Violine und Viola über den Choral „Wie schön leucht' uns der Morgenstern".) Das prächtige Werk fand berechtigten Beifall. Jeder Vers des Chorals ist zu einem Kabinettstück gestaltet. Frei, doch logisch, sind die einzelnen Stimmen geführt, eindringlich die Choralmelodie eingefügt, und nicht zuletzt ist klangliche Schönheit über das Ganze ausgegossen. Höhepunkte sind das Andantino gracioso und der 4. Vers (Kanon). Das eminente Können Hoyers tritt überall zutage. Eine lapidare Fuge mit ganz entzückendem Zwischenspiel beschließt das Werk, dem man weiteste Verbreitung wünschen muß.

Dr. K.

COBURG. (Uraufführung des „Mysterium Venedigs" von G. Francesco Malipiero im Landestheater.) Dem mit großer Spannung erwarteten Musikdrama dieses italienischen Komponisten und Monteverdi-Forschers wohnten prominente Ehrengäste aus Italien, Österreich, Amerika, England und Deutschland bei, wohl um besonders die Zukunftsmöglichkeit zu prüfen, die dieser nachdenkliche Musiker über die Regenerationsmöglichkeiten der Oper hat und sie gerade in diesem Werke unter Probe stellt. Er gliedert den musikalischen Ductus dieser musika-

lischen Trilogie in zwei scharf getrennte Teile, die beide nichts Gekünsteltes an sich haben, sondern naturgewachsen wirken. Voll Leidenschaft und Kraft sind die gewaltigen Tonmassen in 1 (Die Adler von Aquilea) und 3 (Die Raben von San Marco), wobei kein Protagonist, sondern lediglich eine Menge Namenloser agiert. Die Instrumentierung ist höchst originell, wenn sie auch in ihrer Klangwirkung etwa an Debussy, Strawinsky gemahnen mag mit dem scharfen, harten und zerfetzten Rhythmus. Im scharfen Gegensatz hierzu ist der zweite Teil (Der falsche Arlekin) kammermusikalisch behandelt. Hier arbeitet der tüchtige Musikhistoriker, er bringt archaische Formen und Klänge des alten konzertanten Madrigals in Form einer reizenden Verkleidungskomödie. Im dritten Teil ist sogar auf jeglichen Text verzichtet, um die musikalische und darstellerische Seite als Tanz sich auswirken zu lassen. Das Neuartige ist also auch darin, daß das Drama nicht den Einzelmenschen und sein Schicksal zum Vorwurf nimmt, sondern geschichtliche Wendepunkte der Stadt Venedig von ihrem Entstehen bis zur Gegenwart sind in einem visionären Mythos mit Hilfe der Musik durch Tänze, Kulthandlungen und traditionelle Gebräuche dargestellt. — Die Aufführung eines solchen Werkes erfordert natürlich lediglich eine bildhafte Inszenierung, die der Intendant Walleck und der Theaterbildner Döhler glänzend lösten, wie auch eine äußerst schwierige musikalische Ausführung, die der erste Kapellmeister Friderich prächtig durchführte. Und so konnte der dankbare Komponist für eine hingebende Arbeit und für reichen Beifall danken.

—u—

FRANKFURT a. M. Nach der Konzertflut des 11. Deutschen Sängerbundesfestes (vom 21. bis 24. Juni 1932) mit 30 Konzerten innerhalb drei Festtagen gaben Operetten-Serien-Aufführungen dem Ferienspielplan des Frankfurter Opernhauses einen künstlerischen Leerlauf (trotz gesteigerter Publikumsnachfrage!), bis man sich würdigerer Aufgaben besann: Glucks „Iphigenie auf Tauris" war ein Aktivposten der Goethe-Festwoche, dank Grafs Regie in räumlich gut gegliederten Szenenbildern L. Sieverts unter der musikalisch sicheren Führung Steinbergs und der hervorragenden Besetzung der Titelrolle mit Else Gentner-Fischer. Danach gab Mozarts „Entführung aus dem Serail" glänzende Möglichkeit für Dr. Graf, die mannigfaltigen szenischen Kombinationen der dem Opernhaus von gebefreudigen Kunstfreunden geschenkten Drehbühne auszuprobieren. Er sparte in Bühnenbildern Sieverts nicht an farblich aparten Einfällen, überzeichnete vielfach das Kammerspiel mit etwas herben Tempis, die nicht recht im Einklang stehen wollten mit Steinbergs musikalisch leichtflüssiger Darstellung. Rudolf Scheel inszenierte in sehr geschmackvollen Bühnenbildern Sieverts Verdis „Don Carlos": ein zu Unrecht seither vernachlässigtes Werk, birgt es doch eine Fülle musikalischer Schönheiten und dankbarer Gesangspartien. Hellmuth Seidelmann gab der Partitur, unterstützt von einem erstrangigen Solistenensemble, eine fast festspielmäßige, ungemein sichere Ausdeutung.

In den Montagskonzerten des Frankfurter Orchestervereins und den Freitagskonzerten der Frankfurter Museumsgesellschaft blieb das traditionell bewährte Bild musikalisch gediegener Arbeit, bestens erweitert durch Heranziehung anerkannter Solisten. August Kruhm.

FREIBURG i. Br. (Uraufführung von „Judith", biblisches Drama von Livio Luzzato im Stadttheater.) Die deutschen Theater sind höflich und — vielleicht über die Gebühr — gutmütig: sie bringen gar noch Uraufführungen von Komponisten fremder Nationen. Freilich glaubt man hier kaum das Werk eines Italieners zu hören, so schwerblütig, mit fortwährend liegenden Bässen ausgestattet ist es trotz des zum Teil volle Leidenschaftlichkeit erfordernden Stoffes. So müssen, da der Komponist uns eine wirkliche Charakteristik schuldig bleibt, die Darsteller durch heftige, oft ans Melodrama erinnernde Deklamation Ersatz schaffen. Besser getroffen ist das Milieu — wir hören die Klagegesänge der belagerten und später die Siegesgesänge der befreiten Juden; letztere wohl aus uralten Überbleibseln. So kann man das Werk wohl eine Choroper nennen — echte Polyphonie ist freilich nicht drinnen.

Der Stil des Werkes ist kaum als modern anzusprechen, obwohl in den Oberstimmen mitunter gewagteste Dinge getrieben werden. Aber die monotonen, langliegenden Bässe, der ganze akkordliche Charakter der Musik hebt sich als ganz verschieden von den Werken der Modernen ab. Am meisten könnte eventuell Honegger mit seinem „David" als Anregung zu dem Werk angesehen werden. Das Stück war hier von GMD Hugo Balzer gut vorbereitet worden und errang beim Publikum Erfolg. In den Hauptrollen Edith Maerker und Siegmund Matuszewski. Prof. Heinrich Zöllner.

HILDESHEIM. Trotz der Not der Zeit kann Hildesheim auf einen Winter zurückblicken, der in musikalischer Hinsicht so reich ausgestaltet war, wie das in einer gleichgroßen anderen Stadt wohl kaum angetroffen werden dürfte. Der Grund da-

für liegt einmal in der vortrefflich organisierten Zusammenfassung der musikliebenden Kreise zur „Hildesheimer Musikgemeinde", die nun auf das dritte Jahr ihres Bestehens zurückblicken kann. Für einen Jahresbeitrag von 12 M. als Einheitspreis kann jedes Mitglied 6 Konzerte hören; die Plätze werden verlost und zwar in der Weise, daß jeder 2 gute, 2 mittlere und 2 schlechtere Plätze erhält. Ein zweiter Grund für die erfreuliche Entwicklung auf musikalischem Gebiet ist, daß Hildesheim jetzt zwei ausgezeichnete Orchesterdirigenten hat. Neben dem vielseitigen Fritz Lehmann, dessen Ruf als temperamentvoller Leiter, als Pianist und als Orgelvirtuose in immer weitere Kreise dringt, war im Dienst des Stadttheaters auch Berthold Sander tätig. Sander, der mit plastischer Gestaltungskraft eine hohe Einfühlungsgabe verbindet, kam von der Braunschweiger Oper zu uns und hat die 6 Opernvorstellungen dirigiert, die das Braunschweiger Landestheater hier als Gastspiele gegeben hat. Es waren: die „Zauberflöte", „Lohengrin" der „Wildschütz", „Carmen", die „Bohème" und „Mona Lisa", sämtlich hochwertige Vorstellungen, die dem hiesigen „Städtischen Orchester" Gelegenheit gaben, sein Können auch auf diesem Gebiet zu zeigen. Störend wirkten allein die beschränkten Raumverhältnisse unserer Bühne. Sander hat auch das Auftreten von Heinrich Schlusnus hier ermöglicht, der Arien von Marschner, Borodin und Verdi sang; das Orchester spielte die 3. Leonorenouvertüre, das capriccio italien von Tschaikowsky und die Ouvertüre zur „Verkauften Braut". Der Abend war ein Erlebnis.

Durch Sanders Leitung haben auch die „Volkskonzerte" eine größere künstlerische Bedeutung erlangt. Sie sind eine Schöpfung des Musikdirektors Fritz Reichert, der hier nach dem Kriege ein Orchester erst wieder gründen und heranbilden mußte. Ein sehr bedauerlicher Unfall, den er im Sommer 1931 erlitt, hat seinem verdienstvollen Wirken hier ein Ziel gesetzt. Die 10 Volkskonzerte waren fast stets ausverkauft. Die Besucher sind trotz der billigen Eintrittspreise von 1.— M. und 0.50 M. nicht das „Volk", sondern der Mittelstand und die „Gebildeten". Geboten wurden Symphonien von Klassikern (Militärsymphonie von Haydn, Mozart g und C, Schubert h, Beethoven c, Dittersdorf C), oder Konzerte (Mendelssohn und Vivaldi für Violine, Friedrich der Große für Flöte, Beethoven für Klavier). Von Wagner wurde das Siegfried-Idyll, das Vorspiel und der Karfreitagszauber aus dem Parsifal, von Brahms die Variationen über ein Thema von Haydn gespielt. Besonderen Anklang fand eine Gedächtnisfeier an Haydns Todestag, wo die neu herausgegebene A-dur und die Es-dur Symphonie und die sehr reizvolle sinfonia concertante für Violine, Cello, Oboe, Fagott mit Orchester Haydn als Symphoniker zeigten, zwei Arien, gesungen von Moritz Harlan (Braunschweig) Haydn als Vokalkomponisten erkennen ließen. Jedesmal bereitete Sander das Verständnis der Werke durch Erläuterungen, die dem Programm beigegeben waren, vor. Der Beifall war stets sehr rege.

In den sechs großen Konzerten der Musikgemeinde spielte das verstärkte Städtische Orchester unter Fritz Lehmann folgende Symphonien: Beethoven Eroica, Schubert C, Bruckner c, ferner Händel Concerto grosso in g, Telemann Tafelmusik (Suite), Mozart Serenade 9 in D, ein köstliches Kleinod, Cherubini Ouvertüre zu Anakreon, Richard Strauß Don Juan und Rudi Stephan Musik für Orchester. Zwei Konzerte gaben auswärtigen Künstlern Gelegenheit ihre solistischen Leistungen zu zeigen: Drews (Essen) spielte das Klavierkonzert von Reger, Kulenkampf entzückte durch seine Meisterschaft im Violinkonzert von Brahms. An Vokalmusik mit Orchesterbegleitung hörten wir: die Solokantate „O amantissime sponse Jesu" von Chr. Ritter (um 1700) und die Invocation et hymne au Soleil von Rameau. Paul Lohmann aus Berlin erfüllte diese beiden alten Tonstücke durch seine wunderbare Gesangskultur mit neuem Leben. Sodann wurde herausgebracht Zoltan Kodalys Psalmus hungaricus, ein Werk von tiefgehender Wirkung, wobei die Tenorpartie Dr. Hans Hoffmann aus Altona sang. Zwei von den Konzerten der Musikgemeinde waren der Kammermusik vorbehalten worden: Wir hatten die Freude, das Wendling- und das Kolisch-Quartett, die beide hier in den letzten Jahren mit steigender Begeisterung gehört worden sind, wieder begrüßen zu können. Die erste Quartettvereinigung offenbarte die Schönheiten der Quartette von Reger Es op. 109, Haydn C op. 54 II, Debussy; die Wiener zeigten ihre vollendete Vortragskunst an Brahms a, Schubert G op. 161 und Mozart Klavierquartett g. In dem letzteren Werke fügte sich Fritz Lehmann mit bewundernswürdigem Einfühlungsvermögen dem großartigen Spiel der Streicher ein.

Vor einigen Jahren ist hier nach langen Kämpfen die Chorvereinigung gegründet worden durch Verschmelzung zweier gemischter Chöre, die nicht leben und nicht sterben konnten, des alten Oratorienvereins und der Singakademie. Die Chorvereinigung nimmt nun unter Fritz Lehmanns Leitung einen erfreulichen Aufschwung, leidet freilich auch an dem Krebsschaden gemisch-

ter Chöre, dem Mangel an Männerstimmen. Sie veranstaltete, abgesehen von der Mitwirkung an den Vokalkonzerten der Musikgemeinde, fünf Konzerte. Am Bußtag trat sie auf mit zwei Bachkantaten: „Wer sich selbst erhöht" und „Ich will den Kreuzstab gerne tragen" und mit Händels Dettinger Tedeum. Die Solisten waren Frau Leonie Woringer--Lehmann, die Gattin Fritz Lehmanns, und Karl Rehfuß aus Frankfurt. Eine große Aufgabe wurde glücklich gelöst durch die Aufführung der Missa solemnis am Karfreitag. Von den Solisten zeichneten sich namentlich aus der Tenor Max Mansfeld und der Sopran Adelheid Armhold, beide aus Berlin; auch der Alt Hilde Elgar (Berlin) und der eben genannte Karl Rehfuß erfreuten durch den Wohllaut ihrer Stimmen. Die drei anderen Konzerte hatten solistische Programme: Hermann Schey fand stärksten Beifall in Schuberts Winterreise durch seine reife Meisterschaft in der Gesangeskunst, Fritz Lehmann, der ihn verständnisvoll am Flügel begleitete, veranstaltete eine Orgelstunde an der neuen Orgel in der Jakobikirche, wo Bach und andere alte Meister zu Wort kamen; derselbe spielte mit einer jungen Pianistin Ilse Jentsch-Freytag aus Hannover auf zwei Klavieren Mozarts D-dur-Sonate und Schumanns Andante und Variationen in B. Ilse Jentsch allein brachte die Balladen von Brahms und Liszts Après une lecture de Dante zu Gehör.

Ein zweiter gemischter Chor, der Freie Volkschor, hatte unter Leitung des Lehrers Karl Kreuzkam Händels „Frohsinn und Schwermut" einstudiert.

Andere Ziele, nämlich die Pflege des a cappella-Gesanges, hat sich der Madrigalchor gesteckt. Sein Dirigent Dr. Johannes Kobelt, ausgezeichnet durch gründliche musikalische Bildung und feinfühlendes Verständnis, leitet auch die Madrigalchöre von Hannover und Goslar. Der Hildesheimer Madrigalchor, der nun bald auf eine zehnjährige Wirksamkeit im Dienste alter und neuer Musik zurückblicken kann, trug in der stimmungsvollen Michaeliskirche das wunderbare achtstimmige Pater noster von Hasler, einige Sätze aus der Messe In die tribulationis von Orlandus Lassus und die herrliche Choralmotette Jesu, meine Freude, von Bach vor. Anfang Dezember erfolgte die Uraufführung des Weihnachtsoratoriums von Kurt Thomas. Da der Hildesheimer Madrigalchor für das vielstimmige und machtvolle Werk zu schwach gewesen wäre, so hatte Dr. Kobelt, den Vorteil der Personalunion mit dem Hannoverschen Madrigalchor ausnutzend, eine Vereinigung der beiden Chöre zu diesem Zweck veranlaßt. Diese Arbeitsgemeinschaft ermöglichte auch die Aufführung des Werkes in Hannover, Celle und Braunschweig. In Celle fand sich auch der Komponist ein. Die Komposition zeigt die Vorzüge, die wir aus anderen Werken des genialen jungen Musikers, aus der Messe und der Markuspassion, kennen: Festhalten der alten Formen und ihre Erfüllung mit neuzeitlichem, individuellen Geist, ein Schaffen aus tiefer Frömmigkeit heraus (ἐνθουσιασμός!), das Nebeneinander kunstvoller, kontrapunktischer Arbeit und einfacher, volkstümlicher Weisen. — Einem vielfach geäußerten Wunsche entsprechend, hat der Madrigalchor dann in der Weihnachtswoche wie üblich die Volkmannsche Weihnachtsmotette: „Er ist gewaltig und stark" und die alten schönen Weihnachtschoräle und -lieder zum Besten der Winterhilfe erklingen lassen.

Hier mag auch der zahlreichen Feierstunden gedacht werden, die Dr. Kobelt mit der Chorvereinigung von St. Andreas, die er ebenfalls leitet, und an der alten, schönen Andreasorgel, die er auch zum Gottesdienst spielt, veranstaltet hat. Solistische Kräfte von hier und namentlich von Hannover gaben diesen Feierstunden ein besonderes Gepräge. Ähnlich hat auch KMD Röckel, der Organist der Michaeliskirche, musikalische Andachten abgehalten.

Ein hoher Genuß war das Konzert des Berliner Staats- und Domchors unter Hugo Rüdel. Neben alten Meistern (Giovanelli, Durante, Orlandus Lassus, Caldara, Bach) gelangten dabei auch Motetten von Bruckner und Arnold Mendelssohn zu Gehör. Dr. Kobelt ergänzte das Programm durch den reich schattierten Vortrag Händelscher und Regerscher Fugen.

Zum Schluß noch ein Wort über die Hauptdarbietungen der hiesigen Männergesangvereine. Im September hatten sich die einzelnen Chöre der Hildesheimer Bundesvereine zu einem Chor von 400 Sängern unter Fritz Lehmanns Leitung zusammengetan. Es wurden in diesem Konzert Hymnen und Lieder der Klassiker, Volkslieder und Vaterlandslieder in bestem Zusammenklang vorgetragen. Der „Männergesangverein Hildesheim" erntete bei einem anderen Auftreten unter Lehmanns Stabführung reichen Beifall, indem er neben Liedern von Schubert und Schumann den etwas spröden, aber eindrucksvollen Männerchor „Die Bauern" und Chöre von Hans Lang und Kurt Thomas darbot. Fritz Lehmann betätigte sich dabei auch als Pianist, indem er Schuberts Sonate in a und Kompositionen von Schumann mit seiner glänzenden Technik zu Gehör brachte. In einem anderen Konzert vereinigte sich dieser Gesangverein mit dem Hannoverschen Lehrergesangverein, der ebenfalls von Lehmann geleitet

wird. Erst traten sie einzeln, zum Schluß als gemeinsamer Chor von 300 Sängern auf. Das Programm wies hauptsächlich neue Namen auf wie Braunfels, Ludwig Weber, Erpf, Joseph Haas, Bela Bartok, Arnold Mendelssohn, Walter Rein.

Der „Katholische Männergesangverein“ unter Domorganist Theodor Gronen leitete die Feier seines fünfzigjährigen Bestehens durch eine würdige Gedenkfeier der Gefallenen und Verstorbenen ein. Liszts Requiem fand dabei eine eindrucksvolle Wiedergabe. Die vier Solostimmen waren von Mitgliedern des Berliner Lehrergesangvereins besetzt worden.

Dieser Überblick mag die Wahrheit des obigen Urteils erhärten, daß die Mittelstadt Hildesheim ein reich entwickeltes Musikleben entfaltet hat von einer Reichhaltigkeit und einer künstlerischen Höhe, wie sie viele größere Städte nicht erreichen.

Fritz v. Jan.

MANNHEIM. („Die goldenen Schuhe“. Oper von P. Tschaikowsky. Deutsche Uraufführung.) 1874 schrieb Tschaikowsky seine Oper „Der Schmied Wakula“. Zehn Jahre später arbeitete er sie um; sie erhielt nun den Titel „Tscherewitschki“ (Pantöffelchen). Das Werk wurde von der Russischen Musikgesellschaft in Petersburg preisgekrönt — und fiel durch. Seitdem war es so gut wie vergessen. Wenn die Oper nun nach Jahrzehnten im Mannheimer Nationaltheater ihre Auferstehung erlebte, so dankt sie dies vor allem Heinrich Burkard, der eine brauchbare deutsche Übersetzung schrieb, deren Worte sich eng an die musikalische Akzentuierung anpassen. Die textliche Grundlage der Oper bildet Gogols Märchen „Die Nacht vor Weihnachten“. Von der grotesken Dämonie dieses Märchens findet man in Tschaikowskys Musik ziemlich wenig; ihr Grundcharakter ist mehr lyrischer Art. Das thematische Material gibt zum großen Teil die russische Volksmusik. Der westeuropäische Einfluß macht sich bei dieser schlichten, herben, volkstümlichen Musik noch wenig geltend. Es ist ehrliche, wahr und warm empfundene Musik, und dies läßt leicht und gerne über die manchmal fehlende dramatische Spannung hinwegsehen; das gibt auch der Wiedererweckung dieser Oper die innere Berechtigung. Die Aufführung, von Intendant Maisch inszeniert, unter der musikalischen Leitung von GMD Rosenstock, mit Ellice Illiard und H. Kuppinger in den Hauptrollen war sehr gut und erfolgreich.

Karl Stengel.

MÜNCHEN. Den festlichen Auftakt zu den Münchener Richard Wagner-Festspielen des kommenden Jubiläumsjahres bildete eine glanzvolle Neuinszenierung des „Rienzi“, an die die Staatsoper außerordentlichen Vorbereitungseifer gesetzt hatte. Der Aufführung lag die Fassung zugrunde, die einst Felix Mottl im Verein mit Frau Cosima geschaffen hatte. Sie zeigt sich in erster Linie darauf bedacht, den dramatischen Nerv der Oper bloßzulegen. Trotzdem wurde der naheliegende Versuch unterlassen, den „Rienzi“, dem noch das wallende Gelock der großen Oper unbekümmert über die jugendlichen Schultern fällt, gewaltsam zum „Musikdrama“ umzukämmen. Hans Knappertsbusch als musikalischer Leiter traf den Stil des Werkes mit genialem Instinkte. Was sollte man mehr bewundern, die souveräne Überlegenheit, mit der er den gewaltigen Apparat in Händen hielt, oder das lodernde Feuer seines Musizierens? Die Spielleitung von Kurt Barré hatte den Kern der Tragödie, den Gegensatz Einzelschicksal—Masse in wirksamster Kontrastsetzung großartig herausgearbeitet; Linnebachs Bühnenbilder und Pasettis Kostüme waren prächtig. Anstelle des erkrankten einheimischen Vertreters sang Eyvind Laholm (Stuttgart) den Titelhelden mit sieghafter Kraft; Sabine Offermann rettete die problematische Gestalt des Adriano durch hinreißendes dramatisches Temperament, Elisabeth Feuge belebte die blasse Gestalt der Irene durch holdesten Stimmzauber, Paul Bender bewies durch die unerhört plastische Gestaltung des Colonna, daß für echten Künstlersänger der Begriff „zweiter“ Partien nicht vorhanden ist.

In gleichem Maße, wie diese „Rienzi“-Aufführung ein großartiges, war die Uraufführung des Weihnachtsliederspiels „Christnacht“ von Joseph Haas ein liebliches Ereignis. Diese Schöpfung bringt einem wirklichen Verlangen, dem Verlangen nach gediegener musikalischer Weihnachtsliteratur, die langersehnte Erfüllung. Weiß doch jeder, der jemals für weihnachtliche Feierstunden den musikalischen Teil zusammenzustellen hatte, wie schwer es hielt, aus einem Wuste diesbezüglicher Makulatur, die sich deckenhoch stapelte, wirkliche Werte herauszufinden. In der Regel sah man sich gezwungen, auf die alte Musik zurückzugreifen. Das tut auch Haas. indem er in den Herzpunkt des zweiteiligen Liederspiels alte Weisen oberbayerischer und tiroler Abkunft stellt. Deren innige und schlichte Schönheit, ihre Empfindungstiefe wie ihr Humor wird von einem schmiegsamen, nie falschen Aufwands sich bedienenden Orchestersatze umkleidet, und zwischen den Chornummern sind kleine Instrumentalintermezzi von derart reizender Kleinpoesie und Stimmungshaftigkeit eingewoben, daß das nackte Wort der gesprochenen Verbindungstexte von W. Dauffenbach fast ein wenig störend empfunden werden

muß. Eine diskrete melodramatische Untermalung wäre hier wohl am Platze. Die Uraufführung durch die Münchener Kreis-Lehrerinnenbildungsanstalt unter der hingebungsvollen Gesamtleitung von Anton Schiegg ward zum Quell ungetrübter Freude.

In einem von Hermann Scherchen als Gast geleiteten Symphoniekonzert der Münchener Philharmoniker machte der einheimische Pianist Udo Dammert, ein unermüdlicher Vorkämpfer zeitgenössischen Schaffens, mit dem Klavierkonzert von Karl Marx bekannt. Der erste Satz (Passacaglia — Andante) zeigt alle Tugenden prägnanter Formgestaltung, charaktervolle Thematik und deren straffe Durchführung. Die folgenden Sätze vermögen die hier erreichte Höhe nur teilweise einzuhalten, vor allem im „Adagio" fehlt der Atem weitgeschwungener Bögen, doch ist der Komponist ehrlich genug, den Mangel an Erfindung nicht verstecken zu wollen, und begnügt sich mit knapper Formung. Werner Egk, dem launige Eulenspiegeleien im Blute liegen, gab als Uraufführung „vier italienische Lieder", von denen er offen läßt, ob man sie als Ernst oder Parodie empfinden will. Jedenfalls erinnern einzelne dieser Gesänge sehr an jene schmalzigen Gerichte, die unsere Startenöre zuweilen als „italienische Volkslieder" auf der Schallplatte servieren. Zur Travestie stimmt allerdings der eröffnende textlose Gesang der Reisarbeiterinnen nicht ganz. Wie dem auch sei, die Orchesterlieder sind keck im Wurfe, eine schmissige Angelegenheit, der das Publikum nicht widerstehen konnte.

Jani Szanto und Emmy Braun verdanken wir die Uraufführungen zweier neuer Violinsonaten. Wolfgang v. Bartels hat mit seiner e-moll-Sonate ohne Zweifel die Violinliteratur um ein ungemein wirkungsvolles, aus dem Wesen des Instrumentes erflossenes, geigerisch dankbares Stück bereichert. Der musikalische Einfall verteilt sich in schöner Ausgeglichenheit auf sämtliche drei Sätze. Prägnant der erste, voll edler Linienführung das Largo molto espressivo, gedankenreich und glänzend durchgeführt der letzte Satz. Auch Gerhart von Westermans G-dur-Sonate ist die Schöpfung impulsiven Musikertums. Nach einigen Abstechern in atonale Grenzgebiete findet nun der Komponist wieder zu der ihm gemäßen Art gemäßigten Fortschritts.

Sehr lebhaftig war in den letzten Wochen die Feuertätigkeit der großen Solisten--Kanonen, unter denen vor allem Gigli, Kreisler und Rosenthal das zündendste Wirkungsfeuer in das Publikum werfen konnten. Mit einigem Abstand folgten Franz Völcker und Domgraf-Faßbaender, die die Konzertreklame ebenfalls schon in den Kreis der „Weltberühmten" hatte eingehen lassen.

Erfreulich lebhaft war die Pflege alter Kammermusik. Ein Bach-Abend des Münchener Violenquintetts, der zugleich die Erstaufführung des von David rekonstruierten Cembalokonzerts brachte, bereitete erlesenen Genuß. In einem gemeinsam mit der hervorragenden einheimischen Cembalistin Li Stadelmann veranstalteten Konzert lernte man in Folkmar Längin einen sehr befähigten Gambisten und stilsicheren Erneuerer wenig gekannter Werke von Chr. Simpson und Caix d'Hervelois kennen.

Dr. Wilhelm Zentner.

STRASSBURG. (Uraufführung der Sinfonie von Heinrich Bienstock.) Es war im Jahre 1913, als der Name Heinrich Bienstock in Karlsruhe, durch seine Erstlingsoper „Zuleima", als neuer Stern am Musikhimmel auftauchte. Der damals noch nicht Zwanzigjährige hatte mit dem (durch Reichwein) glanzvoll aufgeführten Werk einen so anerkannten Erfolg errungen, daß man Großes von seiner Zukunft erhoffte (besonders auch beim Bedenken, daß Bienstock diese Oper in seinem 15. Lebensjahr schon komponiert hatte). Es kam der Krieg, und kurz nach dem Kriegsende starb Bienstock, 24jährig, und mit ihm erlosch eine der musikalischen Zukunftshoffnungen, und durch den Krieg nicht diese eine allein. Man hörte bisweilen noch von den andern Schöpfungen dieses jugendlichen Talents, und jetzt hat die Hauptstadt des Heimatlandes Heinrich Bienstocks, Straßburg, in ihrem vierten Sinfoniekonzert die einzige Sinfonie des in Mülhausen geborenen Künstlers zur Uraufführung gebracht. Reges Interesse wurde diesem Werk entgegengebracht, und unter Fritz Münchs Stabführung ward ihm eine vorzüglich durchgearbeitete Aufführung zuteil. Wie groß der künstlerische Verlust durch den frühen Tod Bienstocks zu werten ist, läßt sich nicht abwägen. Aber diese Uraufführung erwies erneut, daß Bienstock ebenso kühnen Neuerungen zustrebte, als er über eine Fülle musikalischer Einfälle und Ausdrucksmöglichkeiten in sehr jungen Jahren schon verfügte. Eigenwillig und eigenartig ist sein Orchesterklang, in dem den Blechgruppen eine ähnlich bevorzugte Stellung zugewiesen ist wie beispielsweise bei Gustav Mahler und Anton Bruckner. Wenn die Sinfonie auch an der alten Sonatenform und neuklassischen Viersätzigkeit festhält (Allegro modereto — Lento — Vivace — Allegro), so weicht die Themenverarbeitung doch vielfach vom traditionellen Schema ab, sucht Erweiterungen und neue Mittel, die den Willen zum Fortschritt und

zur Neulandgewinnung deutlich erkennen lassen, wenn auch die Kühnheit einer Polytonalität der Art Hindemith—Bartòk—Strawinskys nicht vorhanden ist. Der Anschluß an die zuletzt vorangehende Vergangenheit bleibt bei Bienstock in dominierender Weise, bei Zuerkennung wesentlicher Fortschrittsmerkmale, im prinzipiellen gewahrt. Wohl hätte das, was Bienstock in einer vollen Stunde sagt, auf gut Zweidrittel der Zeit zusammengedrängt, noch stärkere innere Spannungen zu bewirken vermocht, aber die überaus herzliche Aufnahme war aus dem musikalischen Wert der Sinfonie heraus schon wohlverdient.

Die Bienstocksche Sinfonie-Uraufführung wurde mit zwei ebenfalls interessanten Erstaufführungen desselben Abends zusammengenommen: Georg Enesco dirigierte seine zweite Suite für Orchester op. 20 mit sehr beifallsfreudiger Aufnahme. Die Sätze sind: Ouverture — Sarabande — Gigue — Menuet grave — Air — Bourrée. Ebenfalls hergebrachte und wieder „modern" gewordene Form mit neuem harmonischen Inhalt. Aber erst mit Strawinskys Psalmen-Sinfonie mit dem quasi tonalen Schluß-Alleluja „Laudate dominum" fand das Konzert seinen durchaus neuzeitig hochgesteigerten, ja triumphalen Abschluß.

Im Zusammenhang mit dem 4. Straßburger Sinfoniekonzert ging diesem ein Festabend der „Amis du Conservatoire" für den nun 50jährigen Georges Enesco voran, bei dem der auf allen Gebieten der Musik erfahrene Künstler sein Dixtuor in D-dur op. 14 (2 Flöten, 2 Oboen, 2 Klarinetten, Fagott, Englisch Horn und 2 Hörner) dirigierte, eine von ihm 1924 komponierte Klaviersonate selbst interpretierte und sein Oktett „Opus 8" (auf sein Entstehungsjahr 1900 zurückweisend), ebenso aufnahmewilligen als sachverständigen Hörern vermitteln ließ, und mit diesen seinen interessanten Klangeffekten und Feinziselierungen einen beglückend anregenden Musikabend bescherte. Mh.

WUPPERTAL. (Uraufführung.) Der von Heinz Anraths feinsinnig geleitete Kammerchor brachte am 4. Dezember 1932 in Elberfeld das deutsche Weihnachtsliederspiel „Christnacht" von Joseph Haas, op. 85, mit nachhaltigem Erfolg zur Uraufführung. Die starke Wirkung ist nicht nur die Folge einer glänzenden Darbietung durch den trefflich geschulten Chor, von musikalischem Geist erfüllten Mitwirkenden (Hilde Wesselmann, Sopran; Eva Jürgen, Alt; Rudolf Haym, Bariton; Günter Wand, Klavierspieler; Eduard Kuchelsberg, Sprecher), sondern auch das innere Erlebnis, das eine bedeutende Tonschöpfung in der menschlichen Seele auslöst.

Der Komponist schuf ein anmutiges, volkstümliches Weihnachtsspiel, das in zwei Teilen (Erwartung, Anbetung, zu je 10 Nummern) das Wunder zu Bethlehem (Christi Geburt) poesiereich darstellt. Sinnig sind die lyrischen Szenen durch liebliche Weihnachtsgesänge aus Oberbayern und Tirol zum Ausdruck gebracht, während die Handlung durch fein empfundene Worte von Wilhelm Dauffenbach fortgeführt wird. In den klangschönen Instrumentalsätzen zeigt J. Haas hohe Begabung für volkstümliche Melodik und packenden Rhythmus. Besonders gelungen sind instrumental: Einleitungsmusik, Bauerntanz, Marsch der heiligen drei Könige.

Aufführungsdauer $1^1/_2$ Stunden. Unbedingt erforderlich nur Frauen- bzw. Kinderchor. Die Solostimmen können wegen der Schlichtheit derselben von Chorsängern übernommen werden. Die Orchesterstimmen — Flöte, Geige; Klarinette, Bratschen — Horn, Cello, Kontrabaß — sind durch Klavier zu ersetzen. Das herrliche Werk ist aufs beste zu empfehlen.

H. Oehlerking.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Internationale Bruckner-Gesellschaft (Wien) wird in Salzburg nicht ihr 2. Brucknerfest, sondern lediglich ihre 3. Tagung veranstalten, bei der Clemens Krauß und Otto Klemperer je eine der großen Symphonien dirigieren, während auch in den Kirchenkonzerten unter Prof. Josef Meßner und Bernh. Paumgartner Brucknersche Werke zur Aufführung kommen.

Der Badische Brucknerbund wird unter dem Vorsitz Dr. Fritz Grüningers ein eigenes Brucknerfest in Weinheim veranstalten, dessen Leitung GMD Schulz-Dornburg anvertraut ist.

Die Vorbereitungen für die Bayreuther Festspiele 1933 sind nunmehr soweit gediehen, daß ein Teil der Hauptmitwirkenden genannt werden kann. Unter anderen wurden verpflichtet: Frieda Leider (Brünnhilde, Kundry), Maria Müller (Eva, Sieglinde), Sigrid Onegin (Fricka, Waltraute), Max Lorenz (Siegfried, Walter), Rudolf Bockel-

mann (Sachs, Wotan), Fritz Wolff (Walter, Parsifal), Heinrich Schlusnus (Amfortas), Emanuel List (Hagen, Hunding, Fafner), Ivar Andrésen (Gurnemanz, Fasolt), Herbert Janssen (Amfortas), Erich Zimmermann (David, Mime), Eugen Fuchs (Beckmesser).

Das 5. Rheinische Musikfest des Provinzialverbandes Rheinland im Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer findet vom 8. bis 10. April in Aachen statt. Das Gesamtprogramm bringt eine Festoper, ein Orchesterkonzert unter Prof. Dr. Raabe, je eine Kammermusik mit neuen Werken und älterer Rheinischer Musik. Gleichzeitig kommt der Beethovenpreis des Verbandes für rheinische Künstler zur Verteilung; die mit dem Preis ausgezeichneten Werke kommen zur Aufführung. Mit dem Musikfest ist eine Tagung verbunden, bei der die neu eingerichtete Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte erstmalig zusammentreten und deren Vorsitzender, Professor Dr. Schiedermair-Bonn, einen öffentlichen Vortrag halten wird.

Das Programm der diesjährigen Salzburger Festspiele (29. Juli — 31. Aug.) liegt nun endgültig vor. Es kommen zur Aufführung: Glucks „Orpheus und Eurydike", Mozarts „Cosi fan tutte", „Figaros Hochzeit" und „Zauberflöte", Beethovens „Fidelio", Webers „Oberon", Wagners „Tristan und Isolde" und Richard Strauß' „Ägyptische Helena", „Frau ohne Schatten" und „Rosenkavalier". Die Werke stehen unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauß, Richard Strauß und Bruno Walter. Desgleichen sind wieder Domkonzerte, Mozartserenaden und Orchesterkonzerte der Wiener Philharmoniker vorgesehen, welche letztere unter der Leitung von Clemens Krauß, Richard Strauß und Bruno Walter stehen.

Otto Erhardt, der Schöpfer der neuen „Tristan"-Inszenierung an der Leipziger Oper, wurde beauftragt, das Werk auch bei seiner Aufführung im Rahmen der Salzburger Festspiele zu inszenieren. Der Künstler wird zugleich auch wieder ein Opernstudio am Mozarteum leiten.

Die Zoppoter Waldoper plant auch für den kommenden Sommer Opernaufführungen, und zwar ist für den 27. und 30. Juli „Fidelio" und für 1., 3. und 6. August „Tannhäuser" vorgesehen.

Zu der „Schlesischen Sängerwoche", die Mitte Dezember 1932 in Breslau stattfand, sind nicht weniger als 500 Chorkompositionen schlesischer Tonsetzer eingeschickt worden.

Otto Siegls „Stiller Hof" ist u. a. für das Wettsingen des Uhlandgaues bestimmt, sein „Festlicher Hymnus" für große Kundgebungen in der Grenzmark und Nordmark (Frühling 1933).

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Provinzialverband des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer richtete in Erweiterung seines Arbeitsgebietes eine „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte" ein, deren Vorsitz Prof. Dr. Schiedermair, Bonn, übernahm. Zum ständigen Sekretär wurde Dr. Hans Albrecht, Essen, Keplerstr. 109, ernannt, an den auch alle Anfragen zu richten sind. Aufgabe der Arbeitsgemeinschaft ist die Erforschung der rheinischen Musikgeschichte, ferner die Aufstellung eines Zentralkataloges der im Rheinland vorhandenen Musikhandschriften und Drucke. Der Katalog soll dem Beethoven-Archiv in Bonn angegliedert werden.

In Eibenstock i. Erzgeb. hat sich vor Jahresfrist eine Konzertvereinigung gebildet, die in etwa zweimonatlichen Abständen wertvolle Musik vermittelt. Bisher wurden ein Streichquartettabend, zwei Klavierkonzerte mit Cello-Soli, ein Kammermusikabend mit klassischen und modernen Werken geboten. Ein weiterer Streich- und Quintettabend, ein Symphoniekonzert (Beethoven, Schumann, Trapp) stehen bevor. Die musikalische Leitung liegt in den Händen von Waldemar Zeun, die geschäftlichen Angelegenheiten besorgen Dr. Müller und Studienassessor Kießling.

Die Gesellschaft zur Erforschung der Musik des Orients, die kürzlich in Berlin unter dem Vorsitz von Prof. Johannes Wolf, dem Direktor der Musikabteilung der Preußischen Staatsbibliothek gegründet wurde, wird mit Beginn des Jahres eine „Zeitschrift für vergleichende Musikwissenschaft" als Quartalsschrift veröffentlichen.

Dem städtischen Verkehrsamt Castrop-Rauxel wurde eine Städtische Musikauskunftsstelle, bestehend aus 5 Persönlichkeiten des Musiklebens der Stadt, angeschlossen, die die Pflege der Musik am Ort, vor allem durch Förderung der Zusammenarbeit der einschlägigen 80 Vereine zum Ziele hat.

Im Rahmen der Herbsttagung des Zentralbildungsausschusses der Katholischen Verbände Deutschlands (ZBA) sprachen Prof. Dr. Heinrich Lemacher-Köln, Prof. Edmund Josef Müller-Köln und Dr. Johannes Hatzfeld-Paderborn zum Thema „Die Musikpflege in unserer Zeit". Als Ergebnis der sich anschließenden Aussprache wurde die Bildung eines Werkkreises beschlossen, der die Zusammenarbeit zwischen der Kirchen- und Schulmusikabteilung an der Hochschule für Musik zu Köln mit den Volksbildnern auf Grund der mannigfachen Anregungen der Versammlung weiterhin ausbauen soll.

Die ordentliche Generalversammlung der Gema, die von nahezu 200 Mitgliedern besucht war, nahm

den von dem geschäftsführenden Vorstandsmitglied Ritter vorgetragenen Geschäftsbericht, den Bericht des Aufsichtsrates über die gesetzliche Revision und die eingehende Prüfung der Jahresrechnung debattelos entgegen. Die Neuwahl bzw. Wiederwahl von 2 Aufsichtsratsmitgliedern, die Genehmigung satzungsändernder Anträge der Verwaltung auf Umgestaltung der Satzung der Pensions- und Unterstützungskasse der Gema und eines Antrages von Vorstand und Aufsichtsrat auf Genehmigung eines Tonfilmverrechnungsschlüssels, der vom Vorstand unter Hinzuziehung von Tonfilmsachverständigen aufgestellt worden ist, erfolgte ebenfalls einstimmig.

Der Deutsche Sängerbund beabsichtigt den für Ostern in Dortmund geplanten Sängertag zu einem „Kulturtag" zu erweitern, an dem wichtige Fragen des Volkstums, der Bildung und der Musik diskutiert werden sollen.

Die Ergebnisse der mehrtägigen Tagung der technischen-wissenschaftlichen Arbeitsgemeinschaft für Orgelbau und -kunst (Tago), die kürzlich in Berlin stattfand, sollen durch die Herausgabe eines Tagungsberichtes auch weiteren Kreisen bekanntgemacht werden.

Die „Deutsche Richard Wagner-Gesellschaft" feierte ihr fünfzigjähriges Bestehen mit einem Festkonzert, das Vokalwerke für Soli und Doppelquartett unter Mitwirkung bekannter Bühnenkünstler darbot.

Der Braunschweiger Lehrergesangverein bringt unter Willy Czernik in einem Jubiläumskonzert zur Feier seines 40jährigen Bestehens das neue Oratorium „Der jüngste Tag" von Otto Jochum, das auf dem Frankfurter Sängerfest so erfolgreich aufgeführt wurde.

Der Wiener „Schubertbund" feierte das Jubiläum seines 70jährigen Bestandes.

In Prag wurde unter dem Namen „Deutsche Volksfinggemeinde in Prag" ein neuer Chor ins Leben gerufen, der sowohl die Pflege des Männerchorgesanges als auch des gemischten Chorgesanges zum Ziele hat. Zum Chormeister der neuen Singgemeinde wurde Edwin Janetschek bestellt. E. J.

Infolge der Liquidation des Vereins „Wiener Tonkünstler" mußten die Orchesterkonzerte, die dieser alljährlich unter namhaften Dirigenten veranstaltet hatte, eingestellt werden.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Der Direktor der Württ. Hochschule für Musik, Prof. Carl Wendling, hat einen Ruf als Lehrer für Geigenspiel an der staatlichen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg abgelehnt. Es ist im Interesse der heimischen Pflege der musikalischen Kunst sehr zu begrüßen, daß Carl Wendling dem Schwabenlande treu geblieben ist.

Der Ordinarius der Musikwissenschaft Professor Dr. Wilibald Gurlitt (Freiburg/Breisgau) ist für das Amtsjahr 1933/34 zum Dekan der Philosophischen Fakultät der Universität Freiburg i. Br. gewählt worden.

Prof. Max Pauer, der bekanntlich von seiner Stelle als Direktor des Leipziger Konservatoriums für Musik zurückgetreten ist, wird voraussichtlich im nächsten Frühjahr einen zweimonatigen Meisterkurs für Klavierspiel an der Württ. Hochschule für Musik zu Stuttgart abhalten. Wenn es sich hierbei auch nicht um einen normalen Wiedereintritt Pauers in den Lehrkörper der Hochschule handelt, so werden die zahlreichen Verehrer seiner Kunst sich doch sehr darüber freuen, daß Pauer, wenn auch nur vorübergehend im Jahr, sein Teil zur Befruchtung des Stuttgarter Kunstlebens beitragen wird.

Zum Mitglied der Deutschen Akademie (Abteilung Musik) in München wurde an Stelle des verstorbenen Dr. Peter Wagner Universitätsprofessor Dr. R. Haas-Wien gewählt.

An der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien hat sich ein Wechsel in der Leitung vollzogen. Präsident Karl Ritter v. Wiener, der erst vor kaum zwei Jahren zum Leiter der Anstalt wiederberufen worden war, wurde pensioniert und an seine Stelle Prof. Dr. Karl Kobald, Ministerialrat im Unterrichtsministerium, bestellt. Dr. Kobald, der als Kunst- und Musikschriftsteller eine reiche Tätigkeit entfaltete, war bereits im Jahre 1919 vorübergehend mit der Leitung des Instituts betraut gewesen. — Im Zusammenhange mit diesen Veränderungen hat Hofrat Franz Schmidt als künstlerischer Leiter der Akademie demissioniert. Er verbleibt jedoch weiter im Lehrkörper als Lehrer für Musiktheorie und Klavierspiel. — Eben jetzt wurde auch eine Meisterklasse für Violine an der Wiener Musikakademie errichtet und mit ihrer Leitung der bekannte Violinvirtuose Florizel v. Reuter betraut.

Die Staatliche Hochschule für Musik zu Weimar wird mit Hilfe der thüringischen Landeskirche ihre bereits bestehende kirchenmusikalische Abteilung vom 1. Januar 1933 in der Weise erweitern, daß die Studienpläne jenen der kirchenmusikalischen Institute in Leipzig und Berlin angeglichen werden.

Das Konservatorium in Jena (Prof. Willy Eickemeyer) hat lt. Jahresbericht im 19. Unterrichtsjahr eine besonders rege Tätigkeit entfaltet, die in der Öffentlichkeit ihren Ausdruck

in einer Fülle wohlgelungener Veranstaltungen fand: Schülerabende, Konzerte, (Tageszeiten von Telemann, Kindheit Jesu von Christoph Bach), Haydn's Oper „Der Apotheker" im Stadttheater u. a. m. Neu angegliedert wurde eine Rundfunkschule, um Sänger und Instrumentalisten für die Mikrophontechnik zu schulen. Der Besuch hielt sich mit 228 Schülern (263 Fachstudierende) auf einer heute erstaunlich guten Höhe. Außerdem erhielten 280 Studierende des Pädagog. Instituts der Universität ihren Instrumentalunterricht am Konservatorium.

Das unter Leitung von Prof. Max Hermann stehende „Theaterwissenschaftliche Institut der Universität Berlin" hat durch die Verlegung in das ehemalige Marstallgebäude eine bedeutende Erweiterung erfahren und verfügt nunmehr über umfangreiche Proben-, Archiv- und Arbeitsräume.

Das Dr. Hoch'sche Konservatorium, Frankfurt a. M. legt einen Ausschnitt aus dem Jahresbericht 1931—32 vor, aus dem zu ersehen ist, daß das Konservatorium eine äußerst rege künstlerische Tätigkeit entfaltet hat. Hervorzuheben ist die Gründung eines kirchenmusikalischen Institutes, neben den Gedenkfeiern für Waldemar von Baußnern, sowie für Joachim Raff.

Im Rahmen der Salzburger Dirigenten- und Musikkurse am Mozarteum wird GMD Bruno Walter im Sommer 1933 wieder Unterricht erteilen; desgleichen, wie alljährlich, Direktor Clemens Krauß von der Wiener Staatsoper. Neben ihnen leiten Prof. Dr. Bernhard Baumgartner und Kapellmeister Meinhard von Zallinger Dirigierkurse. Für die anderen Klassen wurden bisher verpflichtet: die Kammersängerinnen Gutheil-Schoder (operndramatischer Unterricht) und Sutter-Kottlar, sowie Prof. Paul Grümmer, Harald Kreutzberg, Ralph Lawton und Josef Lhévinné.

Die Robert Franz-Singakademie zu Halle, die seit 1911 von Univ.-Musikdirektor Prof. Dr. Rahlwes geleitet wird, begeht ihr 100jähriges Jubiläum. Das Programm der Feier steht im Zeichen Bruckners und Mahlers.

Anläßlich des zehnjährigen Bestehens des Musikseminars am Konservatorium für Musik mit Seminar in Konstanz wurde in einem Konzert des Konservatoriums unter der Leitung von Direktor K. Bienert ein „Salve Regina" für Solosopran, Soloalt, Frauenchor, Streichorchester und Continuo von G. B. Pergolese in der Bearbeitung von K. Bienert aufgeführt. Das Konzert wurde im Südfunk übertragen.

Das Konservatorium in Helsingfors feierte sein 50jähriges Bestehen.

Die Städtische Musik- und Singschule Aschaffenburg brachte am Tag der deutschen Hausmusik (22. Nov. 1932) in einem vorbildlichen Programm Hausmusik alter Meister und lebender Komponisten in den verschiedensten Besetzungen und Stilrichtungen.

Auch das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg unterstützte die allerorts regen Bestrebungen zur Förderung der Hausmusik durch ein Morgenkonzert im November, bei dem Werke der alten Meister für die verschiedensten Instrumente durch die jungen Studierenden geboten wurden.

Desgleichen veranstaltete das Kirchenmusikalische Seminar der Universität Greifswald unter Leitung seines Direktors Rud. Ew. Zingel am „Tage der deutschen Hausmusik" einen öffentlichen musikalischen Studienabend mit Werken von Paul Peuerl, Heinrich Schütz, Georg Muffat und J. W. Haeßler. Das abwechslungsreiche Programm, bei welchem Singstimmen, Violinen, Flöte mit dem Cembalo sich vereinigten, fand bei den Hörern begeisterte Aufnahme.

KIRCHE UND SCHULE.

Der rührige Studienrat Flath, der eine verdienstvolle musikalische Tätigkeit im Kötzschenbrodaer Realgymnasium entfaltet hat, brachte unter dem Thema „Aus unserer Jahresarbeit" Orchester- und Kammermusikwerke von Purcell, Jos. Haydn, Mozart, Karl F. Zelter u. a. zu erfolgreicher Aufführung.

In der Berliner St. Marienkirche veranstaltete Hans Georg Görner ein Orgelkonzert mit Werken von Joh. Seb. Bach, Alexander Preuß, Fritz Kleist, Hans G. Görner, Max Reger, das einen starken Erfolg hatte.

Die neue Motette für Doppelchor a cappella „Das deutsche Sanktus" von Karl Hasse, deren Uraufführung kürzlich in der Dresdner Kreuzkirchen-Vesper unter Leitung von MD Mauersberger stattfand, wurde auch in der Leipziger Thomas-Motette aufgeführt. — Seine Reformationskantate op. 40 kam am Reformationsfeste in Augsburg in der Barfüßerkirche durch die Evang. Madrigalvereinigung unter S. W. Choinanus bei Mitwirkung des Städtischen Orchesters zur Aufführung. Einleitend spielte Organist Karl Wünsch Hasses Fantasie und Fuge d-moll für Orgel.

Paul Gerhardts Orgelkonzert in der Zwickauer Marienkirche am 11. Dez. 1932 war in seinem ersten Teile eine Gedenkfeier für Richard Jung (Choralvorspiele aus op. 14 und 19 und 3. Psalm op. 21). Dann kamen erstmalig Werke

des Heidelberger Dräseke-Schülers Heinrich Neal (Fantasie für Orgel „Was Gott tut" op. 94 und Psalm 121 op. 92 und „Verkündigung" op. 85/III für Sologesang) sowie „Neue geistliche Lieder" von Georg Göhler und Paul Gerhardts Trio „Weihnachten" op. 9/II a für Violine, Cello und Orgel „Heilige Nacht" für Alt, Violine, Klarinette und Orgel und „Weihnachtslied" op. 21 c mit Violine und Cello zum Vortrag.

Domorganist Horst Schneider in Bautzen führte in seinen letzten Geistlichen Abendmusiken u. a. folgende Werke auf: Werke für Viola da Gamba (Solist Bernhard Günther-Dresden) von Corelli, Händel, Caix d'Hervelois und Ecoles; „Das musikalische Opfer" von Bach in der Neuordnung und Instrumentierung von Erhard Krieger; Konzert in *F* von Scarlatti; Echokonzert in *A* von Vivaldi; Fantasie „O Heiland, reiß die Himmel auf" von Heinrich Spitta und das Weihnachtsoratorium von Kurt Thomas. Die beiden letzten Werke werden außerdem am 29. Jan. von der Mirag übertragen.

In der Stadtkirche zu Greiz kam unter der Leitung von Kantor Gotthold Schneider im vergangenen November Brahms' „Ein deutsches Requiem" zur Aufführung.

KMD Wilhelm Trenkner-Merseburg veranstaltete am Totensonntag des vergangenen Jahres eine Geistliche Abendmusik im Dom, bei der Werke von Böhm, Schein, Schütz, Joh. Phil. Krieger und Bach zu Gehör kamen.

Gerard Bunk-Dortmund widmete seine 71. Orgel-Feierstunde dem „Unbekannten J. S. Bach" durch den Vortrag des Orgelchorals „Herr Gott, dich loben wir", der Orgelconcerto C-dur nach Vivaldi Bd. VIII, Nr. 3 und G-dur Bd. IX, Nr. 6, des Präludium a-moll Bd. IV, Nr. 13 und des Trio super „Liebster Jesu, wir sind hier" aus Bd. IX.

Kantor Paul Michel's-Crimmitschau Oratorium „Gustav Adolf, Christ und Held" kam am 7. November 1932 in der Laurentiuskirche zu Crimmitschau zur Uraufführung.

Der Kirchenchor zu Lauscha veranstaltete am 4. Dez. 1932 unter Leitung von Kantor Walter Schmidt ein Kirchenkonzert mit Werken von H. L. Hasler, Orlando di Lasso, Buxtehude und J. S. Bach. Organist Wamsler spielte dabei Orgelwerke von Pachelbel, Strungk und J. S. Bach.

Der Bachchor Rendsburg (Leitung Adolf Lorenzen) feierte das Haydn-Jubiläum mit einer Aufführung der Messe in d-moll am 24. November 1932.

Die Uraufführung der a cappella-Messe „Laudate Dominum" von Franz Philipp fand unter DKM Rehmann durch den Aachener Domchor im Dom zu Aachen statt und brachte dem gewaltigen Werk großen Erfolg. Weitere Aufführungen fanden bereits in Mecheln (Belgien), Duisburg und Baden-Baden statt.

Kantor Ernst Bochmann führte im Dezember 1932 Paul Gerhardts Weihnachtsmotette „Mache dich auf und werde Licht" op. 25 für 4 Solostimmen, Frauenchor und Orgel in der Kirche zu Großdeuben bei Leipzig auf.

PERSÖNLICHES

Gustav Knak, Organist an der St. Petri-Kirche und Begründer der Kirchenmusikschule in Hamburg, wurde anläßlich seines 25jährigen Amtsjubiläums und eingedenk seiner großen Verdienste um die Musica sacra zum Kirchenmusikdirektor ernannt. Mit der Neuverleihung dieses Titels ist die lange Zeit unterbrochen gewesene Tradition der alten hamburgischen Orgelmeister (Ph. Em. Bach, Telemann usw.) wieder aufgenommen worden.

Vor kurzem feierte der KMD Hans Müller in Windhuk, der Hauptstadt des ehem. Deutsch-Südwest-Afrika, sein 25jähriges Jubiläum im Kirchendienst der deutschen Gemeinde.

Prof. Günther Ramin hat nach eingehenden Verhandlungen mit der Stadt Leipzig in Berlin gebeten, von weiteren Besprechungen seiner Übernahme des Domkantorats zu Berlin abzusehen, sodaß sein Verbleiben in Leipzig nunmehr feststeht.

Dr. Hans Schüler, der bisherige Intendant der Königsberger Oper, wurde zum Intendanten und Direktor der Städtischen Oper zu Leipzig, als Nachfolger Walter Brüggmanns, ernannt.

Wolfram Humperdinck, ein Sohn des Komponisten Engelbert Humperdinck, wurde als Nachfolger Dr. Hans Schülers mit der Leitung der Königsberger Oper beauftragt.

Der Mitteldeutsche Rundfunk hat KM Willy Steffen als neuen ständigen Dirigenten verpflichtet. Steffen, ein Schüler Artur Nikischs, begann seine musikalische Laufbahn in Lübeck, war später Kapellmeister am Deutschen Opernhaus zu Charlottenburg und seit 1922 Dirigent der Philharmonischen Konzerte, des Volkschores und der Singakademie in Chemnitz.

Die Konzertsängerin Elena Gerhardt-Leipzig verheiratete sich mit Direktor Fritz Kohl, dem technischen Leiter des Mitteldeutschen Rundfunks.

Der Straßburger GMD Paul Bastide, der seinerzeitige Nachfolger Hans Pfitzners an der Straßburger Oper, übernahm mit dem 1. Januar 1933 die Leitung der Pariser Opera comique. Seine Stelle wird zunächst nicht neu besetzt. Man behilft sich mit Gastdirigenten.

Geburtstage.

Der bekannte Berliner Geigenvirtuose Max Grünberg feierte am 5. Dez. 1932 seinen achtzigsten Geburtstag. Sein Name ist besonders auch durch seinen „Führer durch die Literatur der Streichinstrumente" und sein Werk „Meister der Violine" bekannt geworden.

Eine Reihe bekannter Künstler wurde sechzig Jahre alt:

Anna Bahr-Mildenburg, die einst gefeierte Sängerin, die seit 1921 als Lehrerin dramatischen Sologesangs in München und bei den Salzburger Festspielen tätig ist;

Carola Hubert, die bekannte Kölner Konzertsängerin und Gesangspädagogin;

Prof. Rich. Fischer-Würzburg, der im ersten Viertel dieses Jahrhunderts gesuchte Konzerttenor und hervorragende Bach-Evangelist, der seit 1913 als Lehrer für Sologesang am Staatskonservatorium zu Würzburg wirkt;

Alexander Petschnikoff, der nach seiner geigerischen Ausbildung unter Hrimaly am Konservatorium zu Moskau sich in Deutschland niederließ, von wo aus er seine Konzertreisen durch Europa und Amerika unternahm und der nach seiner Lehrtätigkeit von 1913 bis 1921 an der Akademie der Tonkunst zu München nunmehr wieder in Berlin seiner pädagogischen Tätigkeit lebt;

Curt Hoche-Wiesbaden, der bekannte Gesangspädagoge und Verfasser des Werkes „Die Quintessenz des Kunstgesanges".

Der Komponist Edmund Schröder wurde 50 Jahre alt. Schröder ist besonders als ein sehr geschätzter Liederkomponist hervorgetreten; seine zahlreichen Orchester- und Kammermusikwerke erfreuen sich steigender Beachtung. Schröder, ein Schüler von Ph. Scharwenka und Max Reger, ist auch durch bildhauerische Arbeiten (Plaketten bedeutender Musiker) bekannt geworden.

Todesfälle.

† Franz Marschner, ein Freund Brahms', Bruckners, Hans v. Bülows u. a., Verfasser wichtiger Werke wie „Entwurf einer Neugestaltung der Theorie und Praxis des kunstgemäßen Anschlages", der „Grundfragen der Ästhetik im Lichte der immanenten Philosophie".

† im Alter von 56 Jahren Fritz Diener, der städtische Oberspielleiter der Chemnitzer Oper, der während seiner Amtstätigkeit alle bedeutenden Opern in Szene setzte.

† Anton van Rooy, ein Schüler Stockhausens, im Alter von 62 Jahren. 1897 sang er in Bayreuth Amfortas und Wotan.

† Percy Pitt, der bekannte englische Komponist, ebenfalls 62jährig, der einen Teil seiner Ausbildung in Deutschland genoß.

† in Forli (Romagna) der Komponist und Musikschriftsteller Archimede Montanelli, der Geigenlehrer Mussolinis, im Alter von 84 Jahren. Er veröffentlichte eine Oper „Giulana" und trat vor fünfzig Jahren mit Erfolg für die einheitliche Orchesterstimmung (Diapason) ein. f. r.

† in Siena (Toskana) der Opern- und Konzertdirigent Agide Jachia im Alter von 57 Jahren. Schüler Mascagnis, kam er frühzeitig nach Nordamerika, wo er sich als Leiter der Montreal-Oper und des Bostoner Symphonieorchesters einen geachteten Namen erwarb. Als Komponist ist er mit einer Rossini-Hymne, der Nationalhymne für Guatemala, Tarantelle für Orchester usw. hervorgetreten. f. r.

BÜHNE.

Das Landestheater Coburg schließt heute bereits Verhandlungen für die Spielzeit 1933/34 ab und ist damit die erste deutsche Bühne, die ihren Mitgliedern weitgehende künstlerische und soziale Sicherungen gewährt.

Die Städtischen Bühnen Hannover brachten als weihnachtliche Erstaufführungen Puccinis „Das Mädchen aus dem goldenen Westen" und die Operette „Der lustige Krieg" von Joh. Strauß.

Das Krefelder Stadttheater hat sich entschlossen, zur Hebung des Besuches die Eintrittspreise um 10 Prozent zu senken.

In Hildesheim hat die kunstsinnige Stadtbehörde nicht nur die bisherige finanzielle Unterstützung weitergewährt, sondern auch zur Verbesserung der technischen Bühneneinrichtung bedeutende Mittel bewilligt. Der erste KM Berthold Sander wird mit Braunschweiger Opernkräften, und mit dem Städtischen Orchester wiederum Werke wie „Tannhäuser", „Falstaff", „Die verkaufte Braut" und auch die besten und neueren Operetten aufführen.

Das Badische Landestheater zu Karlsruhe hat die im letzten Jahre mit großem Beifall aufgenommene Neuinszenierung von Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" in den diesjährigen Spielplan übernommen. Auch bei dieser neuerlichen Aufführung rühmt die Kritik an erster Stelle Kammersängerin Else Blanks Leistung als Olympia-Giulietta-Antonia.

Das Braunschweiger Landestheater wird die Bühne des der Krise zum Opfer gefallenen Braunschweiger Operettentheaters übernehmen und dort Stücke leichteren Charakters und Operetten spielen.

Das Mannheimer Nationaltheater brachte Christian Andersens Märchen „Die Schnee

königin" in der Bearbeitung von Margot Schlieper und mit der Musik von Helmuth Schlawing zur Ur-Aufführung.

Im Rahmen eines Gastspiels des Karlsruher Landestheaters kam am 5. Dezember im Stadttheater Straßburg „Die ägyptische Helena" von Richard Strauß unter Leitung des Komponisten zur Erstaufführung.

In London hat sich unter dem Namen National Opera Council eine Spitzenorganisation zur Förderung der Oper in der Hauptstadt sowie in der Provinz gebildet, an der auch die britische Rundfunkgesellschaft beteiligt ist und zu deren führenden Köpfen Thomas Beecham zählt.

Am Prager Deutschen Theater gelangt im Laufe der diesjährigen Spielzeit eine Oper „Verlobung im Traum" (nach Dostojewsky) von dem jungen, aus der Schule der Prager Deutschen Musikakademie hervorgegangenen Prager Komponisten Hans Kráſa zur Uraufführung. E. J.

Hofrat Rainer Simons wird im Wiener Konzerthaus alle vierzehn Tage abendfüllende Opern mit jungen Kräften szenisch darstellen. So sollen aufgeführt werden: „Hoffmanns Erzählungen", „Waffenschmied", „Hänsel und Gretel", „Liebestrank", „Fledermaus" u. a.

KONZERTPODIUM.

Die Herbstreise der „Thomaner" läßt sich auf Grund der uns vorliegenden Programme in aller Klarheit verfolgen; sie möge auch, als eine Art historisches Dokument, in diesem Sinne festgehalten werden: 1. Jena, 2. X. 32. (Stadtkirche). 2. Coburg, 3. X. (Moritzkirche). 3. Bamberg, 5. X. (Zentralsaal). 4. Rothenburg o. Tauber, 6. X. (St. Jakobskirche). 5. Stuttgart, 8. X. (Stiftskirche). 6. Heilbronn 9. X. (Kiliankirche). 7. Pforzheim, 10. X. (Ev. Stadtkirche). 8. Ulm, 12. X. (Münster). 9. Kreuzlingen, 13. X. (Evang. Kirche). 10. Freiburg, 14. X. (Ludwigskirche). 11. Tübingen, 16. X. (Stiftskirche). 12. München, 18. X. (Matthäuskirche). 13. Augsburg. 19. X. (Barfüßerkirche). 14. Nürnberg, 21. X. zwei Konzerte (St. Lorenzkirche). 15. Nürnberg, 24. X. (St. Stephanskirche).

Otto Siegls erfolgreiche Kantate „Eines Menschen Lied" gelangte im Dezember 1932 durch den Volkschor Köln-Mülheim zur Aufführung.

J. N. Davids Quartett Nr. 2 in d-moll kam im 2. Kammermusikabend des Gewandhauses am 29. November 1932 durch das Gewandhaus-Streichquartett zur erfolgreichen Uraufführung.

Im 1. Orgelkonzert des Landeskonservatoriums der Musik zu Leipzig spielte Friedrich Högner Kurt Thomas' Orgelvariationen über „Es ist ein Schnitter, der heißt Tod" und J. N. Davids „Präludium und Fuge G-dur".

Georg Nellius' Kantate „Von deutscher Not" kommt am Charfreitag unter MD Lamberts in Dortmund zur Aufführung.

Max Antons Mysterium „Ekkhard" ein deutsches Chorwerk für Soli, Chor und Orchester, gelangte am 7. Dezember 1932 durch den städtischen Gesangverein in Bonn unter Leitung von Hans Wedig zur Ur-Aufführung.

Die Tübinger Studentenschaft veranstaltete in Verbindung mit der Ortsgruppe Tübingen des Kampfbundes für deutsche Kultur ein Symphoniekonzert mit Werken lebender Komponisten. Zur Aufführung kamen Franz Philipps „Symphonisches Vorspiel zu Burtes Simson" mit großem Orchester, op. 171, Karl Hasses Symphonische Variationen über das Lied „Prinz Eugen, der edle Ritter" für großes Orchester, op. 17 und Hermann Zilchers Symphonie Nr. 1 A-dur op. 17 unter persönlicher Leitung der Komponisten, während sich um die Wiedergabe das Philharmonische Orchester in Stuttgart verdient machte. Ein dem Konzert am Vormittag vorausgegangenes Hauskonzert brachte Kammermusikwerke der drei anwesenden Komponisten.

Eine Violinsonate in G-dur op. 14 von Gerhart von Westerman kam in München durch Jani Szanto und Emmy Braun zur Ur-Aufführung.

Der Musikverein Eisenach wird zum 450. Geburtstag Luthers Heinrich Zöllners Oratorium „Luther" zur Aufführung bringen.

In Dresden sang Gerhard Schjelderups Tochter drei Melodramen des Komponisten, die herzliche Aufnahme fanden; in Wiesbaden führte KM Albert seine „Norwegische Suite" und „Sonnenaufgang", in Anwesenheit des Komponisten, erfolgreich auf.

Anläßlich des 45jährigen Dirigentenjubiläums Prof. Otto Richters-Dresden wurde die Bach-Morgenfeier im Festsaal des Dresdener Neuen Rathauses zu einer Jubiläumsfeier ausgestaltet, bei der der um den Kreuzchor, die Bachpflege, wie überhaupt um die Musikpflege der Stadt hochverdiente Dirigent sehr gefeiert wurde.

Das Städtische Orchester Baden-Baden feierte das Jubiläum seines 60jährigen Bestehens mit einem Festkonzert zugunsten der Winternothilfe unter Leitung von GMD Ernst Mehlich.

Maria Kaun ersang sich in einem unter der Leitung von Kurt Hänsel stattfindenden Hugo Kaun-Abend in Gera einen starken Erfolg.

Anläßlich des 65. Geburtstages von Siegfried Kallenberg veranstaltet die Stadt München mit den Münchner Philharmonikern unter Leitung von Rudolph Hindemith am 11. Januar ein großes

Festkonzert, in dem nur Orchesterwerke des Komponisten zur Aufführung gelangen. Das Konzert wird auch durch Rundfunk übertragen. Der Bayerische Rundfunk selbst bringt im Februar als Ur-Aufführung Kallenbergs Brentano-Oper „Die lustigen Musikanten".

Prof. Dr. Ludwig Neubeck-Leipzig leitete die Sinfonie-Konzerte der Staatskapelle Altenburg mit einem Beethoven-Abend ein. Solist war Prof. Dr. Havemann. Beide Künstler wurden stark gefeiert.

Eine Aufführung von Hermann Reutters Kantate „Der glückliche Bauer" in Dresden unter Paul Aron fand derartigen Beifall, daß sie sofort wiederholt werden mußte.

Das von Joseph Haas soeben vollendete Weihnachtsliederspiel „Christnacht" für gemischten Chor und kleines Orchester hat bereits über 100 Annahmen zur Aufführung in kleinen und großen Städten gefunden.

Rudolf Crienitz, Zeitz, leitete mit großem Erfolg ein Sinfoniekonzert, das Werke von Thieriot, Mendelssohn und Bruckner (4. Sinfonie) umfaßte.

Isolde Hagel, die Tochter des bekannten Dirigenten Prof. Richard Hagel, ist in Berlin zum ersten Male als Konzertsängerin in Sinfoniekonzerten ihres Vaters hervorgetreten. Die Sängerin verfügt über einen wohlgeschulten, weichen Sopran, ihr Debut errang einen außerordentlichen Erfolg.

Im Rahmen der Abonnementskonzerte des Landestheaters Meiningen (Ltg. KM Gustav Schlemm) wurde Ottmar Gersters „Sinfonietta für Orchester" uraufgeführt. Weiter hörte man im gleichen Konzert erstmals Hugo Kauns 2. Sinfonie c-moll op. 85 und Heinrich Kaminskis Fuge fis-moll für Streichorchester.

Im 2. Konzert der städtischen Musikdirektion Aschaffenburg kamen mit dem Pfalzorchester unter Leitung des Komponisten und von Andre Kreuchauff ausgezeichnet interpretiert, 4 Sonette des Michelangelo von Hermann Kundigraber zur Aufführung.

Fritz Brandts „Präludium, Ostinato und Fuge" kam kürzlich in Dortmund durch Josef Tönnes, der sich bereits wiederholt durch Ur- und Erst-Aufführungen verdient gemacht hat (so die Ur-Aufführung von Meßners „Paraphrase über das Deutschlandlied", die Erstaufführungen von Regers fismoll Variationen über ein Originalthema op. 73 und J. N. Davids Passa mezzo und Fuge g-moll, Toccata und Fuge f-moll, Introitus, Choral und Fuge c-moll mit Bläsern im Jahre 1932) zur erfolgreichen Ur-Aufführung.

Das Städtische Orchester Greiz (Leitung KM Gustav Krüger) spielte kürzlich u. a. Schumanns Sinfonie Es-dur Nr. 3 op. 97.

Die Chorvereinigung Münster i. W. wird unter Leitung von MD Jochum am 13. Januar Honeggers „König David" und anfangs April Bachs „Matthäuspassion" bringen.

Das Berliner Philharmonische Orchester spielt im Februar zweimal im Rahmen der Gewandhauskonzerte unter Wilhelm Furtwängler.

Gelegentlich eines Kammermusik-Abends in Brandis bei Leipzig brachten heimische Kräfte Dvořáks „Bagatellen" Werk 47, Beethovens „Serenade" Werk 8 und Schumanns „Quartett" Werk 47 zur Aufführung.

Im 2. Kammermusikabend der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen spielte das Kolischquartett neben W. A. Mozarts „Quartett in F-dur" und Schuberts „Quartett in d-moll" erstmalig Hans Gáls „Quartett Nr. 2 in a-moll". Im Laufe des Januar kommen im Rahmen dieser Vereinigung Haydns „Jahreszeiten" zur Aufführung.

Das 1. Konzert der Städtischen Veranstaltungen in Krefeld wurde unter Leitung von MD Dr. Meyer-Giesow zu einer großzügigen Haydn-Feier ausgestaltet.

Das Städtische Orchester zu Essen brachte unter Max Fiedler vor kurzem Heinz Schuberts „Hymnus" und Ludwig Webers „Christgeburt" zur Aufführung. In einem weiteren Konzert hörte man die Erstaufführung von Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" und Erwin Lendvais „Kosmischer Kantate" für 4stimmigen Männerchor und Orchester unter Mitwirkung des Essener Männergesangvereins.

Das Städtische Orchester zu Bonn feierte sein 25jähriges Bestehen mit zwei Jubiläumskonzerten, in deren erstem Heinrich Sauer Werke von Beethoven, Mozart, Weber, Strauß und Wagner, und zweitem Ernst Wendel Werke von Beethoven, Schubert und Brahms dirigierte.

Im Rahmen eines Kammermusikabends der Essener Musikfreunde spielte Riele Queling u. a. Paul Hindemiths neues Werk op. 44 5 Stücke für Streichinstrumente.

Im 3. Kammer-Konzert zu Bochum kam neben Beethovens Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello F-dur Hans Pfitzners Quintett für Klavier, 2 Violinen, Viola und Violoncello F-dur zur Aufführung.

Die Ortsgruppe Freiburg i. Br. des RDTM brachte Prof. H. K. Schmids „Fünf Tongedichte für Solobläser und Klavier" (Werk 34) mit ungeteiltem Beifall zur Aufführung.

Durch den Erfolg ermutigt, baut KM Berthold Sander-Hildesheim seine Konzerte im Theater noch weiter aus; er verspricht für diesen Winter die Symphonien Beethovens in chronologicher

Folge, einen Brahms-Abend mit dem Doppelkonzert für Geige und Cello, zum Schluß noch einen Richard Strauß-Abend.

Der Münchener Komponist Karl Höller hatte in den „Kammermusikkonzerten zeitgenössischer Musik" in Nürnberg mit Aufführung seines Violinkonzerts, seines Klavierquartetts und seiner Toccata, Improvisationen und Fuge für zwei Klaviere großen Erfolg. Das letztgenannte Werk fand durch die Münchener Pianistin Lola Kronheimer (Meisterklasse Schmid-Lindner) zusammen mit Hertha Kübler-Wien eine ausgezeichnete Wiedergabe.

Hanni Böger, die junge Hamburger Sopranistin, brachte Lieder von Alex Grimpe, vom Komponisten am Flügel begleitet, mit großem Erfolg in Hamburg zur Uraufführung.

Die Braunschweiger Singakademie von Willi Sonnen veranstaltet acht Konzerte mit Mozarts „Requiem", Bachs „Matthäus-Passion", Brahms' „Schicksalslied", Stiebers „Symphonischer Ode", Mendelssohns „Walpurgisnacht", Frauenchören, einem Liederabend von Prof. Albert Fischer-Berlin, Kammermusik u. a.

Der Österreichisch-Schwedische a-cappella-Chor gab kürzlich im großen Konzerthaussaal in Wien unter Söderbergs Leitung einen Abend, der u. a. eine Reihe wertvoller Bearbeitungen schwedischer Volkslieder brachte.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg ließ in einer Morgenfeier und einer Geistlichen Abendmusik Werke alter Meister zu Worte kommen. In einem weiteren Abendkonzert hörte man u. a. Paul Graeners „Sinfonia breve" für Orchester und Hans Pfitzners „Konzert in Es-dur" für Klavier und Orchester.

Das Württembergische Landestheater zu Stuttgart brachte in seinem 5. Symphoniekonzert mit Fritz Busch am Dirigentenpult neben Brahms' Festouvertüre, Strauß' „Also sprach Zarathustra", Robert Schumanns „Vierter Symphonie d-moll" die Erstaufführung von Adolf Buschs „Capriccio für kleines Orchester".

Das Landestheater Braunschweig veranstaltet wiederum Abonnementskonzerte, für die GMD Klaus Nettstraeter einen Plan sorgfältig ausarbeitete. Er bringt Kompositionen von Mozart, Beethoven, Schumann und Bruckner; die moderne Tonkunst ist durch P. Graener („Die Flöte von Sanssouci"), M. Ravel („Bolero") u. a. vertreten.

Der Nachfolger Rich. Jungs in Greiz, Stadtkirchenorganist Alfr. Schäufler, brachte neben Jungschen Vokalwerken Paul Gerhardts, von R. Jung einstmals aus dem Manuskript uraufgeführte große g-moll-Fuge op. 11 („Ach, was ist Leben doch so schwer"), sein „Intermezzo pastorale" op. 14, III und Regers Introduction, Passacaglia und Doppelfuge op. 127 als Erstaufführungen seines 1. Greizer Orgelabends am 10. Dezember. Er erwies sich als ein glänzender Spieler von erstaunlicher technischer Reife und hochentwickeltem Klangsinn.

Am 7. Nov. 1932 fand im Breitkopfsaal in Berlin ein Konzert des neuen Vokaltrios Charlotte Lukas, Lotte Sadewasser und Blanka v. Farkas statt. Besonderen Anklang fanden Ungarische Terzette aus dem 16. Jahrhundert und eine Neuaufführung von Sabine Lepsius' „Die drei Grazien".

Heinrich Pfitzner, derzeitiger Nachfolger seines Bruders Hans am Stern-Konservatorium, stellte ein hervorragendes Ergebnis seiner nach Amerika verpflanzten Lehrkunst in Person der jungen Südamerikanerin Gibson Booker vor. Ihre warme Einfühlung in Beethovens op. 31 Nr. 2, dsgl. in Chopin. Liszt verhalf ihrer hochentwickelten Klavierbegabung zu einem ausgesprochenen Erfolge. A. E.

Kürzlich wurde in Wien, im Palais Palffy, ein neuer Saal für Kammermusik der Öffentlichkeit übergeben. Bei diesem Anlasse wurden u. a. drei neue Terzette für drei Singstimmen und drei Bassethörner von Mozart uraufgeführt, die erst vor kurzem aufgefunden wurden.

Hermann Simons „Weihnachtsbotschaft" fand bei der Uraufführung am 3. Dez. 1932 in Berlin und Dresden begeisterte Aufnahme; weitere Aufführungen folgten in Berlin, Essen, Görlitz, Naumburg. Des gleichen Komponisten „Crucifixus", das im vorigen Jahre in Berlin und Dresden mit starkem Erfolg zur Uraufführung gelangte, ist für die bevorstehende Passionszeit bisher u. a. in Bautzen, Breslau, Görlitz, Nürnberg, Salzburg und Stettin angenommen worden.

Das Mitteldeutsche Kammerorchester (Leitung Wolfgang Daegner) brachte im 1. Anrechtskonzert wieder alte Meister, u. a. erstmalig ein Concerto für Streicher von Avison, zur erfolgreichen Aufführung. Als Solisten waren verpflichtet: Joh. Egli (Alt), Marthe Bereiter (Lautenclavezymbal), Professor Fritz Römisch (Gambe), Lotte Meyer (Cembalo).

Von unserem in Königsberg geborenen und jetzt in Breslau lebenden Mitarbeiter Paul Mittmann wurden in der letzten Zeit eine Anzahl Kompositionen in Breslau mit großem Erfolg uraufgeführt, und zwar sowohl im Schlesischen Rundfunk-Sender als auch verschiedentlich in den Konzertsälen; zwei Chöre von ihm, „Abendständchen" (3stimmiger Männerchor mit Flöte bzw. Klavier) und „Der Schlemmer" (Studentenlied aus dem 18. Jahrhundert, 2stimmig mit Klavier), wurden bei der

I. Schlesischen Sängerwoche in Breslau uraufgeführt. Diese Tatsache verdient besondere Beachtung, weil bei diesem Konzert nur Werke aufgeführt wurden, die aus annähernd 500 eigens für diesen Zweck eingereichten Kompositionen von einer Kommission führender Musiker ausgewählt worden sind.

Im 1. Kammermusikabend der städtischen Veranstaltungen in Krefeld spielte das Riele Queling-Quartett Werke von Mozart, Hugo Wolf und Schubert.

Die Programme der ersten Bochumer Symphoniekonzerte brachten neben den Werken der Klassiker eine Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser von Paul Hindemith.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER.

J. N. David vollendete soeben ein Oratorium „Das Ezzolied" in drei Teilen für Soli, Chor und Orchester, das er Prof. Dr. Karl Straube zum 60. Geburtstag widmete.

Heinrich Zöllner-Freiburg i. Br. hat ein abendfüllendes Festspiel in 5 Bildern „zum 100. Geburtstag Brahms'" mit dem Titel „Brahms in Köln" geschrieben, das vom Komponisten selbsterlebte Szenen, teils aber auch erfundene, umfaßt. Diese Tatsache läßt die Erinnerung daran wieder aufleben, daß Heinrich Zöllner seinerzeit zum 100. Geburtstag Franz Schuberts in New York 1897 ebenfalls ein Festspiel schrieb, das dort unter Conried wiederholt aufgeführt wurde.

Ernst Pepping hat soeben eine Sonate geschrieben.

Igor Markewitsch vollendete ein Klavierkonzert mit kleinem Orchester.

Der Schweizer Komponist Werner Wehrli hat soeben eine Schuloper „Auf dem Mond" veröffentlicht, die demnächst in Aarau uraufgeführt wird.

Karl Hermann Pillney erhielt den Auftrag, Regers Opus 71, „Gesang der Verklärten" für fünfstimmigen Chor und großes Orchester, neu zu instrumentieren.

Ottorino Respighi, der Komponist der „Versunkenen Glocke" G. Hauptmanns, der als Leiter des Römischen Konservatoriums Sta. Cecilia wirkt, hat ein neues Bühnenwerk vollendet, das den Titel „Flamme" trägt. Die dreiaktige Oper, deren Text Claudio Guastalla verfaßt hat, spielt im byzantinischen Ravenna des 7. Jahrhunderts. Der musikalische Opernstil Respighis läßt sich als retrospektiv im Sinne des Musikdramas des 17. Jahrhunderts bezeichnen. f. r.

Die Anregung für die Komposition des Chorwerkes „Der Zoologische Garten", dessen Uraufführung durch den Volkschor im Volksbildungsverein Parchim stattfand, entnahm der Komponist Erwin Zillinger dem Händelschen „Frohsinn und Schwermut". Das eigenartige Werk behandelt das Verhältnis von Tier zu Mensch, sowie der Geschöpfe zueinander. Der erste Teil befaßt sich mit den mehr an der Oberfläche liegenden, heiteren Eindrücken, die sich uns beim Betreten des Zoologischen Gartens aufdrängen; der zweite Teil führt zum Leid der Tiere und Tragik der Gefangenschaft, während der dritte das Verhältnis von Mensch und Tier in den Mittelpunkt stellt.

VERSCHIEDENES.

Das Schumannmuseum erhielt jetzt aus Danzig eine sehr wertvolle Zuwendung. Die vor 4 Jahren im Alter von 92 Jahren in Danzig verstorbene ehemals, besonders in Paris, Baltimore, hochgeschätzte Pianistin Frau Falk-Auerbach hat dem Schumann-Museum ihr großes Hausalbum letztwillig hinterlassen. Dieses Album hat sie angelegt auf Anraten Robert und Clara Schumanns und nach Muster des Schumannschen Hausalbums; denn sie war als Mädchen 4 Jahre (1847—1851) Schülerin und zugleich Pflegetochter des Schumannschen Ehepaares. Geboren 1836 in Hamburg (dort auch Mitschülerin von Brahms bei Marxsen) war sie von Jenny Lind, die auf das wunderbar begabte Mädchen aufmerksam gemacht worden war, zu ihrer Freundin Clara Schumann zur Ausbildung gegeben worden, die dann auch mit glänzendem Erfolge abgeschlossen werden konnte. Nanette Falk wurde sogar von Robert und Clara Schumann mit dem Klavierunterricht ihrer eigenen Kinder betraut. In Paris war sie der Liebling des Ehepaares Rossini und wurde 1855 von diesem bei einer großen Soirée für die Künstlerwelt, zu der auch Liszt erschienen war, als die „première pianiste du monde" vorgestellt. Stephen Heller ließ sich immer zuerst seine niedergeschriebenen Klavierwerke von ihr vorspielen. Später wirkte sie über 20 Jahre als Professorin für Klavierspiel an der Musikakademie zu Baltimore, wo sie dem aus Danzig kommenden gelehrten Bibliophilen Jos. Auerbach die Hand reichte und ihm dann auch in dessen Heimat folgte. Still und zurückgezogen hat sie hier gelebt, fast nie mehr öffentlich auftretend, aber täglich noch, bis in ihre letzten Tage, 4—5 Stunden Bach, Beethoven, Schumann, Brahms spielend. Das Album enthält gegen 100 Handschriften, darunter Originalbriefe z. B. von Robert und Clara Schumann, Rossini, Czerny, R. Volkmann, J. Moscheles, Taussig, Thalberg, F. Schiller, J. Lind, J. Joachim, C. Reinecke, J. Laub, H. Seeling, St. Heller, A. Gathy, Mosenius, Ad. Hesse, Rich. Pohl, Frz. Liszt und vielen anderen. — Auch

die kürzlich versandte Zusammenstellung von dem Museum gemachten Zuwendungen läßt erkennen, wie allerorts Körperschaften und Private durch Überweisung von Zeitungen und Zeitschriften, Programmen, vor allem aber auch durch Überlassung von Originalbriefen, Bildern und Andenken zusammenwirken, um diese Robert Schumann-Stätte nach jeder Hinsicht umfassend auszubauen.

Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien wurden durch deren Archivdirektorin, Frau Dr. Hedwig Kraus, zu den drei bisher bekannt gewordenen Terzetten Mozarts für 2 Soprane, 1 Baßstimme und 3 Bassetthörner noch weitere drei, bisher gänzlich unbekannte aufgefunden. Auch die neuen drei sind auf italienische Texte komponiert und im gleichen Stil von naivheiteren Gelegenheitskompositionen gehalten.

Richard Wagners Wohnhaus in Triebschen bei Luzern, die Geburtsstätte des größten Teiles der „Meistersinger", soll jetzt in ein Museum verwandelt werden.

Die Stadtbibliothek in Bergamo erwarb aus Privatbesitz eine Sammlung von Bildern, Dokumenten und Briefen des Opernkomponisten Gaetano Donizetti (1797 bis 1848) und seines Kreises. f. r.

Der Schweizer Volksliedhistoriker Hanns Indergand hat bei seiner jetzt abgeschlossenen Sammelreise im Schweizer Kanton Tessin 328 Volkslieder zusammengebracht, namentlich aus den Orten Spruga und Comologno im Onsernonetal. Unter diesen Liedern befinden sich 56 geistliche, 200 weltliche Lieder, 31 Kinder- und Wiegenlieder, 5 Viehrufe, 9 Glockenspiele, 17 Sprüche und 10 Spiele. Der Sammler ist zur Zeit auf einer dritten Forschungsreise im Bleniotal, wo er bereits wieder 95 Stück fand. Anfang kommenden Jahres soll eine Auslese im Druck erscheinen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND.

Toscanini erzielte am 24. und 25. November 1932 in New York mit der Aufführung von Anton Bruckners 4. (romantischer) Symphonie einen durchgreifenden Erfolg. Das Werk wird im März von Toscanini wiederholt und auch im Rundfunk gespielt werden.

Haydns „Schöpfung" wurde im Gedenkjahr von dem philharmonischen Chor in London aufgeführt, unter Zugrundelegung einer neuen Textfassung von Fox-Strangways und Stuart Wilson. Nach Ansicht der Kritik habe diese neue Textfassung die Schönheiten des Werkes erst ins rechte Licht gerückt.

Richard Strauß' Orchestersuite aus „Schlagobers" kam Ende Dezember 1932 in Italien zur Erstaufführung. Der Komponist wurde von der Direktion des Augusteo eingeladen, sein Werk selbst zu dirigieren. Aufführungen in anderen Ländern stehen ebenfalls bevor.

Der japanische Rundfunksender Osaka brachte im November die „Lied-Sinfonie" nach Brentano und Eichendorff für Sopran, Flöte, Bratsche, Horn und Klavier von Carl Schadewitz zur Sendung.

Der Jugendchor der staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik unter Prof. Heinrich Martens folgte einer Einladung nach Paris zu 2 schulmusikalischen Veranstaltungen.

Die a cappella-Messe „Laudate Dominum" von Franz Philipp wurde vom Aachener Domchor in der Kathedrale zu Mecheln zur Erstaufführung in Belgien gebracht. Die Darbietung des Werkes erweckte bei der belgischen Bevölkerung große Begeisterung.

Hindemiths Oper „Nuschi-Nusch" wird im März ds. Jhs. an der kgl. vlämischen Oper in Antwerpen zur Aufführung kommen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Rundfunk als Arbeitgeber — Rückgang der Hörerzahl.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Der deutsche Rundfunk ist heute der wichtigste Arbeitgeber für Orchestermusiker. Jeder Hauptsender mit Ausnahme der Orag beschäftigt ständig ein eigenes großes Orchester, von dem meist ein kleineres für Unterhaltungsmusik abgezweigt ist. Die Erfahrung lehrt, daß diese Orchester bei weitem nicht in der Lage sind, den großen Bedarf zu decken. Die Sender helfen sich durch Schallplattenmusik, Programmaustausch und Verpflichtung fremder Orchester. Dazu ist folgendes zu sagen:

Die übermäßige Ausnutzung der Schallplatte verhindert die Bildung eines spezifischen Rundfunk-Werkbestandes und bedeutet außerdem eine zweifache Mechanisierung der Musik. Der Programmaustausch bedeutet ebenfalls eine weitergehende Mechanisierung, da hier das Fern-

sprechnetz der Deutschen Reichspost vom Senderaum bis zum angeschlossenen Sender für die direkte Darbietung bei diesem eintritt. Die Einnahmen der Reichspost durch die Rundfunkgebühren — die höchsten in ganz Europa — sind nun bereits derartig groß, daß sie aus den Leitungsgebühren für Fernübertragungen nicht noch ein besonderes Geschäft zu machen braucht. Programmaustausch ist berechtigt, wenn es sich um wirkliche Spitzenleistungen handelt oder um Veranstaltungen, die das Volkstum des betreffenden Sendebezirkes so charakteristisch herausstellen, daß man auch Interesse im übrigen Deutschland voraussetzen kann. Der heute geübte Brauch, jedes durchschnittliche Unterhaltungskonzert mehrfach auszutauschen, erweckt den Verdacht, daß man an der unrechten Stelle sparen will.

Um den Orchesterbedarf zu decken, verwendet man vielfach Erwerslosenorchester. Wirklich durchgreifend geholfen wird aber den stellungslosen Musikern durch eine Beschäftigung von Fall zu Fall nicht. Außerdem muß man immer wieder feststellen, daß die Leistungen dieser Orchester zu wünschen übrig lassen. Ein Orchester, das nicht ständig musiziert, kann ja auch gar nicht die erforderliche Schlagfertigkeit haben. Das häufige Heranziehen von Unterhaltungs- und Kurkapellen hat auch seine Nachteile. Gerade diese Orchester schleppen immer wieder die schon hundertfach gehörten Potpourris, Märsche usw. vor das Mikrophon und verursachen dadurch jene Starrheit des Programms, durch die dem Rundfunkteilnehmer das Hören so geschickt verekelt wird. Oft sind diese Kapellen auch schon an und für sich gut beschäftigt oder haben sogar längere Verträge. Durch das Spielen im Rundfunk entziehen sie also unbeschäftigten Fachgenossen die Erwerbsmöglichkeiten.

Aus dieser ganzen Sachlage ergibt sich folgende Forderung: Man stelle an den Hauptsendern je ein zweites Eigenorchester auf und versehe auch die Zwischensender möglichst mit leistungsfähigen Orchestern. Im zweiten Falle ist ja mit schlagfertigen kleinen Orchestern für hochwertige Unterhaltungsmusik schon viel getan. Auch dann wird der Musikbedarf noch so groß sein, daß man von Fall zu Fall Orchester aus dem Sendebezirk verpflichten muß. Vor allem möchten wir die nachdrückliche Forderung erheben, daß die neue Reichssender-G. m. b. H. ein eigenes großes Orchester erhält. Es wäre ein Unding, den Deutschlandsender als selbständige Gesellschaft aufzuziehen und ihn in sklavische Abhängigkeit vom übrigen Rundfunk zu bringen. Die Mittel für den Orchesterausbau werden ja vorhanden sein, da die Großsenderbauten mit ihren Millionenunkosten ihrem Ende entgegengehen. Für die technische Seite des Rundfunks hat man damit allerhand getan, jetzt wende man sich einmal den kulturellen Aufgaben zu.

Nicht unerwähnt bleibe die bedenkliche Tatsache, daß die Hörerzahl seit dem Sommer langsam, aber stetig abnimmt. Man verfalle ja nicht in den Fehler, die Wirtschaftskrise als alleinigen Sündenbock hinzustellen. Die Nichtbeachtung von berechtigten Wünschen aus dem Hörerkreise, die ermüdende Eintönigkeit der Unterhaltungsmusik, die gerade in diesem Sommer an Stumpfsinn grenzenden Musikprogramme mancher Sender haben allmählich einen Grad der Verärgerung geschaffen, der sich in Kündigung der Anschlüsse auswirkt. Was Kundige schon längst vorausgesagt haben, beginnt sich jetzt zu zeigen und wird für den Rundfunk gefährlich: Die innere Entwicklung hat mit der äußeren nicht Schritt gehalten.

FUNKKRITIK UND FUNKNACHRICHTEN

„Mirag Leipzig". Unter denjenigen Veranstaltungen, die eine persönliche Note tragen, treffen wir an: „Jugend musiziert für die Jugend", „Prinz Louis Ferdinand zum Gedächtnis", „Ein Abend bei Carl Reinecke" mit Rahmenhandlung, eine hochinteressante Eichendorff-Stunde u. a. Die lebenden Tonsetzer finden mit Erstaufführungen aller Art mehr Berücksichtigung als durchschnittlich bei anderen Sendern. Ich nenne Sigfrid Karg-Elert in der musikalischen Illustration eines Hörspiels, Georg Göhler, Eric Westberg, Heinz Fritzsche, Erich Anders, Georg Böttcher, Arthur Willner, Otto Siegl u. a. Stilprogramme besonders geschmackvoller Art sind von jeher das Kennzeichen der Mirag. So etwa ein „Wald"-Konzert mit folgendem Programm: Kämpfs Eichendorff-Sinfonie, Wagners Waldweben, Gades Waldeinsamkeit, Chabriers „Unter Bäumen", Raffs „Nacht" aus der Wald-Sinfonie, Mendelssohns Scherzo aus dem Sommernachtstraum, Brülls

Ouvertüre „Im Walde“. Die Kunst der Programmaufstellung ist ein besonderes Gebiet, das mehr gepflegt werden sollte. Die Mirag geht mit gutem Beispiel voran. Und dann: Was ist eigentlich ein „Unterhaltungskonzert“? Bei anderen Sendern ein Sammelsurium oft des übelsten Kitsches. Bei der Mirag eine Zusammenstellung von Mendelssohn, Mozart, Dittersdorf, Haydn, Strauß, Matthias G. Monn, Curt Beilschmidt, Hans Hagen. Alle Achtung, wenn die Mirag ein solches Programm als „Unterhaltungskonzert“ ausgeben darf!

Ostmarkenrundfunk. Hans Pfitzner dirigierte, es gab auch sonst einige gute Orchesterkonzerte, Kammermusik, vorsichtige Proben zeitgenössischer Musik, der erste Akt von Pfitzners „Palestrina“ wurde aus dem Opernhaus übertragen, Kompositionsstunden galten u. a. E. Mehlich, Rich. Kurich, finnische Musik erklang. In vieler Beziehung sind die Vortragsfolgen der Novemberwochen reichhaltig und wertvoll. Auch die Nachbargebiete werden in stärkerem Maße berücksichtigt. Elbing, Tilsit, Danzig stehen im Vordergrunde. Wir geben unserer Freude darüber Audruck, daß unsere mehrfachen Hinweise auf diese Sonderaufgaben des Ostmarkenrundfunks auf fruchtbaren Boden gefallen sind.

Funkstunde Berlin. Man hat den Versuch gemacht, den Mittagsschallplattenkonzerten eine besondere Note zu geben, indem man sie in eine „Rätselstunde“ verwandelte und den Hörern die Aufgabe stellte, Komponisten und Mitwirkende zu erraten. Dieser Gedanke ist zu begrüßen. Eines der Hauptprobleme des Rundfunks lautet: Verwandlung der Passivität des Hörers in lebendige Aktivität. Meines Wissens war es der Südwestfunk in Frankfurt, der hier bahnbrechend wirkte und zum ersten Male die Hörer vor allerlei Hörprobleme stellte in Verbindung mit Preisausschreiben usw. Warum ist dies alles in Vergessenheit geraten? Sind die Programmberater so arm an Fantasie? In dieser Beziehung ist die Funkstunde überaus rückständig. — Auffällig häufig übernahm die Funkstunde Opern und Operetten von auswärtigen Sendern. Ist das unbedingt nötig? Höhepunkte waren in den Novemberwochen ein Pfitzner-Konzert, die Erstaufführung des im Berliner Musikbericht besprochenen Requiems von Draeseke unter Maximilian Albrecht, Sinfoniekonzerte von Jochum u. a. Die bereits selbst am Abend eingeschobenen Schallplattenkonzerte, seichte abendliche Unterhaltungsmusik und die schon erwähnten Übertragungen von außerhalb sprechen nicht gerade zu Gunsten der Programmqualität. Es sind recht unklare und ziellose Programmverhältnisse in der Berliner Funkstunde. Auch die Förderung des Nachwuchses in der Übertragung von Schülerkonzerten könnte eingeschränkt werden. Es ist erzieherisch nicht richtig, unreife Leistungen dem Mikrophon preiszugeben und Schüler vor Abschluß ihres Studiums als „Künstler“ herauszustellen. Wozu haben wir denn die Mikrophonversuchsstelle der Hochschule, wenn die Schüler durchaus ans Mikrophon gewöhnt werden sollen?!

„Norag“ Hamburg. Es war vor allem sehr begrüßenswert ein Orchesterkonzert unter Richard Strauß, Bruckners „Tedeum“ aus Flensburg sowie einzelne Sonderveranstaltungen wie die Bremer Stadtmusiken des 16. und 17. Jahrhunderts oder „Singsang und Becherklang“, wobei das Programm wertvoller ist als der Titel der Veranstaltung. Nachahmenswert die Einführung des Hörers in den Musikgenuß durch praktische Vorträge wie „Wie höre ich Musik?“ Oder „Anatomie des Orchesters“. Die neu eingerichteten „Bremer Abende“ versprechen reiche Anregung. Im übrigen ist besonders Flensburg der Retter aus der Not der Programm-Eintönigkeit. Überall merkliches Streben nach stilistischer Vervollkommnung, ausgesucht gute Stilprogramme, Kammermusikkonzerte u. dergl. Nur an gewissen Stellen des Programms finden sich herrliche Überschriften wie „Traum an der Riviera“, „Das treue deutsche Herz“, „Gang durch den Märchenwald“ und ähnliches. Daran erkennt man die Vormittagskonzerte des Hannoverschen Demuv-Orchesters. Überschrift: „Kultur“ . . .

Bayerischer Rundfunk. Man stellt eine erfreuliche Berücksichtigung der Vokalmusik, insbesondere des Chorgesanges fest. Einheimische Chöre finden ebenso wie die wiederholt zu Worte kommenden Regensburger Domknaben Gehör. Es gibt wenige Sender, die in so geschickter Weise alle Möglichkeiten volkstümlichen Musizierens auf echten Volksinstrumenten in so weitgehendem Maße berücksichtigen wie München, ohne das ernsthafte Schaffen innerhalb der Kunstmusik in den Hintergrund zu stellen. So hörte man u. a. Kompositionen von Hans Sachße, klassische Konzerte des Rundfunk-Orchesters, des Konzertvereins, der Münchener Philharmoniker, Mozarts „Schauspieldirektor“, „Mignon“ usw. Die Rubrik „Musikalische Zeitbilder“ sollte weiter ausgebaut werden. Die Veranstaltung „Das England Shakespeares“ ist bereits eine erfreuliche Probe dieser Art von Darbietungen. Das Novemberprogramm des Bayerischen Rundfunks, das als besondere Sensation die vorhandenen Bruchstücke der Jugendoper „Die Hochzeit“ von Richard Wagner bot, verdient nach wie vor unter allen Rundfunkprogrammen an erster Stelle genannt zu werden.

Schlesische Funkstunde. Als besondere Attraktion verzeichnete das Programm der Schlesischen Funkstunde die „Schlesische Symphonie“ mit

Zwischenspielen aus Werken von Gerhart Hauptmann, Musik von Carl Sczuka. Zuschriften aus dem Schlesischen Leserkreis der ZFM zeigen uns, daß unsere bisherige Einstellung zu diesem minderwertigsten aller deutschen Sender richtig ist. Ein Musikdirektor schreibt uns: „Sie haben den Nagel auf den Kopf getroffen. Wir Schlesier, die noch etwas auf gediegene Musik halten, sind empört über die viele seichte und kitschige Unterhaltungsmusik, die uns täglich von der Funkkapelle Marszalek verabfolgt wird." Einige wenige Höhepunkte heben sich aus dem Programm heraus, wie eine „Bläserkammermusik", ein Richard Strauß-Konzert, ein sehr begrüßenswertes Konzert der „Schlesischen Philharmonie" unter Professor Georg Dohrn mit Bruckner und Kaminskis „69. Psalm", sowie eine hochkünstlerische „Abendunterhaltung" des Berliner „Kammer-Saxophonorchesters" unter Leitung von Scheinpflug. In der Tat nimmt im übrigen die seichte Musik auf den Programmen einen derartigen Umfang an, daß man einer weiteren Fortführung dieser Tendenzen nur mit großen Bedenken entgegensehen kann. Dr. Fritz Stege.

*

In der Funkstunde Berlin gelangten Kompositionen von Studierenden der Kompositionsklasse Robert Hernried in der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik zur Uraufführung, und zwar: Inventionen für Klavier, Variationen und Fuge für Streichtrio, Lieder im Volkston und eine Suite nach altem Stil für Streichinstrumente und Klavier, geschaffen von den Studierenden G. Jückstock, H. Snigula, G. Rohde, H. Majewski und G. Schlüter. Ausführende sind Studenten der Akademie für Kirchen- und Schulmusik, künstlerischer Leiter Robert Hernried.

Durch den Prager Sender (deutsche Sendung) gelangte ein „Salve regina" für dreistimmigen Frauenchor von dem Schüler der Prager Deutschen Musikakademie Adalbert Heller zur Uraufführung.

Otto Siegls Kantate „Eines Menschen Lied" kommt im Januar durch den Mitteldeutschen und im Februar durch den Westdeutschen Rundfunk zur Aufführung. Sein „Konzert für Soli und Streicher" wurde kürzlich vom Westdeutschen, Süddeutschen und Mitteldeutschen Rundfunk gespielt.

Hermann Zilcher spielte am 20. Dezember 1932 im Westdeutschen Rundfunk den Solopart seines Klavierkonzertes op. 20.

In dem Bestreben, den Laien zum Musizieren und zum Erlernen der musikalischen Gesetze anzuleiten, brachte der Mitteldeutsche Rundfunk eine Darbietung zeitgenössischer Schulmusik. Das Schulorchester und der Schulchor des Petri-Gymnasiums zu Leipzig boten unter der Leitung von Reinhold Wächter als Ur- und Erstaufführungen Kompositionen von Walter Knape, die darauf eingerichtet waren, alle Ausführenden gemeinsam an der Wiedergabe zu beteiligen, so daß jeder von ihnen unmittelbar an dem künstlerischen Aufbau teilnimmt und damit die Notwendigkeit seiner Mitwirkung erkennt.

Kürzlich widmete der Mitteldeutsche Rundfunk Max von Schillings eine Stunde, die weniger bekannte Werke, seinen sinfonischen Prolog zu Sophokles' „König Oedipus", ein musikalisches „Zwiegespräch" für Orchester und Violin- und Violoncell-Solo und zwei sinfonische Fantasien zur Aufführung brachte. Schillings dirigierte seine Werke selbst.

Hans Neemann spielte im Ostmarkenrundfunk alte Lautenmusik auf der Originallaute des 18. Jahrhunderts.

Der Ostmarken-Rundfunk hat ein Orchesterwerk von Ernst Schliepe „Suite in Form von Variationen über ein Thema von Gluck" zur Uraufführung noch in dieser Saison angenommen. KM Erich Seidler wird das Werk herausbringen.

Hans Knörlein, Landau-Pfalz, gab im Bayerischen Rundfunk ein Orgelkonzert mit Werken „Dänischer Meister der Gegenwart" und deutschen Erstaufführungen I. L. Emborgs.

Im Mitteldeutschen Rundfunk kamen als Neuheit F. v. Boses 3 Präludien op. 27. und Gavotte op. 29 für Klavier zur Erstaufführung. Der Westdeutsche Rundfunk brachte sein Klavierquartett mit Blasinstrumenten zu Gehör.

Unbekannte Werke von Joh. Seb. Bach wurden am 1. November in einer Veranstaltung des Mitteldeutschen Rundfunks geboten. Unter Leitung von Fritz Müller (Chemnitz), der im alten Stil einführende Worte sprach und das echte Maendler-Schramm-Cembalo spielte, sangen Juliana Doederlein, Emmi Senff-Thieß (beide Mitglieder der Chemnitzer Oper), Karl Bovensiepen und Hans Worlitschek (Konzertsänger in Chemnitz) zwei Bachsche Quodlibets und zwar das Jugendwerk „Der Backtrog", das vor 225 Jahren entstanden ist, und „Kraut und Rüben", Nummer 30 der „Goldbergvariationen", von Fritz Müller für vierstimmiges gemischtes Soloquartett und Cembalo bearbeitet. Die Baßstimme spielte Otto Müller-Daube (Detmold) auf der sogenannten Viola pomposa mit, jenem Instrumente, das J. S. Bach erfunden haben soll. Er bot außerdem die 6. der Suiten für Violoncello solo, die Bach ausdrücklich für die Viola pomposa geschrieben hat. Die V. p. ist eine große Bratsche mit den vier Saiten des Violoncellos, vermehrt um eine fünfte Saite. Sie steht eine Oktave tiefer als die Ritterbratsche. Müller-Daube ist der einzige Spieler dieses seltenen Instrumentes.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. —
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1933 HEFT 2

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik“ Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
die einſpalt. 68 mm breite Millimeterzeile koſtet RM. 0.80. Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit
Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Rundfunkjahrbuch 1933 (Arbeitsgemeinſchaft von Verlegern offizieller Funkzeitſchriften, Berlin-Charlottnburg 9). — Aus dem Aufſatz „Wirtſchaftsführung im Rundfunk" von von Miniſterialrat Leberke:

Daß die Wirtſchaftsführung im Rundfunk ſchon bisher gut war, zeigen die Zahlen des abgelaufenen Wirtſchaftsjahres 1931, von denen ich, um den Leſer nicht zu langweilen, nur einige wenige bringen will. Bezüglich des Eingangs ſeiner Einnahmen hat der Rundfunk keine Sorgen gehabt. er iſt einer der wenigen Wirtſchaftszweige, die von der Wirtſchaftsſchrumpfung bisher nicht erfaßt ſind. Es hat kein Abſinken der Einnahmen, ſondern mit ſteigender Hörerzahl eine Zunahme der Einnahmen ſtattgefunden, trotzdem ſich ſchon im Jahre 1931 die Gebührenbefreiung für Arbeitsloſe finanziell ſtark ausgewirkt hat.

Bei einer Geſamteinnahme von rund 43,9 Millionen RM. beträgt der Ausfall durch Gebührenbefreiungen etwa 1,6 Millionen RM.; er wird nach vorliegenden Schätzungen für 1932 erheblich anſteigen. Dieſe an ſich ſehr berechtigten Gebührenbefreiungen werden bei den Erörterungen über die Höhe der Rundfunkgebühr viel zu wenig berückſichtigt. Sie drücken bereits jetzt den Monatsdurchſchnittsſatz des zahlenden Hörers von 2.— auf 1.80 RM. herab, oder auf den Tag berechnet, von 6,6 auf 6 Rpf., wobei feſtzuſtellen iſt, daß der Rundfunk für dieſe auf den Tag berechnete geringe Summe eine Fülle von Darbietungen gibt. Jeder zahlende Rundfunkhörer ſollte ſich täglich vor Augen halten, daß er für einen Arbeitsloſen, Kriegsbeſchädigten oder Blinden 20 Pfg. zahlt, vielleicht wird dann das Beſtreben nach Senkung der Rundfunkgebühren etwas nachlaſſen.

Auf der Ausgabenſeite intereſſieren am meiſten die eigentlichen Programmkoſten, die mit 18,8 Millionen RM. weit an der Spitze marſchieren und faſt 50% der Ausgaben ausmachen. Berückſichtigt man, daß unter den ſonſtigen Ausgabekoſten noch erhebliche Summen enthalten ſind, die unmittelbar oder mittelbar dem Programm zugute kommen, dann wird man den Eindruck gewinnen, daß tatſächlich, wie es ſein ſoll, das Programm die Hauptſache iſt, und daß die reine Verwaltung mit vielleicht 10 v. H. der Ausgaben eben nur den Rahmen einnimmt, den ſie einnehmen ſoll und darf. Von Bedeutung aus dem Jahr 1931 ſind neben den ſchon genannten Zahlen noch folgende: Die Koſten der techniſchen Betriebe betrugen rund 8,3 Millionen RM., für allgemeine Unkoſten waren rund 5,1 Millionen RM. aufzuwenden. Daß der Rundfunk auch ein guter Steuerzahler iſt, geht daraus hervor, daß er 1931 rund 3,3 Millionen RM. an die Reichs-, Staats- und Gemeindekaſſen abgeführt hat. Für Werbung und Störungsbeſeitigung wurden rund 0,9 und 0,6 Millionen RM. ausgegeben und für Abgaben für gemeinſame Rundfunkzwecke, die in der Hauptſache kulturellen Zwecken dienen, rund 1,5 Millionen RM. Was fehlt, um den Haushalt zu balancieren, ſind Aufwendungen für Rücklagen mit 0,9 und für Abſchreibungen mit 3,5 Millionen RM. ſowie ein Gewinn von rund 0,9 Millionen RM., der künftig dem Reich verbleiben ſoll.

Ein Haushalt, der mit rund 43,9 Millionen RM. abſchließt, iſt ein aus dem Wirtſchaftsleben nicht auszuſchaltender und nicht fortzudenkender Faktor, der auf alle anderen Wirtſchaftsgebiete ausſtrahlt und ſie befruchtet. Der Rundfunk als Arbeitgeber beſchäftigt feſt ein Perſonal von 1689 Köpfen. Daneben ſteht ein Heer von rund 55 100 vorübergehend beſchäftigten Perſonen, nämlich 15 700 Muſiker, 19 000 Mitwirkende am Chor, 5100 Schauſpieler und Rezitatoren, 2400 Sänger, 2400 andere Künſtler und Mitwirkende, 10 000 Vortragende und 500 Berichter. Schon dieſe Zahlen beweiſen wohl, daß die vielfach aufgeſtellte Behauptung, der Rundfunk habe dieſes oder jenes Gewerbe geſchädigt, falſch iſt; es kann höchſtens eine Verlagerung eingetreten ſein. Um welche Summen es ſich dabei handelt, möchte ich nur an einigen wenigen Zahlen erläutern: An Honoraren wurden gezahlt: Für vorübergehend beſchäftigte Muſiker 1 780 742 RM., für vorübergehend beſchäftigte Schauſpieler, Sänger und Rezitatoren 1 553 256 RM., für den Vortragsdienſt 1 564 118 RM. Weiter zahlte der Rundfunk für muſikaliſche Lizenzen 2 035,256 RM., für ſonſtige Lizenzen 1 110 147 RM. Ich glaube, jeder Zuſatz würde die Wirkung dieſer Zahlen abſchwächen.

E H R U N G E N.

Dem Wiener Komponiſten und Dirigenten Prof. **Richard Wickenhauſer** wurde vom öſterreichiſchen Bundespräſidenten der Titel eines Regierungsrates verliehen.

Im Bornſtädter Friedhof zu Potsdam wurde auf der Ruheſtätte **Waldemar von Baußnerns** ein Ehrenmal, geſchaffen von Auguſt Kraus, errichtet.

Anläßlich ſeines 25jährigen Künſtlerjubiläums erhielt Alfred Pellegrini-Dresden die bronzene Ehrenplakette der Stadt Leitmeritz verliehen.

Karl Straube wurde anläßlich ſeines 60. Geburtstages in Anerkennung ſeiner Verdienſte um die deutſche Kunſt vom Reichspräſidenten die Goethe-Medaille für Kunſt und Wiſſenſchaft verliehen.

Die Stadt Thun (Schweiz) hat die Errichtung eines Brahms-Denkmals beſchloſſen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Am 22. und 23. April wird in ganz Öſterreich ein „Tag der Muſikpflege" abgehalten werden, der den Zweck hat, die Bevölkerung des ganzen Staates für die ernſte Muſik und deren Pflege zu intereſſieren.

Auch für 1933 iſt in Wien ein internationaler Muſikwettbewerb mit Preiſen der Stadt Wien in Vorbereitung. Er wird diesmal für Geſang und Klavier abgehalten werden und in der Zeit vom 26. Mai bis 16. Juni ſtattfinden. An der Spitze des Exekutivkomitees ſteht wiederum Staatsoperndirektor Clemens Krauß.

Frau Profeſſor Giſela Göllerich, die Witwe des berühmten Liſzt- und Bruckner-Biographen, wurde zur Teilnahme an der Jury des im Mai in Budapeſt ſtattfindenden Franz Liſzt-Wettbewerbes für Pianiſten eingeladen und wird dieſer Einladung Folge leiſten.

Clemens Krauß hat die Kammerſängerin Eva Plaſchke und den Kammerſänger Friedrich Plaſchke (Dresden) in die Jury des zweiten internationalen Muſikwettbewerbs für Geſang berufen, der Ende Mai und Anfang Juni in Wien ſtattfindet.

Die Friſt zur Einſendung von Dichtungen und Vertonungen eines Heimatliedes, das durch ein Preisausſchreiben des Reichsverbandes der heimattreuen Oſt- und Weſtpreußen angeregt werden ſoll, iſt bis zum 28. Februar 1933 einſchließlich verlängert worden. Drei Preiſe von 100, 50 und 25 M. ſind für die beſten Werke ausgeſetzt. Die Anſchrift des Verbandes lautet: Berlin SW 11, Prinz Albrechtſtr. 3.

Einſendungen von Chorwerken jeder Art und in jeder Ausführungsmöglichkeit für die Nürnberger Sängerwoche 1934 müſſen bis ſpäteſtens 1. Mai 1933 in den Beſitz der „Verwaltung des Deutſchen Sängermuſeums Nürnberg (Katharinenbau) gelangen.

Der Stadtrat von Bautzen ſchreibt einen Feſtſpiel-Wettbewerb für die in der Pfingſtwoche vom 3. bis 11. Juni ſtattfindende Bautzener Jahrtauſendfeier aus. Das Feſtſpiel ſoll Bezug auf die Stadt Bautzen haben und ſich ebenſo für Freilichtaufführungen wie für Aufführungen in einem geſchloſſenen Theater eignen. Entwürfe ſind bis ſpäteſtens 15. März an die Stadt Bautzen einzuſenden. Es ſind folgende Preiſe ausgeſetzt: 1. Preis 500 M., 2. Preis 250 M., 3. Preis 150 M., 4. Preis 100 M.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Willi v. Moellendorffs „Harmonielehre", ein knapp gefaßtes Lehrbuch in Einzelaufſätzen, iſt ſoeben bei Keller & Co. in Luzern erſchienen.

Der heutigen Nummer liegt ein Proſpekt des Verlages J. H. Robolſky zu Leipzig bei über die beiden bekannten Bücher des Leipziger Geſangsmeiſters Willy Bitterling: „Im Anfang war der Vokal" und „Am Ende iſt die Vokalform".

Die Stadt Leipzig legt dieſem Heft ein Werbeblatt für die Wagnerfeiern der Geburtsſtadt des Meiſters im Jubiläumsjahr bei.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

„Rufer und Hörer" (Jahrgang 2, Heft 7). Max Heſſes Verlag, Berlin-Schöneberg. — Aus dem Aufſatz:

„Conférencier?" von Oskar Streicher.

Geleitet von dem Wunſche und in der Überzeugung, der eignen Sache und zugleich auch der deutſchen Sprache zu dienen, will die Reichs-Rundfunk-Geſellſchaft das überflüſſige Fremdwort in ihrem Betriebe zurückdrängen, und ſuchte daher

zunächst durch ein Preisausschreiben deutsche Wörter zu gewinnen für einige entweder verhältnismäßig neue Begriffe oder schon eingewurzelte Fremdlinge, nämlich:

1. Conférence und Conférencier,
2. Matinée,
3. Photomontage und Phonomontage,
4. Aktualität und aktuell.

Ist ihr das Unternehmen geglückt?

Die Zahl der eingegangenen Lösungen ist groß, weit über 2000, und sie stammen von Männern und Frauen des ganzen deutschen Sprachgebietes; alle Stände, Berufe und Bevölkerungsschichten sind beteiligt. Viele Bewerber trafen in denselben Vorschlägen zusammen, und doch waren das für Conférence und Conférencier fast 100, für Matinée 17, für Photomontage 149 und für Aktualität und aktuell 43. Aus ihnen hat das Preisgericht die folgenden der Reihe nach für je drei ausgesetzte Preise und eine Anerkennung ausgewählt:

1. Einführung, Einführer; Rahmensprecher (Rahmen); Beirede, Beiredner; Zwischenredner, Zwischenrede.
2. Frühspiel, Mittagfeier, Morgenfest, Morgenspiel.
3. Bildsatz/Klangsatz, Bildbau/Klangbau, Bildschnitt; Mischmusik, Mischbild.
4. Zeitfunk, Zeitdienst, Zeitspiegel, Zeitstimme.

Soviel ist danach gewiß: das Verlangen, im Rundfunk nur deutsche Fachwörter zu vernehmen, ist, wo nicht allgemein, doch sehr verbreitet. Ebenso gewiß spricht die große Menge und Mannigfaltigkeit der Lösungen dafür, daß die Gestaltungskraft unserer Muttersprache allen diesen Bedürfnissen genügt, und zwar ohne sich dabei so gegen Geschmack und Gefühl durch mißratene Gebilde zu versündigen, wie das z. B. das Wort Phonomontage tut. Grundsätzlich aber ist für uns das deutsche Wort in jedem Fall besser als das fremde, weil Verstand immer besser ist als Unverstand.....

Das deutsche Volk wird, wenn noch nicht zur Stunde, so doch in naher Zukunft, auch der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft danken, daß sie sich, wie der Herausgeber dieser Zeitschrift hier kürzlich darlegte, die Pflege der Sprache zur ernsten Pflicht macht, darunter neben Klarheit und Einfachheit des Satzbaus und neben der Sprechreinheit auch die Sprachreinheit versteht und auch darin erziehlich und vorbildlich wirkt.

Aber der Kampf gegen die Fremdwortseuche ist nicht Selbstzweck. Ein paar solche einzelnen fremden Brocken zu beseitigen, ist, für sich allein betrachtet, eine kleine, eine winzige Angelegenheit; sie steht aber in einem großen Zusammenhang. Heute stolpert selbst der sprachlich Geschulte mitten im Hören oder Lesen einer für ihn berechneten Darlegung über manches ihm unklare oder ganz unverständliche Fremdwort. Aber die große Mehrzahl unserer Volksgenossen ist durch die Volksschule oder die Realschule gegangen: ihnen fehlt die Krücke, mit deren Hilfe sie wenigstens zur sprachlichen Deutung des fremden Ausdrucks kommen könnten. Enttäuscht und unmutig stellt der Hörer den Lautsprecher ab, wenn ihm der Vortragende durch seine Redeweise immer wieder selbst Ohr und Verständnis verschließt. Der Herausgeber dieser Monatshefte weiß von zahlreichen und teilweise leidenschaftlichen Klagen und Beschwerden, die wohl hauptsächlich von solchen lernwilligen, bildungshungrigen Hörern an den Rundfunk kommen. Der Rundfunk aber will zum ganzen Volke sprechen, und darum muß er die Sprache des Volkes sprechen, also auch das Fremdwort bekämpfen, das überflüssige und gar oft dünkelhafte Fremdwort. Er muß und darf nur klares, schönes, schlichtes Deutsch reden. Das gelehrte und gelehrt scheinende Fremdwort ist mitschuldig, sehr mitschuldig an der geistigen und sittlichen Spaltung und Zerrissenheit unseres Volkes. Nur wenn unsere Führer Deutsch sprechen lernen, dann können wir endlich einmal zu einer Gemeinschaft, zu einer geistigen Volkseinheit kommen.

Der Rundfunk fühlt seine Pflicht als Sprachrohr der Führer und wird so selbst zum Erzieher und Führer; das hat er auch durch das Preisausschreiben bewiesen. So klein dieser erste Schritt war, es ist der Anfang eines Weges, eines richtigen Weges. Der zweite wird sein, nun die Anwendung der gewählten Wörter mit aller Entschiedenheit durchzusetzen. Behält der Rundfunk das klar erkannte Ziel im Auge, so ergibt sich das weitere von selbst. Er hilft die tiefe, breite Kluft überbrücken, die zu unserm Unglück durch unser Volk hindurchzieht. Auf ihrem weiteren Wege wird die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft auch künftig Tadel und Spott vernehmen; aber die Hündlein bellen, und die Karawane zieht weiter, sie zieht zu ihrem Ziel.



Richard Wagner mit den Seinen vor Haus Wahnfried 1881

Heinrich von Stein
Blandine.
Gräfin Gravine
Cosima Wagner
Richard Wagner
Isolde
Daniela
Eva
Paul Jonkowsky
Siegfried

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / FEBRUAR 1933 HEFT 2

Richard Wagners dramatische Sendung.

Zum 50. Todestag am 13. Februar 1933.

Von Wolfgang Golther, Rostock.

Chamberlain begann sein Buch über das Drama Richard Wagners (1892) mit den Worten: „die erste und unerläßlichste Einsicht ist, zu begreifen, daß Wagner von allem Anfang an in erster Linie dramatischer Dichter war; die zweite, daß seine dramatische Begabung von Hause aus in einem besonderen, individuellen Gestaltungstrieb sich kundgab, bei welchem Wort und Ton als gleichnotwendig sich betätigten". Dieses Drama war so neu und eigenartig, daß die herkömmlichen Begriffe dafür nicht ausreichten. Wagner schreibt an Liszt am 13. April 1853: „ein Literat kann mich nicht begreifen: nur ein voller Mensch oder wahrer Künstler". Noch viel weniger war der Fachmusiker dazu imstande. Als Formeln einer richtigen und falschen Auffassung mögen die Titel gelten, die Nietzsche seinen beiden Wagnerschriften gab: „Richard Wagner in Bayreuth", der Künstler und sein Lebenswerk in reinster und wahrster Gestalt, dagegen „Der Fall Wagner, ein Musikantenproblem", eine ärmliche und beschränkte Auslegung, die sich in die geschmackloseste Wendung des allergewöhnlichsten damaligen Zeitungsstiles kleidete! Immer wieder erneuern sich die Versuche, die einzigartige unvergleichliche Erscheinung Wagners durch einseitig literarische oder musikalische Betrachtung zu verfälschen und zu verkleinern, wie fast alle Bücher über deutsche Dichtung und Musik zeigen.

> Wollt ihr nach Regeln messen,
> was nicht nach eurer Regeln Lauf,
> der eignen Spur vergessen,
> sucht davon erst die Regeln auf!

Wagners Leben und Schaffen (1813—1883) währte beinahe 70 Jahre. Ein entscheidender Wendepunkt zerteilt diese Zeit in je zwei gleich lange Hälften zu 35 Jahren: der Dresdener Maiaufstand von 1849 befreit den schaffenden und ringenden Künstler aus dem Zwang der Gegenwart und führt ihn zu hohen Zielen der Zukunft. „Der Not entwachsen Flügel" — das dramatische Gedicht von Wieland dem Schmied aus dem Dezember 1849 ist Sinnbild und Gleichnis für den Anbruch der „Periode des bewußten künstlerischen Wollens auf einer vollkommen neuen, mit unbewußter Notwendigkeit eingeschlagenen Bahn".

Seit Entstehung der Oper in Florenz am Ende des 16. Jahrhunderts ward das Verhältnis von Dichtung und Musik immer neu erwogen und schöpferisch betätigt. Die deutschen Klassiker und Romantiker bemühten sich ernstlich um die Lösung des Rätsels. Aber die Einheit

von Wort und Ton ward nicht gefunden: Oper und Drama liefen nebeneinander her, berührten sich zuweilen, ohne sich inkräftig und unlöslich zu vereinen. Jean Paul schrieb am 24. November 1813 in Bayreuth die ahnungsvollen Worte nieder: „bisher warf der Sonnengott die Dichtergabe mit der Rechten, die Tongabe mit der Linken zwei so weit auseinanderstehenden Menschen zu, daß wir noch bis auf diese Stunde des Mannes harren, der eine echte Oper zugleich dichtete und setzte". Wohl begegnen Männer mit dichterischer und musikalischer Begabung wie E. T. A. Hoffmann und Otto Ludwig; aber sie dringen nicht bis zur unlöslichen Verschmelzung beider Künste vor. Hoffmann meint: „das ist das wunderbare Geheimnis der Tonkunst, daß sie da, wo die arme Rede versiegt, erst eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmittel öffnet". Und Heinrich von Kleist klagt in einem Brief an seine Schwester, daß der Mensch überschwengliche Gefühle nicht auszusprechen vermöge und verstumme, weil er keine dem Gefühl entsprechenden Worte finde: „die Sprache taugt nicht dazu, die Seele zu malen". Die Empfindung, daß das Wort versagt, weil es sich nur an den Verstand wendet, führt mit Notwendigkeit zur gefühlsmäßigen Ergänzung durch die Tonkunst. Das Tiefste, Innerlichste vermag der Wortdichter nicht auszudrücken, während der Tondichter (nicht der mit Formen spielende Tonsetzer) diese Ausdrucksmöglichkeit besitzt. Die Erfüllung dieser Sehnsüchte ist der Wort-Tondichter. Wo ist der Ausgangspunkt fürs musikalische Drama zu suchen? Wir kennen die Nöte aller Musiker um einen guten Operntext, der den endgültigen Erfolg unstreitig bestimmt, wie die vielen nicht lebensfähigen musikalisch hochwertigen Opern mit minderwertigen Texten beweisen. Im letzten Grunde entscheidet immer die innerlich notwendige Vereinigung von Text und Musik. Aber nur bei Wagner ist die Lösung vollkommen. Sein Bildungs- und Entwicklungsgang stellt den Dichter in den Vordergrund: „ich war inbezug auf alle meine dramatischen Arbeiten zunächst Dichter, und erst in der vollständigen Ausführung des Gedichtes ward ich wieder Musiker. Allein ich war ein Dichter, der des musikalischen Ausdrucksvermögens für die Ausführung seiner Dichtung sich im voraus bewußt war". In einem Brief vom 19. Januar 1849 heißt es: „meine Richtung habe ich eingeschlagen als Musiker, der, von der Überzeugung des unerschöpflichen Reichtumes der Musik ausgehend, das höchste Kunstwerk, nemlich das Drama, will". In solchem Zusammenhang bezeichnet Wagner einmal das Orchester als „das Vermögen der Kundgebung des Unaussprechlichen" und die Musik als „die tiefe Kunst des tönenden Schweigens". Diese Erkenntnis gewann er erst im zweiten Zeitraum des „bewußten künstlerischen Wollens"; aber unbewußt verlief sein künstlerisches Schaffen von Anfang an auf dieser Bahn.

Die ersten Regungen waren nicht musikalisch, sondern literarisch. Das große Trauerspiel „Leubald", das den Dresdener Kreuzschüler zwei Jahre lang beschäftigte, lehnte sich nach Form und Sprache in maßloser Übertreibung an Shakespeare und ans deutsche Ritterschauspiel an. Leubalds Geliebte erhielt den Namen Adelaide nach Beethovens Lied, „dessen schwärmerischer Refrain mir als Symbol aller Liebesanrufung erschien". Als die Mutter 1827 wieder nach Leipzig übersiedelte, trat Beethoven mit der Musik zum „Egmont" und der A-dur-Sinfonie bestimmend in Wagners Dichten und Trachten ein. Unheimlich spukhaft wie in Hoffmanns Fantasiestücken verwoben sich die Bilder Shakespeares und Beethovens seinen Träumen. Hier liegen die eigentlichen Wurzeln seiner künstlerischen Sendung: die Verschmelzung des Dramas Shakespeares und der Musik Beethovens zu einem musikalischen Drama. Shakespeare und Beethoven bleiben für alle Zeit die Leitsterne für Wagners Schaffen, wofür die Beethovenschrift von 1870 das tiefsinnigste Zeugnis gewährt. Zunächst plante er eine Musik zum „Leubald" nach dem Vorbild der Beethovens zum „Egmont". „Egmont" ist das erhabenste Beispiel der Schauspielmusik, die das Unausgesprochene austönt z. B. bei Klärchens Tod. Aber diese Musik ist doch nur ein nachträglicher Zusatz, kein ursprünglicher Bestandteil des Dramas. Gleichzeitig trat die Neunte Symfonie, wie Wagner sie auffaßte und deutete, in den Mittelpunkt all seines tondichterischen Strebens.

Schon in Dresden war der junge Wagner durch seinen Stiefvater, den Schauspieler Geyer, mit dem Theater in unmittelbare Berührung gekommen. Er begeisterte sich für den „Frei-

schütz" und seinen Schöpfer, der zuweilen ins Haus kam. „Stets betrachtete ich ihn mit heiliger Scheu". Und wenn er Weber an der Spitze des Orchesters im Theater sah, hatte er nur den einen Wunsch: so dastehen und so dirigieren! Der Schöpfer der urdeutschen Oper als Leiter der Aufführung prägte sich dem Knaben als Zukunftstraum ein. In die Leipziger Zeit fiel noch ein Ereignis von größter Tragweite: Wilhelmine Schröder-Devrient als Fidelio! Die dämonische Wirkung einer gestaltungsmächtigen Darstellerin im Tondrama ließ vor der Seele Wagners alle Möglichkeiten einer neuen, auf die Musik begründeten Schauspielkunst aufdämmern. Die bislang mangelhaften musikalischen Kenntnisse und Fähigkeiten fanden in Theodor Weinlig den Lehrmeister, der es verstand, seinen Schüler in einem halben Jahr in alle Geheimnisse des Tonsatzes einzuführen. So hatte der 19jährige Wagner bereits mittelbar alle für seine Zukunft bestimmenden Anregungen empfangen, noch ehe er in den Dienst des Theaters trat, um sich durch unmittelbare Erfahrungen weiter zu bilden. Der Wort-Ton-Dichter schwebte ihm vor, die Aufführung unter einem zielbewußten Orchesterleiter mit musikalischen Schauspielern: Shakespeare, Beethoven, Weber, Wilhelmine Schröder-Devrient! Das erste Werk, das diesen Eindrücken entstammte, war die „Hochzeit", wovon nur der Anfang des ersten Aktes erhalten ist. „Dieses vollkommene Nachtstück von schwärzester Farbe führte ich mit Verschmähung jedes Lichtscheines und namentlich jeder ungehörigen opernhaften Ausschmückung schwarz auf schwarz aus. Zarte Saiten wurden jedoch berührt; die Introduktion des ersten Aktes brachte mir (durch ein Adagio für Vokalseptett, in welchem die Versöhnung der streitenden Familien, die Empfindungen des Brautpaares, mit der düsteren Glut des heimlich Liebenden zugleich sich ausdrücken) von meinem Lehrer Weinlig sehr ermutigende Lobsprüche ein. Meine Schwester Rosalie konnte sich jedoch mit meinem Gedicht nicht befreunden: sie vermißte alles das, was ich eben fast mit Absicht ausgelassen hatte, und wünschte Ausschmückung und Ausbildung der einfachen Verhältnisse zu mannigfaltigeren und möglichst freundlicheren Situationen. Schnell war ich entschieden, ergriff ohne Leidenschaftlichkeit mein Manuskript und vernichtete es spurlos." In diesem Falle versagte bedauerlicher Weise die dem Bruder sonst verständnisvoll wohl gesinnte Schwester, die durch opernhafte Vorurteile so befangen war, daß sie die Neuheit und Eigenart des Werkes, das offenbar dem „Holländer" näher stand als die zunächst folgenden Jugendwerke, verkannte.

Im Januar 1833 trat Wagner als Musikdirektor in Würzburg in den Theaterbetrieb ein. Die Bekanntschaft mit den zeitgenössischen Opern — Meyerbeers „Robert" und Marschners „Vampyr" waren die Neuheiten des Spielplanes — bereicherte wohl seine formalen Kenntnisse, lenkte aber seine weitere Entwicklung in falsche Bahnen, indem für ihn und seine späteren Zuhörer der verhängnisvolle Irrtum begann, das „Drama" durch die „Opernbrille" zu suchen und zu sehen. Die romantische Oper der „Feen" war, wie Wagner selbst bekennt, „nichts anderes als ein Operntext", den er nach den Eindrücken Beethovens, Webers und Marschners in Musik setzte. Während die „Hochzeit" grundsätzlich allem Opernschmuck entsagte, wurden die „Feen" mit „aller nur irgend verträglichen Mannigfaltigkeit ausgestattet". Wohl meldet sich hie und da, z. B. beim Auftritt des wahnsinnigen Arindal zu Beginn des dritten Aktes, der künftige Ton-Wort-Dichter, aber in der Hauptsache liegt ein sprachlich nachlässiger Operntext vor, der dem Musiker die herkömmliche Unterlage für seine Künste bietet. Mit dem „Liebesverbot" nach Shakespeares „Maß für Maß" verhält es sich ähnlich, nur daß diesmal Italiener und Franzosen, Bellini und Auber, die musikalische Ausführung bestimmten. Die Musik zum „Liebesverbot" ist dramatischer als die zu den „Feen", insofern ein Fortschritt.

In Lauchstädt, Magdeburg Königsberg, Riga eignete sich Wagner seine kapellmeisterlichen Fähigkeiten an. Schon damals, bei Erlernung des nötigen Kunsthandwerks, tritt das Streben nach höheren Leistungen, die sorgfältige Vorbereitung in gründlichen Proben hervor. Das Lauchstädter, nach Goethes Plänen errichtete Theater, wo Wagner zum ersten Male dirigierte, unterscheidet sich augenfällig von allen übrigen Theatern, indem Zuschauerraum und Bühnenraum schon im äußeren Aufriß sich voneinander abheben und nicht unter einem Dache liegen, so daß dieser Bau wie ein Entwurf zum Bayreuther Festspielhaus erscheint. Vielleicht wirkte

unbewußt — denn nirgends erwähnt Wagner das Lauchstädter Theater — dieses Vorbild aus fernen Jugendtagen bei den späteren Plänen zur Errichtung eines deutschen Schauhauses an Stelle des italienischen Opernhauses nach. Im Mai 1836 empfing Wagner in Berlin nachhaltigen Eindruck aus einer Aufführung des „Ferdinand Cortez" unter Spontinis Leitung. „Ich gewann eine neue Ansicht von der eigentümlichen Würde großer theatralischer Vorstellungen, welche in allen ihren Teilen durch scharfe Rhythmik zu einem eigentümlichen unvergleichlichen Kunstgenre sich steigern konnten. Dieser sehr deutliche Eindruck lebte drastisch in mir fort und hat mich bei der Konzeption meines „Rienzi" namentlich geleitet." Die Dichtung vom letzten Tribunen entstand in Riga, wo die beiden ersten Akte vertont wurden, während die Vollendung der Musik erst in Paris erfolgte. Mit diesem Werke verzichtete Wagner von vornherein auf eine Aufführung an einem kleinen Theater, er legte den Entwurf so bedeutend an, daß die Wiedergabe nur an einer großen Bühne möglich war. Er hatte genug gelernt, um nun aus der kleinen in die große Theaterwelt überzutreten, um hier zu versuchen, hohe Ziele zu erreichen. Er faßte den kühnen, verzweifelten Entschluß einer Reise von Riga nach Paris, um im gepriesenen Mittelpunkt des damaligen europäischen Kunstlebens seinen „Rienzi" aufzuführen! Paris ward in jeder Hinsicht eine Enttäuschung, weil irgendwelcher äußere Erfolg nicht zu erreichen war, weil Wagners Forderungen beim „Rienzi" damals so wenig verstanden werden konnten wie hernach 1861 beim „Tannhäuser". Um so tiefer war die Wirkung innerer Erlebnisse: der Vortrag von Beethovens Neunter Symphonie durch Habeneck. „Die ganze Verwilderung meines Geschmackes, die durch den verflachenden Verkehr mit dem schrecklichen Theater sich so bedenklich gesteigert hatte, versank jetzt vor mir wie in einem tiefen Abgrund der Scham und Reue." Mit der Faust-Ouvertüre endet das Zwischenspiel der Opern in romanischem Geschmack. Der „fliegende Holländer" wird entworfen, vollendet und vertont, der „Rienzi" nach Dresden gesandt und zur Aufführung angenommen. 1842—49 wirkte Wagner als Hofkapellmeister in Dresden, unter den denkbar besten äußeren Umständen, an der Spitze eines ausgezeichneten und trefflich ausgestatteten Theaters, das imstande zu sein schien, seine hochfliegenden Wünsche zu erfüllen. Wilhelmine Schröder-Devrient und Tichatschek führten den „Rienzi" zu vollem Sieg. Aber mit „Holländer" und „Tannhäuser" kam der Rückschlag, weil hier das Drama aus dem Geiste der Musik immer deutlicher hervortrat und eine Aufgabe stellte, vor der Darsteller und Zuhörer versagten. „Rienzi" war eine große heldische Oper, die von den damaligen Sängern einigermaßen begriffen und bewältigt werden konnte. Wie der Roman Bulwers zum Drama umgedichtet wurde, ist bewundernswert. Die Formen der Oper mit mehrstimmigen Sätzen, Chören und Tänzen sind gewahrt, aber durchweg dramatisch begründet, die Sprache ist noch zuweilen nachläßig, wenn schon Stellen von hoher dichterischer Schönheit sich finden. Das Drama ist immer noch durch die „Opernbrille" gesehen: und nur die „Oper Rienzi" gefiel! Der „Holländer", eine dramatisierte Ballade in 3 Bildern, ohne Pause durchzuspielen, steht nach musikalisch-motivischer Anlage und als Dichtung schon völlig auf neuem Grunde und wurde daher auch von Wagner in den Plan der Bayreuther Festspiele als erstes seiner Jugendwerke mit aufgenommen. Im „Tannhäuser" und „Lohengrin", der in Dresden gar nicht mehr zur Aufführung gelangte, wird die Opernform immer mehr überwunden, wenn schon die Theater bis heute den dramatischen Gehalt mit Vorliebe bis zur Unkenntlichkeit streichen oder opernmäßig entstellen. Alle Dresdener Erfahrungen zusammen riefen in Wagner nur das Gefühl völliger Vereinsamung hervor. Seine Absichten, wie und wo er sie zu verwirklichen trachtete, scheiterten an der Verständnislosigkeit und Unfähigkeit der Umgebung. Deshalb war die durch den Maiaufstand bedingte Flucht nach Zürich eine Befreiung aus unhaltbaren Verhältnissen.

Wagners Schweizer Jahre sind reich an künstlerischer Arbeit, vor allem aber wurde er sich jetzt über seine Zukunft klar. Die Kunstschriften (Okt. 1849 bis August 1851) bedeuten den entscheidenden Schritt „aus dem Unbewußtsein zum Bewußtsein", sie geben Rechenschaft über das Wesen des von Wagner gewollten Werkes gegenüber Oper und Drama. Was in den

Schriften lehrhaft untersucht wird, tritt mit dem „Ring des Nibelungen“ und dem damit unlöslich verbundenen Festspielgedanken in lebendige Erscheinung. Wagner ist sich dessen bewußt, daß er mit dem „Ring“ alle Beziehung zum gegenwärtigen Theater und Publikum aufgibt: „Ich breche bestimmt und für immer mit der formellen Gegenwart“. Die großen Hof- und Stadttheater kommen für seine Absicht gar nicht mehr in Betracht: „ich kann mir unter meiner Zuhörerschaft nur eine Versammlung von Freunden denken, die zu dem Zwecke des Bekanntwerdens mit meinem Werke eigens irgendwo zusammenkommen“, vielleicht in Weimar, wo Liszt 1850 mit der Uraufführung des „Lohengrin“ eine außergewöhnliche Leistung vollbracht hatte. Das neue dramatische Kunstwerk verlangt eine neue Künstlerschaft, musikalische Schauspieler statt Opernsänger. Endlich einen neuen Bühnenbau mit versenktem, unsichtbaren Orchester und halbkreisförmig aufsteigenden Sitzplätzen für die Zuschauer. Alle wälsche jahrhundertalte theatralische Überlieferung wird zugunsten des neuen deutschen Dramas aus dem Geiste der Musik aufgegeben. Völlig klar sieht der Meister schon damals vor Augen, was sich unter unsäglichen Mühen später im Bayreuther Festspielhaus verwirklichte. Die Schweizer Jahre waren die Zeit höchster künstlerischer Blüte: die Dichtung des „Rings“ gedieh zur Vollendung, die Vertonung bis zum 2. Akt des „Siegfried“; „Tristan“ wurde vollendet und „Parzival“ entworfen. Um die Aufführung des „Tristan“ als Vorbereitung zum künftigen Ring-Festspiel durchzusetzen, mußte notgedrungen mit den Theatern wieder angeknüpft werden: Paris, Karlsruhe, Wien, München waren für die Uraufführung vorgesehen. Erst König Ludwigs Begeisterung und Freundschaft verwirklichte die Tristan-Aufführung am Münchener Hoftheater, die sich unter so außergewöhnlichen Umständen vollzog, daß sie als das erste Festspiel, wenn auch nur im Rahmen des Opernhauses, gerühmt werden darf. Zum zweiten Male kehrte Wagner 1866—72 in die Schweiz zurück, nach Tribschen, nach der „Insel der Seligen“, wo in völliger Abgeschiedenheit von der Welt „Meistersinger“ und „Ring“ vollendet wurden. Die „Meistersinger“ erlebten am Johannistag 1868 ihre Uraufführung in München unter der Schirmherrschaft des Königs. Die Jahre 1872—83 brachten die endliche Erfüllung: Bayreuth, Wahnfried, Festspielhaus! Der „Ring“ begründete 1876 das erste Festspiel, das der „Parsifal“ 1882 zur höchsten Weihe erhob. Zwischen 1877 und 1882 entstanden aus den Züricher und Münchener Entwürfen Dichtung und Musik des „Parsifal“ und die dazu gehörigen letzten Schriften, die den Kulturgedanken von Bayreuth, die Weltanschauung des Meisters tiefgründig darlegen: „allen, die das Fest mit uns feierten, ist der Name Bayreuth zu einem teuren Angedenken, zu einem ermutigenden Begriffe, zu einem sinnvollen Wahlspruch geworden“. Das einst verspottete „Kunstwerk der Zukunft“ ward in Bayreuth Gegenwart, die deutsche Kultur müßte zu diesem Kunstwerk erwachsen zum Heile einer fernen, nur möglichen Zukunft. Bayreuth steht dem deutschen Wesen gleich nah und der Gegenwart gleich fern wie Weimar! Hier wie dort erheben sich mahnend die ragenden Gipfel deutscher Kulturmöglichkeiten, die nicht Wirklichkeiten geworden sind.

Der in dramatischen Hochspannungen verlaufende Lebensgang Wagners stellt sich so dar, daß die ihm eingeborne, durch früheste Jugendeindrücke geweckte Idee vom deutschen Drama aus dem Geiste der Musik durch die theatralische Erfahrung getrübt, aber auch geklärt wurde. Die Musik ist nicht Form-, sondern Ausdruckskunst; sie ist nach ihrer Natur ein weiblicher Organismus, der durch die zeugende Kraft des Dichters befruchtet werden muß. Wagner denkt immer nur an den dramatischen Dichter im Rahmen und Bilde der musikbedingten Szene. Er bezeichnet seine Werke als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“. Um die ihm vorschwebende Idee in denkbar reinster Gestalt zu verwirklichen, war Bayreuth nötig. Das Drama Wagners ist unnachahmlich, wennschon auf die schaffende Mit- und Nachwelt mächtige Wirkungen ausstrahlten. Unleugbar ist die gesamte musikalische Vortragskunst und Darstellungsweise, auch der Oper, durch das Bayreuther Vorbild heilsam beeinflußt worden. Der Meister von Bayreuth und sein Werk ist als eine in sich abgeschlossene, einzige und unvergleichliche Erscheinung zu begreifen. Was neben und nach ihm kommt, was heute schafft, bleibt dadurch unberührt und gibt keinerlei Vergleichsmaßstäbe.

Daß Wagner heute überwunden sei, wird von seinen geschworenen Erbfeinden, die in ihm deutsche Art und Kunst befehden, zwar behauptet, aber durch die Tatsachen der Aufführungen, vor allem durch das Bayreuther Festspiel widerlegt. Seit 1876 bis heute hat Bayreuth alle Stürme überstanden und sich als Hort und Hochschule für musikalisch-dramatische Vortragskunst im weitesten Verstande bewährt. Mit jedem Festspiel enthüllt sich trotz gelegentlicher auch hier mit unterlaufender Unvollkommenheiten der Wiedergabe die Schönheit und Lebenskraft der Werke immer leuchtender. Fürs Jahr 1933, das am 22. Mai die 120. Wiederkehr von Wagners Geburtstag, am 13. Februar die 50. von seinem Todestag begeht, gilt uneingeschränkt das Goethe-Wort:

Und alle deine hohen Werke
sind herrlich wie am ersten Tag!

Die erste ungekürzte Aufführung des „Lohengrin" und „Tannhäuser" in München.

Von Seb. Röckl, München.

Im Gegensatz zu den Ratgebern Ludwigs II. hatte Richard Wagner 1866 den König zu bewegen versucht, sich im Kampfe zwischen Österreich und Preußen neutral zu verhalten. Freilich vergeblich. Mit dem für die Verbündeten unglücklichen Ausgang des Krieges gewann der Meister aufs neue bestimmenden Einfluß auf den König: seine Gegner in dessen Umgebung wurden entlassen. Schon am 18. August trat Lorenz Düfflipp an die Stelle des bisherigen Vorstandes der kgl. Kasse. Am 5. Oktober mußten die Männer des Kabinettsekretariates, Pfistermeister, Lutz und Leindfelder, ausscheiden. Und am 31. Dezember wurde Wagners Hauptgegner vom Jahre 1865, von der Pfordten, verabschiedet und der von Wagner durch Cosima v. Bülow empfohlene Fürst Hohenlohe zum Minister des kgl. Hauses und des Äußern und Vorsitzenden des Ministerrates ernannt. Tags vorher aber hatte Ludwig II. seinem zur Zeit beurlaubten Vorspieler Dr. Hans v. Bülow den Titel eines kgl. Hofkapellmeisters „im außerordentlichen Dienst" verliehen. Denn ungeduldiger, als es Wagner seiner Ruhe wegen lieb war, drängte der König auf die Uraufführung der „Meistersinger", die ungekürzte Darstellung des „Lohengrin" und „Tannhäuser" und die Gründung der neuen Musikschule, deren Kosten, damit sie nicht abermals an dem Widerstande des Kultusministeriums scheitern, der kgl. Zivilliste überwiesen werden sollten. Als musikalischer Leiter der Opern und der Schule war Bülow ausersehen. Doch dieser, in Basel tätig, hegt wegen der besonders vom „Volksboten" und „Neuen Bayerischen Kurier" ausgegangenen Angriffe auf die Ehre seiner Frau womöglich noch größeren Abscheu gegen die Rückkehr nach München als Wagner. Diesen Widerwillen zu besiegen, beauftragt der König seinen neuen Kabinettskassier.

In Zürich, wo Düfflipp Ende Januar 1867 mit Bülow zusammentrifft, erklärt sich dieser bereit, den Wünschen des Königs nachzukommen, aber in seinem nächsten Briefe vom 9. Februar rückt er den Termin der für den Sommer bestimmten Aufführung des „Lohengrin" und „Tannhäuser" in ungewisse Ferne, ergeht sich neuerdings in Klagen über die in München erlebten Widerwärtigkeiten, schweigt bezüglich der Übersiedlung hierher und erwähnt auch der Musikschule mit keinem Wort.

Diese Unentschiedenheit veranlaßt Düfflipp zwei Tage darauf, Wagner um seine Vermittlung zu bitten. Dessen Antwort liegt in den zwei bisher unveröffentlichten Briefen vom 14. und 27. Februar vor:

„Hochgeehrter Herr Rat!

Soeben erhalte ich Einsicht sowohl in Ihr letztes Schreiben vom 11. d. M. an Herrn Dr. v. Bülow als auch in die sowohl brieflich als telegraphisch Ihnen hierauf gegebenen Antworten. Was ich demnächst zu bezeugen habe, ist, daß ganz unmöglich die Fassung oder der

Inhalt Ihres sehr wohlwollenden Schreibens die sehr unentsprechenden Antworten des Herrn v. Bülow veranlaßt haben kann: hierüber wünschte ich Sie zu allererst zu beruhigen und dem Allergnädigsten Herrn gegenüber sicher zu stellen. Des weiteren hatte ich sofort zu bedauern, daß Herr v. Bülow Ihnen überhaupt geantwortet hat, ehe er persönliche Rücksprache hierüber mit mir genommen, zu welcher ich ihn sofort, als ich gestern Früh Ihren Brief empfangen, telegraphisch einlud: unmöglich würden seine Antworten in dem von mir durchaus gemißbilligten Ton ausgefallen sein. Er konnte jedoch vor nächsten Sonntag seinen Besuch mir nicht zusagen: ich meinerseits war durch bedeutendes Unwohlsein an der Ausführung eines Besuches in Basel verhindert. Was Herrn v. Bülow nun so schnell zu so bedauerlichen Antworten gedrängt, findet zwar seine Haupterklärung in seinem übermäßig leidenden und aufgeregten Zustande; sein Arzt bezeugt, daß ihn das Fieber nie verließe: anderseits erfahre ich aber auch aus seinen neuesten Mitteilungen an Frau v. Bülow, welche Nachrichten aus München ihn jetzt mehr als es in der letzten Zeit der Fall schien, gegen eine Rückkehr dorthin, wo er so unerhörte Ehrenkränkungen erfahren, verhindern, ohne die ausreichendsten Genugtuungen und Sicherstellungen gegen gleiche Exzesse, zurückzukehren. Er erwähnte nämlich, daß er, falls er dort wiederum in die Lage käme, seine Ehre gegen die schmachvollsten Angriffe gerichtlich zu verteidigen, nun in München nicht einmal mehr den einzigen Rechtsanwalt finden würde, welcher unabhängig genug war, seinen Prozeß wegen Verleumdung gegen ein von der Regierung geheim subventioniertes Blatt (den Bayerischen Kurier) mit Energie zu führen und die wenn auch von dem Gerichte noch so sehr gemilderte Bestrafung des Verleumders durchzusetzen. Dies tat nämlich der Rechtsanwaltsubstitut Gotthelf, welcher (so erfuhr neuerdings nämlich Herr v. Bülow) hierfür ohne jeden andern erklärbaren Grund vom Justizminister v. Bomhard durch die ihm zustehenden Rechtsschikanen von München fort nach Aschaffenburg versetzt worden ist[1]. Wenn ich mich nun entsinne, daß die einzige, allerdings hoch über alle ehrende Genugtuung, welche gegen ähnliche Angriffe Herr v. Bülow durch das huldvolle Schreiben[2] seiner Majestät des Königs erhielt, nur dazu führte, daß dieses Schreiben selbst in öffentlichen Blättern auf das unehrerbietigste verhöhnt wurde und daß diese Verhöhnung von seiten des Justizministeriums gänzlich unbeachtet und unbestraft blieb, so finde ich allerdings, daß, wenn ich diesen neuesten Racheakt gegen den Rechtsanwalt Gotthelf hinzuziehe, ich die Zeit noch nicht erschienen erachten kann, in welcher ein ehrliebender Mann und Künstler sich gesichert halten kann. Unter solchen Wahrnehmungen leide ich selbst zu sehr und finde doppelten Grund, Herrn v. Bülow, den ich aus einer Stellung, in welcher kein Mensch seine Privatehre anzutasten wagte, herausriß, um mir nach München zu folgen, wo er das Gräßlichste wirklich erleben mußte, zur Rückkehr dorthin wieder zuzureden, wo die gleichen Erfahrungen jeden Augenblick wieder möglich sind.

Ich verkenne nicht, daß diese von Ihnen und selbst sowohl auch von unserm Allergnädigsten Herrn gewiß nicht ungewürdigt gelassenen Gründe immerhin den Ton und die Fassung der Bülowschen Antworten nicht zu entschuldigen vermögen, und ich selbst muß, um diese Entschuldigung mir möglich zu machen, einzig seine durch die Leiden jeder Art genährte durchaus gemütskranke Seelenstimmung mir sympathisch vergegenwärtigen. Es ist mir dadurch ein wahrer Kummer geschehen; denn es lag und liegt mir nichts angelegentlicher am Herzen, als die großherzigen Wünsche meines erhabenen Beschützers und Wohltäters durch beste Erfüllung gefördert zu sehen. Meine Hoffnung bleibt demnach auf eine energische Änderung der jetzt noch in München wehenden Luft durch ein nötiges erfolgreiches Einschreiten, wie allem sehr ersichtlichen Anschein nach es von der Verwaltung des von Seiner Majestät berufenen Ministers Fürsten von Hohenlohe zu erwarten steht. Und in dieser Erwartung glaube auch ich mich zu gedulden zu haben; denn, bis sie nicht in Erfüllung geht, glaube ich es, namentlich auch im

[1] Düfflipp: „Gotthelf ist zum Advokaten in Aschaffenburg ernannt worden, weil er sich um eine Advokatur bewarb und eine solche eben in Aschaffenburg sich erledigte."

[2] Vom 13. Juni 1866, veröffentlicht in den Münchner Neuesten Nachrichten, in welchem der König für die Ehre der Frau v. Bülow eintrat.

Interesse der auszuführenden Kunstpläne, noch verfrüht, an Unternehmungen zu denken, welche nur durch das Spiel zarter Seelenkräfte gedeihen können. — Dennoch stelle ich persönlich die Aufführung der «Meistersinger» jedenfalls für dieses Jahr in Aussicht, wenn auch ich Unsren Allergnädigsten Herrn werde ersuchen müssen, damit etwa bis zum 25. August sich gedulden zu wollen, da stete Kränklichkeit in meiner Arbeit mich soweit zurückgehalten hat, daß ich an die letzte Vollendung der Partitur vor Ende Juni nicht denken kann. — Dies ist, was ich heute einzig auf Ihr freundliches Schreiben zu erwidern vermag. — Wollen Sie Seiner Majestät mit meinem innigsten Dank für die huldvolle Zusendung der Photographien[3] zugleich die nötigen Mitteilungen hiervon zukommen lassen?

Mit größter Hochachtung

Ihr ergebenster

Luzern, 14. Febr. 1867. Richard Wagner."

„Hochgeehrter Herr Rat!

Mit diesen wenigen Zeilen, deren es für heute nur bedarf, melde ich im Auftrag Ihnen zuvörderst noch den verbindlichsten Dank der Frau v. Bülow für Ihre freundliche Zuschrift an dieselbe, welche sie bisher nur wegen Krankheit nicht beantworten konnte und wofür sie sich Ihnen in Schuld erklärt. — Herr v. Bülow war für 8 Tage hier: wir hatten Gelegenheit, über alles ergiebig Rücksprache zu nehmen und glaube ich, daß der Erfüllung der huldreichen Wünsche Seiner Majestät des Königs nichts Wesentliches mehr entgegensteht, sobald wir nämlich annehmen dürfen, daß der Ernst dieser Wünsche von den Räten unseres Allergnädigsten Herrn ganz im Sinne des Allerdurchlauchtigsten Monarchen begriffen und geteilt wird. Ich danke Ihnen für die Zusicherung, die Sie uns in diesem Betreff geben, bin Ihnen auch besonders über Ihre mitgeteilte, den Herrn Justizminister betreffende Ansicht verbunden: daß derselbe Seinem Könige Ludwig II. besonders freund und ergeben sei, davon hatte ich allerdings keine Ahnung, doch sei dem, wie ihm wolle, Ihr vortrefflicher Wille, den Wünschen Seiner Majestät auf das getreulichste nachzukommen, ist uns außer Zweifel und es ist dies wirklich für jetzt der erste und wichtigste Anhaltspunkt. Ich werde imstande sein, spätestens gegen Mitte März, wo auch Herr v. Bülow in München sich einfinden wird, bestimmte und bindende Auskunft über alles Gewünschte geben zu können.

Für das huldvolle Geschenk behalte ich mir vor, Seiner Majestät besonders meinen untertänigsten Dank zu melden und verbleibe mit herzlicher Anerkennung Ihres uns bewiesenen Wohlwollens Ihr

hochachtungsvoll ergebener

Luzern, 27. Febr. 1867. Richard Wagner."

Am 5. März hatte Wagner den Kompositionsentwurf der „Meistersinger" vollendet, und so mußte er an die Reise nach München denken. Wie gern wäre er „ungeschoren und vergessen" bei seiner Arbeit geblieben! Doch es galt des königlichen Freundes sehnlichsten Wunsch zu erfüllen, es galt persönlich Bülows Interessen zu fördern. Am 9. März traf er in München ein. Tags darauf Begrüßung des Königs, am 12. der Besuch bei Hohenlohe. Am 13. kam Bülow in München an. Das Ergebnis seiner Besprechung mit Ludwig II. und der Intendanz war folgendes: am 10. Juni Aufführung des neu einstudierten und ungekürzten „Lohengrin", am 12. Oktober, der als Tag der Vermählung des Königs in Aussicht genommen war, „Die Meistersinger von Nürnberg". Am 15. April sollte Bülow als Hofkapellmeister im ordentlichen Dienst und Direktor der neu zu gründenden kgl. Musikschule dauernd nach München übersiedeln. Am 18. März reisten Wagner und Bülow wieder ab. Diesem verlieh der König als Ehrung seiner Bereitwilligkeit das Ritterkreuz des Verdienstordens vom hl. Michael.

[3] Ein Lichtbild, den König allein, und ein weiteres den König und seine Braut darstellend. Ludwig II. hatte sich mit Sophie, der jüngsten Tochter des Herzogs Max und Schwester der Kaiserin Elisabeth von Österreich verlobt, doch schon nach neun Monaten wurde die Verlobung im gegenseitigen Einverständnis rückgängig gemacht.

Die Schlußworte des Dankschreibens Bülows lauten: „Ich erflehe vom Himmel die Kraft, meine geringen Fähigkeiten der Verwirklichung von Euerer Königlichen Majestät hochherzigen Kunstabsichten mit solchem Erfolg dienstbar machen zu können, daß die Regierung König Ludwigs des Zweiten dereinst als gleichbedeutend mit der Blüte der Werke aller großen deutschen Tondichter in den Jahrbüchern der Kunstgeschichte gepriesen werden möge."

Die Dekorationsproben zum „Lohengrin" hatten schon begonnen. Wie sehr es dem König daran lag, Wagner völlig befriedigende, stilgerechte Inszenierungen zu schaffen, dafür zwei kurze unveröffentlichte Anfragen Düfflipps an den Meister:

12. April 1867: „Am Samstag wohnte S. M. der wiederholten Dekorationsprobe zu «Lohengrin» bei und lassen Sie freundlich ersuchen, doch eine kleine Relation darüber zu schreiben und hierher gelangen zu lassen, wie die Szene zu Anfang der Oper, Aue am Ufer der Schelde bei Antwerpen, dann die erste Szene des II. Aktes, Burg von Antwerpen, im Vordergrund die Pforte des Münsters, von Ihnen gedacht worden ist."

16. Mai 1867: „Es sind die Zeichnungen für «Tannhäuser» aus Paris[4] angekommen und von Sr. M. besichtigt worden. Bei solchen ist nun der Wartburgsaal im gotischen Stil gehalten, was S. M. für einen nicht gerechtfertigten Anachronismus ansehen, da zur Zeit, welcher die Tannhäuser-Sage angehört, nicht die gotische, wohl aber die byzantinische Bauart bekannt gewesen wäre. Ich soll Sie nun um Ihre Meinung hierüber ersuchen."

Die sofortige (unveröffentlichte) Antwort Wagners auf diesen Einwand lautet:

„Hochzuverehrender Herr Rat!

In Eile beantworte ich sofort die durch Sie vermittelte Allergnädigste Anfrage.

Unter meiner Anleitung wurden seinerzeit in Paris die Dekorationen zu «Tannhäuser» in einer so sorgfältigen Weise motiviert, entworfen und ausgeführt, wie dies gewiß sonst in der Welt noch nicht geschehen ist. Wir benützten auch die von Berlin eingebetenen Skizzen des Wartburgsaales, welcher dort eigens nach Anordnung des Allerhöchstseligen Königs von Preußen treu nach der auf der Wartburg selbst ausgeführten Restauration kopiert war: dieser Saal war im höchsten Grade unschön und zu meinem Zweck völlig untauglich; dennoch benützten wir zu einer idealen Bildung des von mir Gewollten alle in der getreuen Kopie vorherrschenden stilistischen Eigentümlichkeiten auf das sorgfältigste, um dem idealen Raum zugleich den getreuen Duft der Zeit zu geben. Dies wurde auf das geistreichste ausgeführt und die daraus entstandene Dekoration stelle ich als einzig nachahmungswürdiges Muster hin. Wenn ich nun erfahre, daß die eingesandte Pariser Zeichnung einfach einen Saal im gotischen Stil enthalten soll, so muß dies geradewegs ein Versehen, eine Täuschung oder ein Mißverständnis sein, zu welchem ich nicht weiß, was ich sagen soll. Wollen Sie daher die Güte haben, die Zeichnung Herrn v. Bülow vorzulegen; dieser war zu jener Zeit in Paris und hat die schönen Dekorationen genau kennen gelernt und wird Ihnen somit den sichersten Aufschluß über die Echtheit der Zeichnung geben. —

Wollte ich auf Ihre freundliche Nachfrage nur erwidern, ich sei unwohl, so sagte ich Ihnen zu wenig und jedenfalls nicht das Richtige. Was mir davon abhängt, daß ich am 25. August Sr. Majestät die vollendete Partitur meines neuen Werkes überreichen und dieses selbst am 12. Oktober zur Aufführung gelangen lassen kann, ist mir unmöglich Ihnen auszudrücken. Diesen unabbeugbaren Vorsatz kann ich nur durch ein großes Opfer erreichen und selbst dieses Opfer wird nur durch die unversiegbare Huld und Gnade meines erhabenen Wohltäters möglich. Auf diese wie auf meine eigene Geduld und Ausdauer rechne ich wie nicht weniger auf Ihre gütige Nachsicht, wenn ich Ihre letzten freundlichen Bemühungen um mich zu nichte zu machen mich genötigt sehe.

Mit größter Hochschätzung

Ihr dankbar ergebener

Luzern, 17. Mai 1867. Richard Wagner."

[4] Die erste Aufführung des „Tannhäuser" in Paris fand am 13. März 1861 statt.

Zum Verständnis des zweiten Abschnittes dieses Briefes dienen die (unveröffentlichten) Bemerkungen, welche Düfflipp über sein am 19. Mai stattgefundenes Gespräch mit Cosima v. Bülow niedergeschrieben hat: „Frau v. Bülow ließ mich heute zu sich bitten und eröffnete mir, daß Wagner durch Unwohlsein in der Vollendung der «Meistersinger» wieder 10 Tage verhindert gewesen sei, daß er an der Instrumentierung des zweiten Aktes noch bis Mitte Juni zu arbeiten habe und befürchten müsse, das Werk nicht so rechtzeitig fertig zu bringen, daß es als Festoper bei der Vermählung Sr. Majestät zur Aufführung gelangen könne, wenn er jetzt in Starnberg Aufenthalt nehmen solle.

Wagner wünsche vorläufig in Triebschen bleiben zu können und erst hierher zu kommen, wenn er die Instrumentierung der «Meistersinger» ganz durchgearbeitet habe, was noch den Monat Juli in Anspruch nehmen würde. Ein anderes sei es, wenn S. M. darauf verzichten wollten, die Oper zur Vermählung aufgeführt zu wissen; dann hätte er freies Spiel und wäre zu kommen nicht behindert. Die Aufführung der Oper würde sich dann in den November oder Dezember hineinziehen. Wagner glaube in Starnberg nicht die nötige Ruhe zur Arbeit zu finden."

Der König, schon damals gewillt, seine Verlobung zu lösen, bat Wagner, er möge, um durch seine Weisungen Musteraufführungen zu ermöglichen, bald in München eintreffen.

Für die Titelrolle des „Lohengrin" und „Tannhäuser" hatte der König Niemann aus Hannover ausersehen. „Eine in Wahrheit unbeschreibliche Freude würden Sie mir, mein lieber Niemann, bereiten," schrieb er an den gefeierten Sänger, „würden Sie sich bereit erklären, die beiden Heldenpartien in jenen beiden Opern zu übernehmen; stets würde ich Ihnen dankbar für die Erfüllung meines sehnlichen Wunsches sein." Doch dieser wurde nicht erfüllt: Niemann erklärte sich einer Durchführung dieser Aufgaben ohne Striche nicht gewachsen. Für ihn empfahl Wagner als den vorzüglichsten Lohengrin seinen Dresdner Freund Tichatschek. Ludwig II. ließ Erkundigungen einziehen, und als er erfuhr, daß der Sänger schon 60 Jahre alt sei, war er über den Vorschlag höchst ungehalten. Am 16. April schrieb Düfflipp an den Meister (unveröffentlicht): „Der König äußerte, daß er bei aller Vortrefflichkeit Tichatscheks doch an dessen vorgerücktem Alter Anstand nehmen müsse, daß insbesondere von ihm zuviel verlangt werde, aus dem Sechziger Tichatschek sich einen Lohengrin zu idealisieren, und daß er daher Herrn Nachbaur, welcher ihm als Vasco da Gama sehr gefallen habe, vorziehe.

Es ist die poetische Natur des Königs, die sich sträubt vor Zerstörung eines Ideals und diese Befürchtung zu beseitigen müssen Sie allein imstande sein."

Da nun Wagner gleichwohl für Tichatschek eintrat, willigte Ludwig II., wenn auch mißmutig, in seine Berufung. Den Telramund sollte ein junger Künstler, Franz Betz aus Berlin, die Ortrud Frau Bertram-Meyer aus Nürnberg, die Elsa auf Wunsch des Königs Mathilde Mallinger, den König Heinrich Herr Bausewein singen; die beiden letzten waren Mitglieder der hiesigen Hofbühne.

Am 18. April traf der schon am 1. April zum Hofkapellmeister im ordentlichen Dienst beförderte Bülow in München ein. Zwei Tage vorher hatte er aus Basel an den König ein Schreiben gerichtet, aus dem folgende Sätze angeführt seien als Beweis, wie schwer es ihm fiel, das ihm „liebgewordene Asyl" zu verlassen: „Nur der unerschütterte Glaube an die providentielle Mission Eurer Majestät zum Heile der hehren deutschen Tonkunst und die feurige Empfindung der ehrfurchtsvollsten innigsten Dankbarkeit für die meinem verehrten Freund und Meister Richard Wagner so voll und reich erwiesene Königliche Huld hat bei mir alle diejenigen Bedenken zerstreut, welche mich so lange zaudern ließen, mich für mein ganzes künftiges Wesen dauernd an einen Ort zu fesseln, der mir in vieler Beziehung unheilvoll geworden war.

Wie ich jedoch gegenüber allen neuen Gefahren, die mir in München drohen könnten, in dem Vertrauen zu der erhabenen Person Euerer Majestät, deren Bild ich stets und überall im Herzen tragen werde, einen sicheren Hort und Schutz gewahre, so werde ich auch vom Anbeginn meines Dienstes mein einziges Bestreben und Bemühen, meine höchste Ehre darein-

setzen, alle Befehle meines hochherzigen Kunstgebieters mit dem eifrigsten und begeistertsten Gehorsam zu erfüllen."

Die Einstudierung des „Lohengrin" unter seiner rastlosen Leitung war schon weit vorgerückt, als Wagner am 21. Mai sein Heim am Vierwaldstättersee verließ und nach achttägigem Aufenthalt in München am 30. die kleine Villa Prestele bei Starnberg bezog. An diesem Abend trat Tichatschek als Masaniello in der „Stumme von Portici" auf. Tags darauf schreibt Düfflipp an Wagner (unveröffentlicht): „Tichatschek als Masaniello ungenügend. Der König meint, man solle Tichatschek bestimmen, auf die Rolle des Lohengrin zu verzichten und die Rolle Hrn. Vogl übertragen."

Sofortige Antwort Wagners von Starnberg 31. Mai (unveröffentlicht): „Zugleich mit dem durch Sie ausgerichteten Allerhöchsten Auftrag gelangte die Nachricht über die vortreffliche Wirkung an mich, welche heute Früh Tichatschek in der Probe des «Lohengrin» hervorbrachte. Ich ersehe, daß ich auch in München berufen zu sein scheine, die Folgen der Fehler anderer über mich ergehen zu lassen: ein Fehler war, jenen Sänger in einer Rolle, in welcher er von je eine schlechte Figur machte, vor dem Lohengrin, in welchem er sehr gut sein soll, auftreten zu lassen. Ich finde es nun gerecht, daß, wer diesen Fehler beging, ihn auch wieder gut mache; und da dem Wunsch Sr. M. unzweifelhaft nachzukommen ist, so glaube ich einfach den Rat erteilen zu müssen, Herr Intendanzrat Schmitt möge beauftragt werden, den Willen unseres allergnädigsten Herrn an Tichatschek, mit welchem ich in keinerlei persönlichem Verkehr stehe, zu vollziehen."

Doch da der Intendanzrat die Schuld auf Wagner schob, blieb Tichatschek.

Zur Beruhigung des Königs, der sich äußerte, er fürchte sich fast vor der Aufführung des „Lohengrin"; es könne leicht sein, daß er sich nicht hineingetrauen werde, schrieb Wagner am 5. Juni an Düfflipp (unveröffentlicht):

> „Es ist mir Pflicht, Ihnen folgende Mitteilung zu machen.
>
> Inbetreff des Sängers Tichatschek steht es heute anders als da ich auf den durch Sie mir ausgerichteten Auftrag Sr. Majestät zu antworten hatte. Damals konnte ich jedes Für und Wider von mir ablehnen und die Erfüllung des königlichen Wunsches lediglich nur der Intendanz zugewiesen wissen wollen. Nachdem ich nun den Proben beigewohnt und erkannt habe, daß Tichatschek ohne alle Widerrede der Beste des ganzen Personals sein wird, möchte ich herzlich ersuchen, alles in Ihren Kräften Stehende daran zu wenden, von dem auch persönlich mir nun wieder wert gewordenen Sänger eine höchst unverdiente Schmach abzuwenden."

Die Hauptprobe vor dem König und wenigen geladenen Gästen fand am 11. Juni um 12 Uhr statt. Tiefgerührt umarmte Wagner seinen alten Kampfgenossen auf offener Szene. Der König aber ließ nach dem zweiten Akte Düfflipp in seine Loge kommen und eröffnete ihm, „daß er das Spiel Tichatscheks sehr ungenießbar finde und deshalb weder eine Probe noch eine Aufführung, in welcher dieser Sänger mitwirken werde, besuchen wolle. Auch der Gesang der Frau Bertram-Mayer lasse ihn sehr unbefriedigt".

Wagner kehrte sofort in die Schweiz zurück. An Tichatschek, der, wie es in den Zeitungen hieß, Münchens rauhes Klima nicht vertragen konnte, richtete er tröstende Zeilen der Anerkennung.

Trotz dieser Störungen wünschte der König die Aufführung am 16. Juni. Und so mußte Bülow mit Herrn Vogl und Frl. Thoma (spätere Frau Vogl) die Rollen des Lohengrin und der Ortrud innerhalb zwei Tagen „von je 10stündiger angestrengter Arbeit" einstudieren. In Anwesenheit des Königs und seiner Braut fand die Vorstellung am festgesetzten Abend statt. Die Aufnahme war eine glänzende. Nach Schluß sandte der König sofort ein huldvolles Telegramm nach Triebschen. Tags darauf richtete Wagner an Düfflipp folgenden unbekannten Brief:

„Hochzuverehrender Herr Rat!

Ich verließ München mit der befriedigenden Absicht, die Befehle Sr. M. des Königs inbetreff der Aufführung des «Lohengrin» pünktlich vollzogen zu sehen: daß dies möglich ward, ist in nicht geringem Maße dem fast fieberhaften Fleiße meines Freundes Bülow zu verdanken, welcher, indem er dem Allerhöchsten Befehl unweigerlich zu entsprechen sich angelegen sein ließ, zugleich meinen besonderen Anforderungen der Korrektheit der musikalischen Ausführung durch ihm einzig mögliche Anstrengungen gerecht zu werden suchte.

Welches hievon der Erfolg bei der gestrigen Aufführung war, ist mir zur Zeit nicht bekannt; ich hoffe jedoch, er wird allseitig befriedigend gewesen sein. — Es erübrigt demnächst, des weiteren die Allerhöchsten Befehle Sr. M., welche in einem vorigen Donnerstag an Sie gelangten Allergnädigsten Handschreiben inbetreff der sofort ebenfalls zu veranstaltenden Aufführung des «Tannhäuser» kundgegeben wurden, in gleichen Vollzug zu setzen. Bülow stellt seine Kräfte hierzu unbedingt zur Verfügung: ich glaube zwar nicht, daß die von meinem erhabenen Gönner beliebte ‚vollendete' Aufführung in so kurzer Zeit und bei durchaus ungenügenden Kunstmitteln zu bewerkstelligen sein wird, habe demohngeachtet aber meinem Freunde empfohlen, seinerseits alles daranzusetzen, um auch diesem Befehl nachzukommen. Da S. M. in jenem Allergnädigsten Handschreiben an Sie besonders auch verfügte, daß von Vorbereitungen zu einer Aufführung meines neuesten Werkes «Die Meistersinger» nicht eher die Rede sein solle als bis nach bewerkstelligter Aufführung des «Tannhäuser», so schwindet natürlich auch meinerseits jeder etwa auf diese Vorbereitungen begründete Anspruch, welcher in Wahrheit hätte erhoben werden müssen, da es wirklich unmöglich ist, die Aufführung des «Tannhäuser» im Juli mit der ursprünglich Allerhuldvollst gewünschten Festaufführung der «Meistersinger» im Oktober zu vereinigen. Zwei Monate vorher müßten von dem letzteren Werk seiner besonderen Schwierigkeiten und Neuheit wegen jedenfalls die gemeinschaftlichen Proben beginnen: dies wäre somit gegen den 12. August. Wollte ich nun auch annehmen, daß es ganz unter der Hand gelingen könnte, die diesmal mir über alles wichtigen Hauptpartien mit den mir geeignet dünkenden Sängern zu besetzen, die nötige Verstärkung des Theaterchores zu gewinnen und die dekorativen Vorarbeiten trotz der Störungen, welche der «Tannhäuser» verursachen würde, zu erledigen, so bleibt mir doch ein Haupthindernis zu erwägen: die Gesundheit meines Freundes Bülow! Soll dieser den nächsten Winter bei seinem äußerst angegriffenen Gesundheitszustand nur erträglich aushalten, ist ihm die Befolgung der ärztlichen Vorschrift in betreff einer Kur in St. Moritz unerläßlich. Die Saison in dem hochgelegenen St. Moritz im Engadin ist vom 1. Juni bis 15. August einzig zuträglich. Soll mein Freund erst nach neuen, seine Gesundheit noch tiefer herabdrückenden Anstrengungen erst etwa mit 1. August seine Kur beginnen können, so ist es fraglich, ob ihm dies überhaupt nicht mehr schaden als nützen würde; jedenfalls aber könnte er vor Anfang September nicht an seinen Posten zurückgekehrt sein, und dies wäre unter allen Umständen zu spät für «Die Meistersinger» im Oktober. Da nun aber, wie gesagt, S. M. der König, unser Allergnädigster Herr, von irgendwelcher Rücksichtnahme auf die Aufführung der «Meistersinger» um die früher bestimmte Zeit abzusehen geruht, so steht mir der auf die vorangehenden Betrachtungen begründete Einspruch nicht mehr zu, und wenn ich daher dennoch eine Bitte auszusprechen habe, so bezieht sich diese jetzt lediglich darauf, Herrn v. Bülow einen für die Wiederherstellung seiner übermäßig angegriffenen Gesundheit nötigen Urlaub zu einer Zeit, welche ihm eine erfolgreiche Kur in St. Moritz gestattet, freundschaftlich auswirken zu wollen. Ich nahe mit dieser Bitte nicht unmittelbar dem großmütigen Herzen meines erhabenen Wohltäters, weil mir aus zahlreichen Erfahrungen bekannt ist, wie überschwenglich gütig und huldvoll bisher noch jede meiner persönlichen Bitten von Sr. Majestät aufgenommen worden ist, und ich dieses Anliegen lediglich der Billigkeit und Gerechtigkeit des Allerdurchlauchtigsten Monarchen anempfohlen wissen möchte. Ich wende mich deshalb an Ihre gütige Vermittlung, hochzuverehrender Herr, und ersuche Sie deshalb, hierüber mit Bülow, welcher vermutlich durch den ehrgeizigen Antrieb, den Befehlen Sr. M. unbedingt Folge zu leisten, zu einer selbstaufopfern-

den Zurückhaltung veranlaßt wird, freundschaftliche und eingehende Rücksprache zu nehmen. Zu dem hiermit getanen Schritt, von welchem mein Freund nichts weiß, fühle ich mich aber gerade durch den mir bekannten Charakter desselben veranlaßt: ich kenne sein Leiden (eine höchst ausgebildete Atrophie) und es bricht mir das Herz, nachdem ich ihn schon so aufreibend in mein leidenvolles Schicksal der letzten Jahre verwickelt habe, jetzt auch noch seine Gesundheit einer vollständigen Zerrüttung entgegengeführt zu sehen.

Ich hoffe für meine Empfindungen bei Ihnen, hochzuverehrender Herr Rat, auf die gewohnte herzliche Teilnahme zu treffen und verbleibe mit wahrster Hochschätzung

Ihr dankbar ergebener

Luzern, 17. Juni 1867. Richard Wagner."

Unmittelbar vor der „Lohengrin"-Aufführung begann Bülow mit dem gleichen Feuereifer die Proben zu „Tannhäuser", der ebenfalls ungekürzt und zum erstenmal in der Pariser Fassung gegeben werden sollte. Am 1. August fand die Vorstellung statt. Ihr konnte der König wegen der Trauer um seinen am 26. Juli verstorbenen Oheim, Otto von Griechenland, nicht beiwohnen. Zwei Tage später ließ er sich das Werk vormittags zehn Uhr darstellen. Abgesehen von den prächtigen Dekorationen blieb die Aufführung weit hinter den Erwartungen, die man hegen konnte, zurück. Bülow war so erschöpft, daß er einen sechswöchigen Urlaub nehmen mußte, den er zum größten Teil in St. Moritz zubrachte. Am 16. September kehrte er nur teilweise erholt zurück. Außer den anstrengenden Vorbereitungen für die am 1. Oktober stattfindende Eröffnung der Musikschule mußte er sofort wieder den „Tannhäuser" proben, der am 20. September mit zum Teil abermals nach des Königs Weisungen geänderten Dekorationen und Kostümen aufgeführt wurde und, abgesehen von der Pracht der letzteren, in der Durchführung der einzelnen Partien noch genügte, um die Begeisterung des übervollen Hauses nicht erkalten zu lassen.

Donnerstag, den 24. Oktober 1867, abends 8 Uhr, vollendete der Meister in Triebschen die Partitur der „Meistersinger".

Dichter — Musiker — Aufführung.

Von Franz Rühlmann, Braunschweig.

„. . . Sind die Verse fertig, so werde ich von dann ab wieder ganz Musiker, um — dann dereinst nur noch — Aufführer zu sein!"

Richard Wagner an Theodor Uhlig
Zürich 1852

Wer über die Originalbildnisse Richard Wagners einigermaßen unterrichtet ist, kennt auch jene prachtvolle Zeichnung von Adolf Menzel, die den Meister in einer Probe zu Bayreuth darstellt (1875). Man sieht einen Ausschnitt der Bühne, nach hinten abgeschlossen durch einen gemalten Dekorationsprospekt. Im Vordergrund steht ein kleiner hochbeiniger Tisch, oben darauf ein Lesepult, beleuchtet durch eine Petroleumlampe. Vor dem Lesepult und der darauf liegenden Partitur sitzt Richard Wagner im schwarzen Rock. Er sitzt auf einem Stuhl, aber man sieht deutlich, daß er keineswegs ruhig sitzt. Im Gegenteil befindet sich die ganze kleine und äußerst lebensecht wiedergegebene Gestalt sichtlich in fieberhafter Bewegung. Alles an ihr taktiert und treibt: ihr Kopf, beide Arme, der rechte Fuß. Der linke Fuß ist nervös zurückgebogen, und alles in allem scheint der Augenblick nahe zu sein, in dem dieser Mann aufspringen und leidenschaftlich in die Probe eingreifen wird. „Der kleine Mann mit dem mächtigen Kopf, langen Leib und kurzen Beinen glich einem feuerspeienden Vulkan, der alles mit sich riß", so äußerte sich einmal Pecht in Erinnerung an eine miterlebte Probe Wagners. Und in der Tat: so hat Menzel ihn eingefangen mit dem Stift.

Man sieht auf dieser Zeichnung den Regisseur Wagner, wie er mutmaßlich leibte und lebte. Unzählige interessante Zeugnisse von Zeitgenossen bestätigen diesen Eindruck. Und zwar be-

ſtätigen ſie nicht nur die oft an Paroxismus grenzende Leidenſchaftlichkeit, die der Meiſter bei der Einſtudierung ſeiner Werke entfaltete, ſondern ſie beſtätigen nicht minder ſeine einzigartige Regiebegabung, die ihn in den Stand ſetzte, die theatraliſche Erſcheinungsform ſeiner Werke ſeinem Stilwillen gemäß bis in die letzte Einzelheit hinein ſelber zu beſtimmen. Er hat nicht nur — wie Heinrich Porges berichtet — „gleichſam als der Geſamtſchauſpieler des ganzen Dramas" im Mittelpunkt der Darſtellung geſtanden, er iſt nicht nur — nach Julius Heys Zeugnis — „der erſte, vielleicht auch der letzte, aber ſicher der unerreichbarſte Vortragsmeiſter" der deutſchen Opernbühne geweſen, ſondern er hat auch alle angrenzenden Funktionen des Koſtümbildners, des Bühnenbildners, des Beleuchters und des Arrangeurs mit einer Energie und zum großen Teil in ſo bahnbrechender Weiſe ausgeübt, daß ein alter Praktiker wie der Deſſauer Ballettmeiſter Fricke bekennen mußte: „Einen erfindungsreicheren, genialeren Regiſſeur hat es nie gegeben!"

Es iſt von großem Reiz, ſolchen und ähnlichen Zeugniſſen nachzuſpüren. Denn ſie machen es begreiflich, daß von den Feſtſpieljahren 1876 und 1882 epochale Wirkungen auf die deutſche Muſikbühne ausgingen, Wirkungen nicht nur durch die Werke, die dort dargeſtellt wurden, ſondern zumal auch durch den neuartigen dramatiſchen Stil, den Wagner nun, nachdem er „Dichter" und „Muſiker" geweſen, auch als „Aufführer" begründete. Man ſtaunt über die ſchöpferiſche Folgerichtigkeit, die in dieſer letztwilligen theatraliſchen Gipfelung der Werkſchöpfung ſich ausdrückt, man ſtaunt nicht minder über die praktiſche Zuſtändigkeit, die dieſer univerſelle Mann auch auf dieſem Gebiete bewies; man ſtaunt über all das um ſo mehr, wenn man erkennt, daß es ſich hierbei keineswegs nur um die einmalige ſuggeſtive Wirkung einer hinreißenden Künſtlerperſönlichkeit gehandelt hat, ſondern daß Richard Wagner in ſeinen Schriften und Briefen, wenn auch verſtreut, eine grundlegende und lückenloſe Syſtematik der muſikaliſch-dramatiſchen Regiekunſt niedergelegt hat, eine Syſtematik, die zum Ausgangspunkt und zur Richtſchnur der geſamten modernen Opernregie geworden iſt.

Auf dem verfügbaren engen Raume können natürlich nur die Grundzüge dieſes grandios angelegten und meiſterlich durchgeführten Syſtems ſichtbar gemacht werden. Um es recht zu würdigen, muß man ſich erinnern, daß um die Mitte des 19. Jahrhunderts, zur Zeit alſo, als Wagner zu wirken begann, in Deutſchland der Grundſatz italieniſcher Operndarſtellung noch unbehindert nachwirkte: der Grundſatz, daß der Sänger — genauer: die Primadonna, die Stimme! — das Enſemble mache, und die Muſik die Oper. Trotz Weber und trotz einzelner Reformverſuche begann erſt um 1850 herum in der Theorie ein neuer oppoſitioneller Begriff ſich auszubilden: der Begriff des „ſzeniſchen Singens", ein abſolut deutſcher Begriff, der alle anderen Forderungen einſchließt, mit denen in der Folge die deutſche Muſikbühne gegen die italieniſche Opernbühne in die Schranken treten ſollte. Er ſchließt ein: die Forderung nach „dramatiſcher Auffaſſung, Charakterfärbung und Geſamtdarſtellung", nach „Wahrheit der dramatiſchen Darſtellung", nach einem „vollkommen harmoniſierenden Enſemble" und nach einem „echten Regiſſeur". Und zwar finden ſich dieſe Begriffe und Forderungen in einem Buche, das der ſpätere Wiener Hofoperndirektor Cornet 1849 unter dem Titel „Die Oper in Deutſchland und das Theater der Neuzeit" herausgab. Dieſer Cornet war ein kluger und ſyſtematiſch veranlagter, aber kein genialer Kopf, und vor allem war er, wie ſich zeigte, nicht der Mann, der ſeine Forderungen hätte verwirklichen können. Um ſo mehr beweiſt die theoretiſche Formulierung, die er den entſcheidenden Fragen deutſcher Opernkunſt gab, wie dieſe Dinge damals in der Luft lagen und wie ſehr die neue kommende Epoche ihre Schatten vorauswarf. In der Tat vergingen nur zwei Jahre, bis Richard Wagner ſeinerſeits die entſprechende Erkenntnis formulierte. Bereits in der Schrift „Ein Theater in Zürich" von 1851 ließ der Regiſſeur Wagner alſo ſich vernehmen: „Die geſunde Grundlage der dramatiſchen Kunſt iſt bei der heutigen Beſchaffenheit des Theaters noch einzig das Schauſpiel: erſt wenn alle Darſteller ein gutes Schauſpiel wirkſam aufführen können, erhalten ſie die Fähigkeit, auch das muſikaliſche Drama dem Sinne der dramatiſchen Kunſt überhaupt angemeſſen richtig darzuſtellen." Mit dieſem Bekenntnis iſt der entſcheidende Schritt getan: die Oper — und keineswegs etwa nur das eigene Werk Wagners — iſt zum legi-

timen dramatischen Werk erklärt, dessen Darstellung demgemäß nach den Gesetzen der Schauspielkunst zu erfolgen hat.

Diese entscheidende Wendung, 1851 theoretisch und später in München und Bayreuth praktisch vollzogen, hat die gesamte deutsche Opernkunst auf eine neue Grundlage gestellt und ihrer wesenseignen, ihrer deutschen Epoche entgegengeführt. Wagner, und nur er, ist ihr Schöpfer, ihr Vorkämpfer und in allem Wesentlichen auch ihr Vollender. Er allein ist es gewesen, der mit all der folgerichtigen Energie, die ihm zu Gebote stand, binnen zweier Jahrzehnte die beinahe hundertjährige Entwicklung, die das Regiekunstwerk des Schauspiels vor der Oper voraus hatte, aufgeholt hat: er vermochte es, dem Endergebnis jener Entwicklung, der Meininger Stilschöpfung, zu gleicher Zeit die gleichwertige, wesensverwandte Bayreuther Stilschöpfung zu Seite zu stellen. Daß hierbei das eigene Werk entscheidend mithalf, ist selbstverständlich; denn dieses Werk ist, wie abschließend noch dargetan werden wird, selber nichts anderes als eine vorwiegend theatralische Stilschöpfung, bei deren Konzeption von vornherein der Regisseur maßgebend mitwirkte.

Dieses Zusammenwirken zwischen Dichter, Musiker und Regisseur schon im Ursprung der Schöpfung hat zwangsläufig auch die stilistischen Grundsätze geformt, denen der Regisseur später, wenn er nur mehr „Aufführer" war, und mit ihm die ganze von ihm begründete Epoche, folgte. Es ist bezeichnend für die Gründlichkeit des Systematikers Wagner, daß er seinen Regiegrundsätzen die ästhetische Grundlegung nicht schuldig geblieben ist. Er sucht den dramatischen Schaffensprozeß vom Augenblick der ersten Inspiration an bis zur vollendeten Aufführung zu klären. Er findet dabei jene geistreiche Anschauung, die zunächst einen scharfen Trennungsstrich zieht zwischen unechter, literarisch konzipierter, und echter, mimisch empfangener Dramatik. Am Anfang des echten Schaffensprozesses steht, wie er sagt, die „mimische Improvisation", die sich im Augenblick der ersten Inspiration vor dem sehenden Auge des Dichters visionär abspielt und zum „lebendigen Vorgang" entfaltet. Diese mimische Improvisation erfährt im folgenden Stadium, mit Hilfe der „künstlerischen Besonnenheit" des Dichters, ihre literarisch-poetische Fixierung, in der sich der logische und charakteristische Verlauf jenes lebendigen Vorganges abspiegelt, und ähnlich bietet die musikalische Partitur ein bis in alle Einzelheiten technisch fixiertes Abbild dieses Vorganges, so daß sich das theatralische Kunstwerk im Stadium seiner literarischen Vollendung darstellt als eine „durch die höchste künstlerische Besonnenheit fixierte mimisch-musikalische Improvisation von vollendetem dichterischem Werte". Dieses „fertige" Werk aber — und nun tritt der Regisseur beherrschend in den Vordergrund — ist erst das Modell des Dramas. Damit dieses als Kunstwerk zur Vollendung komme, muß nun der „Mime mit seiner vollsten Eigentümlichkeit in die höhere Besonnenheit des Dichters eintreten" und das Modell gleichsam zu seinem Ursprunge wieder zurückführen: nämlich zur mimischen Improvisation, zum lebendigen Vorgange. Daß dieser Kreislauf sich wirklich schließt, das ist die Aufgabe, die der Regisseur zu erfüllen hat. Er hat in der Partitur das vollendete Regiebuch vor sich, in dem „die Absicht" des Dichters Zug um Zug fixiert ist, und je tiefer die Absicht verstanden, je deutlicher sie verwirklicht wird, desto mehr wird schließlich die Aufführung selber wieder wie eine „Improvisation" des darstellenden Ensembles wirken, das heißt: wie ein in diesem Augenblick geborener, natürlicher und wahrhaftiger Vorgang. Und erst dann ist der tiefste, der mimische Sinn des Dramas erfüllt.

Für den Regisseur ergaben sich aus dieser ästhetischen Grundlegung die Gesetze seines Wirkens von selbst. Zunächst das technische Gesetz einer „wirklichen und zum einzigen Gesetz ausgebildeten Korrektheit der theatralischen Leistungen", weil die Korrektheit der Wiedergabe zugleich auch die vollendete Verwirklichung der in Dichtung und Partitur niedergelegten „Absicht" einschließt. Mit der Erfüllung dieses technischen Gesetzes erfüllt sich im Grunde zwangsläufig auch das stilistische Gesetz. Denn Stil ist, nach Wagners Meinung, nicht etwas, was der Regisseur zu erfinden hat, sondern der Stil liegt im Werke, und er ist da, wenn das Werk korrekt dargestellt wird. Diese Auffassung ist nichts ande-

res als jenes individuelle Stilprinzip, das seit Carl Immermann auf der Schauspielbühne Geltung gewonnen hatte und dort Fehlgriffe ausschloß, wie sie noch Goethe z. B. mit Kleists „Der zerbrochene Krug" unterlaufen waren. Hat ein Werk einen Stil, so muß er zutage treten, wenn die Wiedergabe technisch korrekt ist. Richard Wagner hat diesen Grundsatz keineswegs nur platonisch vertreten. Er hat ihn sogar, weit entfernt von der Unduldsamkeit, die man ihm andichtet, auf die italienische Oper angewandt, die in Deutschland nur deshalb stillos wirkte, weil deutsche Sänger sie damals nicht korrekt wiedergeben konnten. Folgerichtig forderte daher der Regisseur Wagner, daß die italienische Oper auch in Deutschland „durch italienische Sänger und in italienischer Sprache" vorgeführt werden müsse, sollen ihre Grundelemente und damit ihr Stil nicht völlig verloren gehen.

Was nun allerdings den völlig neu zu bildenden Darstellungs- und Regiestil der deutschen Oper und insbesondere des musikalischen Dramas eigener Schöpfung anlangte, so sah sich der Regisseur Wagner doch gedrängt, eindringlichere Richtlinien aufzustellen, da nach dem damaligen Stande der Dinge die Voraussetzungen einer korrekten Wiedergabe oder auch nur eines korrekten Verständnisses dieser und ähnlicher Werke überhaupt nicht gegeben waren.

Es ist nach den vorherigen ästhetischen Darlegungen klar, daß die Erweckung der mimischen Improvisation zum lebendigen wahrhaften Vorgang nur im Sinne realistischer Stilgebung möglich ist. Der Regisseur Wagner — der ja immer zugleich auch der Dramatiker ist und umgekehrt — ist grundsätzlich realistisch orientiert wie das ganze Theater seines Jahrhunderts, wie die Meininger, wie Dingelstedt und Laube. In der Praxis hat seine Hauptsorge immer der möglichst realistischen Ausführung aller Aktionen und der möglichst naturgetreuen Gestaltung der Dekorationen gegolten, und auch in der Theorie kehren diese Forderungen immer wieder. Aber dieser Realismus hat eine ganz eigentümliche Prägung, über die sich Wagner mit einer unvergleichlichen denkerischen Tiefgründigkeit klar geworden ist. Er schaltet zunächst den verwirrenden Gegensatz Realismus—Idealismus gänzlich aus der Stiluntersuchung aus und ersetzt ihn durch den synthetischen Begriff der „Natürlichkeit", oder genauer: der „mimisch-dramatischen Natürlichkeit". „Synthetisch" ist dieser Stilbegriff, weil er — und dies ist das neuartig Wesentliche — sowohl die realistische wie auch die idealistische Wirkungslinie einschließt und beide auf einer gemeinsamen Ebene vereinigt. Die realistische Linie will der Regisseur Wagner gewahrt wissen durch eine streng natürliche Ausdruckstechnik, wie er sie in seinem Gesangsmelos fixiert hat. Die idealistische Linie ist vorgezeichnet in der „idealen Steigerung", die diese Ausdruckstechnik durch die musikalische Akzentuation erfährt. Keine von beiden jedoch kann etwa von außen an die Darstellung herangetragen werden. Sondern sie wachsen als vorbestimmte Einheit organisch aus dem Werke heraus. Und so bildet sich für die deutsche Operndarstellung das einzige bindende und immer gültige Stilgesetz, das man am besten bezeichnen würde als das „organische Stilprinzip". Es fordert, wieder im Sinn der ästhetischen Grundlegung, die organisch verlaufende Eroberung der dichterisch-musikalischen Diktion — mag sie nun in Arien, Rezitativen oder in deklamatorischem Melos bestehen — bis zur Umformung in die scheinbar vom Augenblick geborene künstlerisch geformte (ideal-natürliche) Improvisation des Darstellers. In der Einfachheit dieser Feststellung, in ihrer schlichten Beschränkung auf die Begriffe „organisch" und „natürlich", liegt ihre Größe.

Aus diesem Stilprinzip erwachsen dem Regisseur Wagner die einzelnen Stileinsichten in reicher Fülle. Alles ergibt sich zwangsläufig. Er arbeitet mit Hilfe Friedrich Schmitts und Julius Heys an der Heranbildung eines „deutschen Belkanto", in dem sich italienischer Stimmklang mit dem geistigen Wesen deutscher Vortragskunst verbünden soll. Er fordert von seinen Sängern die Fähigkeit, „durch vollste Wahrhaftigkeit der dramatischen Auffassung und Wiedergabe wirkliche, deutlich erkennbare und in jedem kleinsten Teile verständliche Charaktere" darzustellen. Er fordert das dramatische Ensemble, in dem „das geringste Glied des Ganzen für die ihm zufallende Aufgabe ganz so geeignet sein muß, wie der erste



Richard Wagner auf der Probe in Bayreuth

(Nach einer Zeichnung von Adolf von Menzel)

Zu dem Aufsatz von Franz Rühlmann: „Dichter-Musiker-Aufführung"



Nr. 2

Hugo Wolf

Kreidezeichnung von Clementine von Wagner
(Perchtoldsdorf, 1893)



Nr. 1

Hugo Wolf

Aquarellskizze von Clementine von Wagner
(Perchtoldsdorf, 1890)



Nr. 3

Hugo Wolf

Pastellskizze von Clementine von Wagner
(Perchtoldsdorf, 1894)



Nr. 4

Hugo Wolf

Pastellgemälde von Clementine von Wagner
(im Wiener Rathaus)

Bildbeilagen zu dem Aufsatz: „Wilhelm Kienzl, Die Hugo Wolf-Bilder von Clementine von Wagner“

Akteur der Situation". Er fordert eine durchgebildete Dramaturgie der Masse (unter der er den Opernchor versteht), kurz: er fordert, lange vor Georg II., für die Oper Zug um Zug das Meininger Prinzip einer echten szenischen Dramaturgie, wie er sie in München und Bayreuth auch praktisch anstrebte und durchführte. Er entdeckte dazu ganz neu das operneigene Gebiet einer musikalischen Dramaturgie, das vor ihm keiner auch nur geahnt hat. Die Möglichkeit und Notwendigkeit nämlich, die musikalischen Impulse, Affektäußerungen und Formenergien in kontinuierlicher Wechselwirkung dramatisch sinnfällig zu machen, den musikalischen Ausdruck in den sichtbaren der körperlichen Darstellung zu übersetzen, diesen Grundsatz schuf einzig und allein der Regisseur Wagner, und nicht etwa nur für sein eigenes dramatisches Werk, sondern für jeden Opernstil; denn selbst der rhythmische Darstellungsstil reiner Musikopern, den „moderne" Regisseure angeblich „erfanden", ist nichts anderes als ein Ergebnis jener musikalischen Dramaturgie, die in Bayreuth geschaffen wurde. Und endlich wurde der Regisseur Wagner auch auf dem Gebiete der Bühnenbildkunst der Begründer der Auffassung, daß in der Oper, genau wie im Schauspiel, Dekoration und Kostüm mitschaffend zu wirken haben, nicht im Sinne eines gleichgültigen Kulissenrahmens, aber auch nicht im Sinne selbstzweckhafter Prachtentfaltung, sondern im Sinne des mitwirkenden Akteurs. Daß er hierbei sein Prinzip der „Natürlichkeit" in dem rein realistischen Illusionsstil der Zeitbühne (Pilotystil) erfüllt sehen mußte, lag wohl nicht so sehr an ihm als an seinen Dekorationsmalern; er hat zeitlebens mit ihnen in heftiger Fehde gelegen und oft genug beklagt, daß sein „leider etwas vernachlässigtes Maltalent" ihm die höchstpersönliche Verwirklichung seiner Absichten nicht erlaubte.

Es bedarf nun nur noch eines Hinweises auf eine der vielen peripheren Erkenntnisse, um das Charakterbild dieser durch und durch schöpferischen Regiepersönlichkeit in den wesentlichen Umrissen zu vollenden. Das ist der kühne architektonische Vorstoß, mit dem sich der Regisseur Wagner wohl sein stärkstes Wirkungsmittel schuf. Das Haus, das er sich in Bayreuth erbaute, ist gar nicht anders zu deuten: es ist die Tat eines geborenen Regisseurs. Die Magie der amphitheatralischen Form, der „mystische Abgrund" des verdeckten Orchester, die genial gedeutete „magische" Funktion des doppelten Proszeniums — als einer imaginären, trennenden Glasscheibe zwischen Wahrheit und Traum — alles das ist suggestives Präludium der Stimmungsmächte, die dann der Regisseur auf der Bühne zu entfesseln hat. Von hier aus bietet sich die letzte Antwort auf die Stilfrage wohl am offensten dar: was der Regisseur Wagner anstrebte, nämlich „jene ideale Täuschung, die uns wie ein dämmerndes Wähnen, in ein Wahrträumen des nie Erlebten einschließt", das ist nichts anderes als die stets ersehnte Wirkung jener phantasiegeborenen Stimmungsregie, der seit Dingelstedt und Meiningen das vornaturalistische Theater des 19. Jahrhunderts gehuldigt hat und ebenso wieder das nachnaturalistische Theater des 20. Jahrhunderts huldigt. Es ist die Stimmungsregie des Illusionismus, dieser theaterechten Spielart des Realismus, die mehr zu sein scheint als der Ausklang einer Jahrhundertepoche; denn alle modernen Versuche der Desillusionierung des Theater- und zumal des Operngeschehens haben nicht die Epoche, sondern stets das Theater selber im innersten Seinsgrund angegriffen.

Damals ist, einzig durch Wagner, die Einheit des deutschen Theaters begründet worden. Noch zwanzig und zehn Jahre vorher klaffte zwischen der Stilwelt der Oper und der des Schauspiels ein scheinbar unheilbarer Bruch. Wagner hat ihn beseitigt, weil er mit einer theatralischen Genialität ohnegleichen die hohen Stilergebnisse der Schauspielentwicklung nicht nur sich anzueignen, sondern auch schöpferisch für die Bedürfnisse der Oper umzuformen vermochte. Wenn man die Motive genauer kennt, die ihn hierbei bestimmten — „im Theater liegt der Keim und Kern aller national-poetischen und national-sittlichen Geistesbildung", aber Theaterkultur ist nur denkbar als Kultur der Darstellung — und wenn man darum weiß, mit welcher Ausschließlichkeit er noch in seinen letzten Lebensjahren seinen Regiestil als den Kernpunkt seines Vermächtnisses bezeichnete, so kommt man zu einer eigentümlichen Einsicht, die freilich wohl zu verblüffend ist, um sogleich auch einzuleuchten. Man muß sich

nämlich zu der Feststellung bereit finden, daß — soweit eine Trennung der schöpferischen Mächte bei dieser einzigartigen Persönlichkeit überhaupt möglich ist — der Regisseur Wagner sich in viel höherem Maße des Dichters und Musikers bedient habe als umgekehrt. Es hieße die künstlerische Moral Wagners von Grund auf anzweifeln, wollte man seine gerade in den letzten Jahren sich häufenden Erklärungen, es gehe einzig um das Stilbeispiel der Aufführung und nicht um das Werk, als einen diplomatischen Vorwand abtun. War es aber so, so war letzten Endes nicht der Darstellungsstil durch das Werk, sondern das Werk durch den primär erschauten Darstellungsstil bedingt. Die Sache, der er sich verschrieben hatte, war die Würde, die Selbstbestimmung und die stilistische Eigengesetzlichkeit der deutschen theatralischen Kunst. Ihre Kunstform sah er visionär als Regisseur, bevor er die entscheidenden Werke geschaffen hatte (man lese unter diesem Blickpunkt „Oper und Drama" und man wird erkennen, daß diese Schrift von einem Regisseur verfaßt ist!). Das Werk schuf er dann als „Beispiel", durch das er deutlicher als durch noch so eindringliche literarische Überredungskunst dartun wollte, was es mit einem national-deutschen musikalisch-dramatischen Darstellungsstil auf sich habe. Daß dieses Beispiel zugleich ein Kunstwerk von höchstem Rang wurde, war ein Glücksfall, durch den die Schulwirkung des Bayreuther Regisseurs überhaupt erst ermöglicht wurde. Denn nicht durch seine Lehren und auch nicht durch sein persönliches Wirken hat er sein Ziel erreicht, sondern durch den Sieg seines Werkes, das den deutschen Operndarstellern den meisterlichen Willen des Regisseurs aufzwang. An ihm hat sich die Regeneration der Darstellungskunst auf der deutschen Opernbühne vollzogen; es ist ein grandioses Lehrbuch gewesen, dessen Weisheit noch heute die Nachwelt längst nicht ausgeschöpft hat.

Der Bayreuther Kulturkreis im Erlebnis Albert Schweitzers.

Von Paul Bülow, Lübeck.

In dem noch nicht geschriebenen Buche „Richard Wagner und die Nachwelt", das den Einfluß von Persönlichkeit und Kunstschaffen des Bayreuther Meisters auf berühmte Frauen und Männer des letzten halben Jahrhunderts zu schildern hätte, dürfte auch das menschlich so erwärmende Bekenntnis Albert Schweitzers zum Lebensbezirk Richard Wagners nicht fehlen. Bedeutet seine soeben veröffentlichte, den Leser im Innersten packende Selbstbeichte „Aus meinem Leben und Denken" (Verlag Felix Meiner 1932) das Bekenntnis eines intellektuell wie reinmenschlich weitgespannten und rastlos tätigen Mannestums von überreicher Erlebnisfülle, so fesselt den Musikfreund in der Selbstdarstellung dieser genialen Natur, die äußere Lebensschicksale, Kunstübung und wissenschaftliche Betätigung zu einer seltenen harmonischen Einheit zu verbinden weiß, neben der Schilderung eines Weges und Ringens um J. S. Bach die Berührungen Schweitzers mit dem Bayreuther Kulturbezirk. Bach und Wagner sind die musikalischen Heroen seiner Schülerzeit. Wie bekennt er doch: „Als ich mit sechzehn Jahren als Gymnasiast zu Mühlhausen zum erstenmal ins Theater durfte, war es, um Richard Wagners „Tannhäuser" zu hören. Diese Musik überwältigte mich so, daß es Tage dauerte, bis ich wieder fähig war, dem Unterricht in der Schule Aufmerksamkeit entgegenzubringen". In Straßburg lernt der Student der Theologie dann Wagners sämtliche Werke unter der Stabführung Otto Lohses kennen. Im Jahre 1896 erlebt er dank der Kartenspende von Pariser Freunden die denkwürdige erste Wiederaufführung des „Ringes" nach der Uraufführung von 1876: „Um die Kosten der Reisen bestreiten zu können, mußte ich mich mit einer Mahlzeit am Tage begnügen". Seinem Erlebnis auf dem Bayreuther Festspielhügel widmet Schweitzer diese Erinnerungszeilen: „Wenn ich heute eine Wageraufführung erlebte, bei der alle möglichen Bühneneffekte sich neben der Musik geltend machen, als handelte es sich um einen Film, muß ich mit Wehmut an die in ihrer Einfachheit so ungeheuer wirkungsvolle damalige Bayreuther Inszenierung der Tetralogie denken. Wie die Ausstattung so war auch die Aufführ-

rung noch ganz im Geiste des verstorbenen Meisters. Den größten Eindruck als Sänger und als Spieler machte auf mich Vogl als Loge. Vom Momente seines Auftretens an beherrschte er die Szene, ohne irgend etwas Ersichtliches zu unternehmen, um die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen. Er trug nicht die Harlekintracht der modernen Logedarsteller. Auch tänzelte er nicht im Rhythmus der Logemotive auf der Bühne herum, wie es heute Mode geworden ist. Das einzig Auffällige an ihm war der rote Mantel. Die einzigen Bewegungen, die er nach dem Rhythmus der Musik ausführte, bestanden darin, daß er diesen Mantel, wie unter einem Zwange handelnd, bald auf die eine, bald auf die andere Schulter warf, den Blick auf das, was um ihn herum vor sich ging, gerichtet und doch losgelöst davon. Dadurch stand er als die ruhelose Gestalt des Verderbens unter den ahnungslos dem Untergang zuschreitenden Göttern."

Auch in späteren Jahren hat Schweitzer seine Ersparnisse gern für eine Pilgerfahrt nach Bayreuth verwendet. Wertvoll sind seine persönlichen Erinnerungen an Cosima und Siegfried Wagner sowie an H. St. Chamberlain, die hier folgen mögen: „Einen großen Eindruck machte Frau Cosima Wagner auf mich, die ich, während ich an meinem Bach arbeitete, in Straßburg kennengelernt hatte. Sie interessierte sich für meine Ansicht, daß Bachs Musik deskriptiv sei, und ließ sie sich von mir, als sie zu Besuch bei dem Kirchenhistoriker Johannes Ficker in Straßburg weilte, auf der schönen Orgel der dortigen Neuen Kirche an einigen seiner Choralvorspiele darlegen. Manches Interessante erzählte sie mir in jenen Tagen aus dem Religionsunterricht, den sie in ihrer Jugend und nachher, als sie sich zum Übertritt zum Protestantismus vorbereitete, genossen hatte. Die Schüchternheit konnte ich aber bei keinem Zusammensein mit dieser durch ihr künstlerisches Können und ihr hoheitsvolles Wesen einzigartigen Frau ganz ablegen. — An Siegfried Wagner schätzte ich die Einfachheit und die Bescheidenheit, die dieser in so mancher Hinsicht hervorragend tüchtige Mensch an sich hatte. Wer ihn in Bayreuth an der Arbeit sah, konnte ihm Bewunderung für das, was er tat, und für die Art, wie er es tat, nicht versagen. Auch seine Musik enthält wirklich Bedeutendes und Schönes. — Houston Stewart Chamberlain ... lernte ich durch Unterhaltungen über Philosophie kennen. Aber erst seine späteren Schriften und die Art, wie er das lange Leiden trug, das ihm vor dem Sterben beschieden war, offenbarten mir sein eigentliches Wesen. Unvergeßlich ist mir die letzte Stunde, die ich einige Zeit vor seinem Tode bei ihm verbringen durfte."

Wenig bekannt dürfte die Tatsache sein, daß die ersten Seiten der deutschen Ausgabe der Bach-Biographie Albert Schweitzers zu Bayreuth im Gasthof „zum schwarzen Roß" nach einer „Tristan"-Aufführung geschrieben wurden: „Wochenlang hatte ich vergebens versucht, es in Angriff zu nehmen. In der gehobenen Stimmung, in der ich vom Festspielhügel heimkehrte, gelang es mir. Während das Stimmengewirr aus der darunter gelegenen Bierhalle in mein dumpfes Zimmer heraufdrang, fing ich an zu schreiben und hörte erst lange nach Sonnenaufgang auf. Von da an war ich mit solcher Freudigkeit bei der Arbeit, daß ich sie in zwei Jahren fertig hatte."

Schließlich sei noch die Aufmerksamkeit auf jene Stelle der Autobiographie gelenkt, wo Schweitzer seine Bekanntschaft mit der Fürstin Metternich-Sandor, der Gattin des österreichischen Gesandten zu Paris zur Zeit Napoleons III., schildert: „Dieser Fürstin Metternich hatte es Wagner seinerzeit zu verdanken, daß sein «Tannhäuser» in der Großen Oper zu Paris aufgeführt wurde. Im Laufe eines Ballgespräches mit Napoleon III. erwirkte sie, daß er den Befehl gab, das Werk auf den Spielplan zu setzen. Hinter einem etwas burschikosen Auftreten verbarg diese Frau viel Klugheit und Herzensgüte. Über den Pariser Aufenthalt Wagners und die Menschen um Napoleon III. habe ich manches Interessante durch sie erfahren."

Zum Ausklang des Bayreuther Treubekenntnisses dieses edlen Künstlers und Menschenfreundes schauen wir auf das ergreifende Bild, wo Albert Schweitzer in der Zeit des Waffenstillstandes mit einem Rucksack voll Lebensmitteln nach Kehl wandert, um von dort den hungernden Freunden in Deutschland etwas zukommen zu lassen: „Insbesondere ließ ich es mir ange-

legen sein, Frau Cosima Wagner und den greisen Maler Hans Thoma samt seiner Schwester zu versorgen."

Ein wundersames Erlebnis bedeutet diese oft unternommene Pilgerfahrt Albert Schweitzers zur Festspielstadt im Frankenland, die in flammender Begeisterung der Jünglingszeit anhebt und im Liebeswerk edel tätiger Hilfsbereitschaft der Heimwelt des so tiefverehrten Meisters gegenüber in so lichtvollem Höhepunkt aufstrahlt.

Kleine Musikgeschichte in Aussprüchen Richard Wagners.

Zusammengestellt von Oskar Lang, München.

PALESTRINA

Seine Werke, sowie die seiner Schule und des ihm zunächst liegenden Jahrhunderts schließen die Blüte und höchste Vollendung der katholischen Kirchenmusik in sich: sie sind nur für den Vortrag von Menschenstimmen geschrieben.

Er rettete die Kirchenmusik vor der Verbannung durch Papst Marcellus, indem er ihr den nötigen Ausdruck der Innigkeit und Frömmigkeit verlieh.

J. S. BACH

Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bilde erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes J. S. Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens des deutschen Geistes während des grauenhaften Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes. Welcher Reichtum, welche Fülle an Kunst, welche Kraft, Klarheit und dennoch prunklose Reinheit sprechen aus seinen Musikwerken. Seine unermeßliche Schöpferkraft trieb ihn immer an, das Höchste und Reichste an speziellen Tonformen, Wendungen, Beziehungen in jedes seiner Produkte hineinzubringen. In ihnen ist das ganze Wesen, der ganze Gehalt der deutschen Nation verkörpert.

GLUCK

Seine so berühmt gewordene Revolution bestand darin, daß der musikalische Komponist sich gegen die Willkür des Sängers empörte, indem er der vorzutragenden Weise einen dem unterliegenden Worttexte entsprechenden Ausdruck zu geben suchte.

In der „Iphigenie" war das höchste Pathos zur reinen Seele des Dramas geworden.

HAYDN

Er war der geniale Musiker, der die Form der Symphonie zuerst zu breiter Ausdehnung entwickelte und ihr durch unerschöpflichen Wechsel der Motive, sowie ihrer Verbindungen und Verarbeitungen, eine tief ausdrucksvolle Bedeutung gab.

In seiner Symphonie bewegt sich die rhythmische Tanzmelodie mit heiterster jugendlicher Frische: ihre Verschlingungen, Zersetzungen und Wiedervereinigungen, wiewohl durch die höchste kontrapunktische Geschicklichkeit ausgeführt, geben sich doch fast kaum mehr als Resultate solch geschickten Verfahrens, sondern vielmehr als dem Charakter eines nach phantasiereichen Gesetzen geregelten Tanzes eigentümlich kund: so warm durchdringt sie der Hauch wirklichen, menschlich freudigen Lebens.

MOZART

Er riß sich so ganz aus den Schwächen der italienischen Manier heraus, veredelte ihre Vorzüge in einem solchen Grade, verschmolz sie mit der ihm innewohnenden deutschen Kraft und Gediegenheit so innig, daß er endlich etwas vollkommen Neues und vorher noch nicht Dagewesenes erschuf. Diese seine neue Schöpfung war die schönste, idealste Blüte der dramatischen Musik.

Den unversiegbaren Strom reicher Harmonie leitete er in das Herz der Melodie ... in dem außerordentlich gefühlvollen Sangescharakter seiner Instrumentalthemen liegt ausgedrückt, wodurch Mozart auch in diesem Zweige der Musik groß und erfinderisch war. Er hauchte seinen Instrumenten den sehnsuchtsvollen Atem der menschlichen Stimme ein, der sein Genius mit weit vorwaltender Liebe sich zuneigte.

BEETHOVEN

Das reiche, vielverheißende Erbe der beiden Meister Mozart und Haydn trat er an; er bildete das symphonische Kunstwerk zu einer so fesselnden Breite der Form aus und erfüllte diese Form mit einem unerhört mannigfaltigen und hinreißenden melodischen Inhalt, daß wir heute vor der Beethovenschen Symphonie wie vor dem Marksteine einer ganz neuen Periode der Kunstgeschichte stehen.

Er ist der Held, der das weite, uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte.

Er gleicht zu jeder Zeit einem wahrhaft Besessenen; denn von ihm gilt, was Schopenhauer vom Musiker überhaupt sagt: dieser spreche die höchste Weisheit in einer Sprache aus, die seine Vernunft nicht verstehe.

Katholisch getauft und erzogen, lebt dennoch in Beethoven der ganze Geist des deutschen Protestantismus.

CHERUBINI

Seine Kirchenstücke sind absolute musikalische Kunstwerke von ungemeinem künstlerischen Wert: dem reinen Kirchenstile gehören diese Meisterwerke aber dennoch nicht an.

KARL MARIA VON WEBER

Die deutsche Volksmelodie ist die Grundlage der Weberschen Volksoper; sie ist, frei aller lokal-nationalen Sonderlichkeit, von breitem allgemeinem Empfindungsausdrucke, hat keinen anderen Schmuck, als das Lächeln süßester und natürlichster Innigkeit, und spricht so, durch die Gewalt unentstellter Anmut, zu den Herzen der Menschen, gleichviel, welcher nationalen Sonderheit sie angehören, eben weil in ihr das Reinmenschliche so ungefärbt zum Vorschein kommt.

Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du! Wohin dich auch dein Genius trug, in welches ferne, bodenlose Reich der Phantasie, immer doch blieb er mit jenen tausend Fasern an das deutsche Volksherz gekettet, mit dem er weinte und lachte, wie ein gläubiges Kind, wenn es den Sagen und Märchen der Heimat lauscht.

ROSSINI

Der ungemein geschickte Verfertiger künstlicher Blumen, die er aus Samt und Seide formte, mit täuschenden Farben bemalte, und deren trockenen Kelch er mit dem Parfümsubstrate der Opernarie netzte, daß es aus ihm zu duften begann, wie fast aus einer wirklichen Blume — dieser große Künstler war Joachim Rossini.

H. MARSCHNER

Von den Nachgeburten der Weberschen Opern waren die ersten Marschnerschen Opern jedenfalls das unvergleichlich Bedeutendste.

MENDELSSOHN

Die durch unsere wahrhaften Musikheroen gewonnenen Gestalten verwischt er in seinen Produktionen zum zerfließenden phantastischen Schattenbilde, bei dessen unbestimmtem Farbenschimmer unsere launenhafte Einbildungskraft willkürlich angeregt, unser rein menschliches Sehnen nach deutlichem, künstlichem Schauen aber kaum nur mit der Hoffnung auf Erfüllung berührt wird.

BERLIOZ

In ſeiner „ſinfonie fantastique“ iſt alles ungeheuer, kühn, aber unendlich wehtuend. Formen-Schönheit iſt nirgends anzutreffen, und nirgends der majeſtätiſch ruhige Strom, deſſen ſicherer Bewegung wir uns hoffnungsvoll anvertrauen möchten.

LISZT

Einer der höchſt begabten Auserleſenen, der durch und durch vollendeter Muſiker, zugleich durch und durch anſchauender Dichter iſt.

Die geniale Sicherheit der Konzeption ſpricht ſich bei ihm ſogleich im Beginne des Tonſtücks mit einer Prägnanz aus, daß ich oft nach den erſten ſechzehn Takten ausrufen mußte: „Genug, ich habe alles!“

Seine Dante-Symphonie iſt die Seele des Danteſchen Gedichtes in reinſter Verklärung.

WAGNER ÜBER SICH SELBST

Die neue Form der dramatiſchen Muſik muß, um wiederum als Muſik ein Kunſtwerk zu bilden, die Einheit des Symphonieſatzes aufweiſen. Und dies erreicht ſie, wenn ſie in innigſtem Zuſammenhange mit demſelben ſich über das ganze Drama erſtreckt, nicht nur über einzelne, willkürlich herausgehobene Teile desſelben. Dieſe Einheit gibt ſich dann in einem das ganze Kunſtwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche ſich ähnlich wie im Symphonieſatze gegenüberſtehen, ergänzen, neu geſtalten, trennen und neu verbinden, nur daß hier die ausgeführte dramatiſche Handlung die Geſetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerurſprünglichſt den Bewegungen des Tanzes entnommen waren.

In betreff der Neuerungen, welche nach Manches Meinung durch mich in das Opernweſen gebracht ſein würden, bin ich mir des einen durch mich, wenn nicht gewonnenen, doch mit Entſchiedenheit umgebildeten Vorteils bewußt, den dramatiſchen Dialog ſelbſt zum Hauptſtoff auch der muſikaliſchen Ausführung erhoben zu haben . . .

Ich ſehe nur, daß der meiner Natur normale Zuſtand die Exaltation iſt . . ., was ich niederſchreibe, iſt alles Superlativ.

BRUCKNER

Einen nur kenne ich, der an Beethoven heranreicht, und das iſt Bruckner.

Hugo Wolf, der muſikaliſche Parteigänger.

Zum 30. Todestag am 22. Februar 1933.

Von Karl Geiringer, Wien.

Im Jahre 1896 lieſt Wolf die Wagner-Biographie des Amerikaners Finck und ſchreibt darüber an einen Freund: „Soviel ich mich bis jetzt im Buche orientieren konnte„ gehört Finck keiner Partei an, was mir gar nicht gefällt. Man könnte den Kellerſchen Spruch auf ihn anwenden: «Wer über den Partei'n ſich wähnt mit ſtolzen Mienen, der ſteht zumeiſt vielmehr beträchtlich unter ihnen».“

In dieſer kleinen Äußerung liegt ein bedeutſamer Weſenszug des Meiſters beſchloſſen. Wolf ſtrebt nicht nach Objektivität. Er zählt nicht zu jenen ſchwächlichen Naturen, die alles verſtehen wollen und allem gerecht zu werden ſuchen. Was ihm gut erſcheint, das hebt er in den Himmel, und was davon abweicht, wird erbarmungslos verworfen. Er kennt nur ſtrahlendes Licht und undurchdringliche Finſternis. Die gleiche Unbedingtheit, mit der er es in ſeinem Leben ſtets abgelehnt hat, Zugeſtändniſſe zu machen, kennzeichnet auch ſein kritiſches Urteil. Das kraftvoll Subjektive ſeiner Denkungsart nötigt ihn zu ſcharf umriſſener Stellungnahme gegenüber den großen Erſcheinungen ſeiner Zeit. Er iſt begeiſterter Parteigänger oder unverſöhnlicher Gegner, ohne je in ſeinem Urteil wirklich wankend zu werden. Und auf

welche Seite der feurig-leidenschaftliche Wolf zu stehen kommt, kann nicht zweifelhaft sein: die Meister, deren sinnenfreudige Musik mit jugendlichem Erneuerungswillen in die Zukunft weist, finden seine unbedingte Zustimmung; wo jedoch die Verwurzlung im Althergebrachten deutlich hervortritt, da geht Wolf mit erbitterter Ablehnung vor.

Den Angelpunkt seiner musikalischen Weltanschauung bildet das Verhältnis zu Richard Wagner. Wiewohl auch sonst Lauheit des Urteils Hugo Wolf nicht zum Vorwurf gemacht werden kann, wirkt doch immer wieder die inbrünstige Liebe erschütternd, mit der er der strahlenden Erscheinung des Bayreuther Meisters gegenübersteht. 15 Jahre ist Wolf alt, als er in Wien eine Aufführung des „Tannhäuser" unter Leitung des Komponisten erlebt. In diesen Stunden entscheidet er sich für alle Zukunft. „Ich bin", schreibt er am folgenden Tage an die Eltern, „von der Musik dieses großen Meisters ganz außer mir gekommen und bin ein Wagnerianer geworden." In seiner Treue gegen den Meister, „der aus uns elenden Lehmpatzen erst Menschen gemacht hat", ist Wolf nie wankend geworden. Gleichsam symbolhaft wirkt es, daß der 21jährige bei Antritt seiner Salzburger Kapellmeisterstelle nur ein bescheidenes Ränzchen mit Bedarfsgegenständen, dafür aber eine riesengroße Büste Wagners mit sich führt. Und als er wenige Jahre später das Kritikeramt am „Wiener Salonblatt" übernimmt, wacht er über der pietätvollen Ausführung aller Vorschriften des Meisters mit einer Strenge, die vom Komponisten selbst kaum hätte übertroffen werden können. Das stärkste Bekenntnis zum Neuschöpfer des Musikdramas aber hat Wolf im eigenen Werke abgelegt. Aus der mit Sorgfalt deklamierten Singstimme und der den Stimmungsgehalt des Textes völlig erschöpfenden, symphonisch behandelten Begleitung formt er ein neues Ganzes, das in den Grundvoraussetzungen dem Gesamtkunstwerk eines Wagner verwandt ist.

Von Wagner überträgt Wolf seine Liebe auch auf dessen großen Freund Franz Liszt. Der Weimarer Meister steht für ihn so hoch, daß der impulsive Jüngling keinen Anstand nimmt, dem gewaltigen Klaviervirtuosen auch als schaffenden Künstler nächst Beethoven den ersten Rang im Gebiete der reinen Instrumentalmusik zuzuerkennen. Und gleichsam mit einem Schlaglicht wird die gefühlsmäßig bedingte Art des Wolfschen Urteils durch eine Kritik beleuchtet, in der der junge Künstler nicht nur seine Zuneigung, sondern auch seine Abneigung mit einer an Verblendung grenzenden Deutlichkeit offenbart. Am 27. April 1884 heißt es in einem von Wolf gezeichneten Referat des „Wiener Salonblattes": „So originelle, kühn und genial erfundene Schöpfungen als die Liszts werden von unseren Kritikern mit souveräner Verachtung abgetan, während diese ekelhaft schalen, im Grund der Seele verlogenen und verdrehten Symphonien von Brahms als Weltwunder gepriesen werden. In einem einzigen Beckenschlag aus einem Werk von Liszt drückt sich mehr Geist und Empfindung aus als in allen drei Brahms-Symphonien und seinen Serenaden obendrein. Überhaupt Liszt mit Brahms vergleichen! Den Königsadler und den Zaunkönig!" Die Antithese, die in den Wolfschen Kritiken immer wiederkehrt, ist hier mit besonderer Schärfe herausgearbeitet: Der neudeutsche Meister wird in den Himmel erhoben, während Brahms, der für Wolf „nur ein Überbleibsel uralter Reste und kein lebendiges Glied in dem großen Strome der Zeit" ist, der ganzen Schärfe des Verdammungsurteils verfällt. Auch sonst hat Wolf seine an Haß grenzende Abneigung gegen die Werke von Brahms nie verhehlt, und einem Freunde, der Einzelnes am Schaffen des Hamburger Meisters zu verteidigen sucht, schleudert er voll Erbitterung die Worte entgegen: „Wenn Sie für Brahms noch irgendeinen Rest von Sympathie haben, dann sind Sie für meine Musik noch nicht reif!" Die Gründe für diese Haltung des Künstlers sind nicht schwer zu erkennen. Die äußere Ursache lag wohl in dem wenig liebenswürdigen Empfang, den Brahms dem Vernehmen nach dem ihn besuchenden, noch gänzlich unbekannten Adepten der Tonkunst bereitet hat. Daß diese oft und verschiedenartig wiedergegebene Anekdote einen wahren Kern enthält, geht aus einem Brief des 19jährigen Hugo Wolf an die Eltern hervor. Hier beklagt er sich, Brahms habe ihm in seiner „norddeutschen Pedanterie" den berühmten Theoretiker Nottebohm als Lehrer „aufdrängen" wollen. Es wäre jedoch verfehlt, über diesem persönlichen Zerwürfnis die tief liegende innere Gegensätzlichkeit zu übersehen. Nord und Süd stehen sich hier gegenüber, Protestantismus und Katholizismus, sparsamste Zurückhaltung in

der Verwendung aller Effekte und Freude an glänzender Farbenpracht, ehrfürchtiges Festhalten am Gut der Väter und inbrünstiges Suchen nach neuen Wegen. Wolf wäre nicht er selbst, hätte er angesichts dieser Kluft seine Gegnerschaft nicht immer wieder in leidenschaftlichen Formen offenbart.

Mitunter spielt er gegen diesen bestgehaßten unter den zeitgenössischen Musikern einen Komponisten aus, bei dem selbst „eine minder bedeutende Symphonie noch immer ein Cimborasso gegen die Maulwurfshügel der Brahms'schen Symphonien ist" — Anton Bruckner. Wohl erschließt sich auch Wolf das Werk des oberösterreichischen Meisters nicht mit einem Schlag. Allmählich aber gerät er völlig in den Bannkreis dieses artverwandten Schaffens. 1897 schreibt er an den getreuen Dr. Faißt über Bruckner: „Welch süßer Kern steckt in dieser harten Schale . . . Ich kann darüber reden, denn ich hab' es an mir selber erfahren . . . Das sind alles Töne aus anderen Welten, abgrundtiefe Mysterien, die man wohl schaudernd ahnen, aber niemals enträtseln wird."

Die Zahl der Beispiele ließe sich noch nach beiden Richtungen vermehren. Leicht wäre es, zu zeigen, mit welch froher Zustimmung Wolf dem Schaffen des mit Liszt gleichstrebenden Berlioz gegenüberstand, während er das Werk des von Brahms geförderten Dvořák unmutig ablehnte. Das Grundsätzliche, auf das es hier vor allem ankommt, aber wurde bereits dargelegt: Wolf sieht das Musiktreiben seiner Zeit in gewaltigster, durchaus affektbetonter Vereinfachung; er kennt nur Mitstreiter und offene Feinde. Dies erklärt sich nicht bloß aus der dem Genie erlaubten, ja für die Selbständigkeit seines Schaffens notwendigen Einseitigkeit der Geistesrichtung. Eine wichtige Ursache liegt auch in dem gerade bei Wolf besonders stark entwickelten Bedürfnis nach menschlichem Anschluß und Bindung. Nur wenige große Männer hatten das Glück, so treue Freunde zu finden wie Hugo Wolf und andererseits hingen nur wenige Künstler so sehr an den ihnen nahestehenden Menschen, wie unser Meister. Wer die Briefe liest, in denen Wolf die Freunde an dem sonst schamhaft gehüteten Glück des Genies, der eigenen Schaffensseligkeit, teilnehmen läßt, wer sich vergegenwärtigt, wie der Komponist zur Zeit der Schöpfung des „Corregidor" seine Getreuen um sich zu scharen sucht, um aus der physischen Nähe der ihm innigst Ergebenen Kraft zu neuen Taten zu schöpfen — der weiß, was Freundesliebe für Wolf zu bedeuten hatte. Und nicht minder hoch als die menschliche, stand Wolf die künstlerische Gemeinschaft. Die letzte Wahrheit in Dingen der Musik hieß für ihn: Richard Wagner. Wer sich mit Wagner in gleichgesinntem, wenn auch anders geartetem Streben traf, wer mit bewundernder Verehrung an dem Bayreuther Meister hing, der konnte auf Wolfs unbedingte Gefolgschaft zählen. Die Künstler dagegen, die teilnahmslos an diesen Fixsternen des Wolf'schen Himmels vorübergingen, verfielen seinem erbarmungslosen Verdammungsurteil. Gerade sein im Tiefsten verwurzeltes Zusammengehörigkeitsgefühl veranlaßt den Parteigänger Wolf mitunter zu Kraßheiten des Urteils, die einem Menschen von minder großer Liebesfähigkeit nicht so leicht unterlaufen wären.

Die Hugo Wolf-Bilder von Clementine von Wagner.

Von Wilhelm Kienzl, Wien.

Hugo Wolf, der Schöpfer des neuen Liedes, den uns ein grausames Schicksal zu früh entriß, indem es seinen Geist frühzeitig umnachtete und ihn sozusagen zu einem lebenden Toten machte, um ihn einige Jahre später ganz von uns zu nehmen, ist nun schon dreißig Jahre tot.[1]

[1] An seinem 1897er Geburtstage spielte der damals siebenunddreißigjährige Hugo Wolf seinen Freunden seine Oper „Der Corregidor" vor. Sein Zimmer war mit Blumen und Lorbeer von den Freunden geschmückt worden. Darüber berichtet er selbst an seinen Freund Hugo Faißt: „Wenn diese rührenden Beweise von Liebe und Sympathie so gradatim zunehmen, kann ich mich an meinem 70. Geburtstag füglich unter Blumen begraben lassen (vorausgesetzt, daß mich nicht früher der Teufel holt)."

Der geniale Steiermärker verdient bei dieser Gelegenheit erneut gefeiert zu werden. Heute würden ihm reichlich Lorbeeren gestreut, die ihm von den Zeitgenossen zum größten Teile leider versagt oder nur von einer kleinen Schar hellsichtiger Freunde zuerkannt worden sind.

Bei solcher Gelegenheit ziemt es sich wohl, einer jüngst dahingegangenen Frau sich zu erinnern, die das Antlitz des Liedermeisters durch ihre Malkunst der Nachwelt übermittelt hat. Es ist dies Clementine von Wagner, die, wie es nun feststeht, die Einzige war, die Wolf nach dem Leben portraitiert hat.[2]

Allgemein bekannt ist das von dieser Künstlerin stammende Pastellbildnis Wolfs, das sich im „Musiker-Saal" des Museums der Stadt Wien (im neuen Rathaus) befindet und von dem eine Reproduktion im Hugo Wolf-Buche Ernest Newmans[3] enthalten ist. Das scheinbar widerspruchsvolle Elemente in sich vereinigende Wesen Wolfs ist darin glücklich wiedergegeben, wenn auch der Zug nach dem Tiefsinn die Oberhand gewinnt.

Es gibt aber außer diesem noch drei von der Hand der Künstlerin herrührende Bildnisse Wolfs, die der Allgemeinheit unbekannt geblieben sind, weil sie nicht veröffentlicht wurden; und zwar eine Aquarellskizze (Nr. 1) vom 10. Juni 1890 aus Perchtoldsdorf, also aus der Zeit, in der Wolf die Gottfried Keller-Lieder komponierte und seine schönsten Mörike-Lieder in glücklichster Stimmung instrumentierte. Diese Aquarellskizze scheint mir die charakteristischste und naturgetreueste der Wagnerschen Portraits. So habe ich den jungen Meister gekannt. Ein sinniger und selbstsicherer Ausdruck zeichnet diese Skizze aus. Sie ist in Sepia gemalt.

Aus dem Sommer 1893 stammt eine, gelegentlich eines der Künstlerin gemeinsam mit Regierungsrat Rudolf von Larisch[4] gemachten Besuches Wolfs, entstandene Kreideskizze (Nr. 2), die mir die damalige Mißstimmung Wolfs, infolge einer empfindlichen Produktionspause, und von manchem seinem Schaffen gegenüber sich geltend machenden Unverständnis, wiederzuspiegeln scheint. Es ist ein fast trauriges Bild. In einem Traunkirchner Briefe Wolfs an seinen Freund Dr. Emil Kauffmann aus dieser unproduktiven Zeit, finde ich die Bestätigung meines Eindruckes von dem in Rede stehenden Bildnisse. Darin zitiert er Friedrich Nietzsches Worte aus dessen Schrift „Fröhliche Wissenschaft": „Nun gibt es seltenere Menschen, welche lieber zu Grunde gehen als ohne Lust an der Arbeit arbeiten, jene wählerischen, schwer zu befriedigenden, denen mit einem reichlichen Gewinn nicht gedient wird, wenn die Arbeit nicht selber Gewinn aller Gewinne ist. Zu dieser selteneren Gattung von Menschen gehören die Künstler und Kontemplativen aller Art . . . Sie fürchten die Langeweile . . . — Langeweile auf jede Weise von sich zu scheuchen, ist gemein; wie arbeiten ohne Lust gemein ist." und fügt selber hinzu: „Welcher Balsam auf meine Wunden! Nur fürchte ich, daß sich der Satz Nietzsches an mir bewähren wird, daß ich eben zu Grunde gehen werde." Kann man da nicht von Ahnungen sprechen, die aus dem tiefsten Seelengrunde des feinsinnigen Künstlers emportauchten?

Eine dritte Pastellskizze (Nr. 3), 1894 in Perchtoldsdorf nach dem Leben entworfen (als Hugo Wolf noch nicht krank war), scheint dem später von der Künstlerin ausgeführten Pastell zu Grunde zu liegen, das wir schon erwähnten und das im Wiener Rathaus (Nr. 4) hängt. Es ist das einzige Bild Wolfs von Künstlerhand, das bis jetzt veröffentlicht gewesen ist.

Charakteristisch für Wolf war der tiefe, dunkle Blick seines Auges, der auch in den aus den verschiedensten Altersstufen des Meisters herrührenden photographischen Aufnahmen

---

[2] Eine Büste nach dem Leben hat allerdings der Bildhauer Franz Seifert geschaffen. Diese stellt aber den bereits schwer Erkrankten dar, ist sie doch im August 1899 in der Wiener Landesirrenanstalt modelliert worden. Die ausgezeichnete Radierung Schmutzers ist, wie mir die Witwe des Künstlers mitteilte, nicht — wie Viele annehmen — nach dem Leben gemacht worden, sondern erst nach dem Tode Wolfs, den Schmutzer allerdings persönlich gekannt hat, entstanden.

[3] Aus dem Englischen ins Deutsche übersetzt von Dr. H. v. Hase (Leipzig, Breitkopf & Härtel 1910).

[4] Beamter der Kais. Kabinettskanzlei und Dozent an der K. u. K. Kunstgewerbeschule in Wien

mehr oder minder gut zum Ausdruck kommt, am glücklichsten unter den Wagner'schen Bildnissen wohl in der Aquarellskizze (Nr. 1).

Es erübrigt mir nur noch, Einiges über die Künstlerin selbst zu sagen.

Clementine von Wagner ist in Linz a. D. am 15. März 1844 als erstes von sieben Kindern des Finanzlandesdirektors Carl Ritter von Wessely und seiner Gattin geboren. Sie besuchte die Kunstgewerbeschule in Wien. 1876 verheiratete sie sich mit dem Ministerialrat Ignaz Ritter von Wagner. Als diesen schon nach einjähriger Ehe ein unheilbares Nervenleiden befiel, pflegte sie ihn in Döbling mit rührender Sorgfalt. Nach sechs Jahren starb Wagner. Und nun wandte sich Clementine ganz der Kunst zu, studierte bei Walter Firle in Weimar und wurde Porträtmalerin. Sie kehrte sodann nach Wien zurück, richtete sich daselbst ein Atelier ein und nahm Schülerinnen an. In Perchtoldsdorf besaß sie eine kleine Villa. Dort lernte sie Hugo Wolf kennen, und aus dieser Zeit (1890—1894) stammen die Bildnisse Nr. 1 bis 3.

1895 zog Clementine von Wagner nach München, wo sie bei dem Freilichtmaler Frithjof Smith studierte, dem sie auch nach Weimar als Schülerin folgte. Dann ließ sie sich dauernd in München nieder, wo sie sich im Laufe der Jahre hohes Ansehen als Portraitmalerin erwarb. Den ersten großen Erfolg hatte sie mit dem Portrait des bekannten dortigen Hofopern- und Kammersängers Dr. Raoul Walter. Ein Bildnis des Grafen Zeppelin von ihrer Hand befindet sich im Museum zu Friedrichshafen. Besonders wertvolle Bildnisse schuf sie noch von Hermann Bahr, vom bayerischen Abgeordneten Vollmar und von der Schauspielerin Josefine Wessely und vom Feldmarschall Gaub. In allen diesen Portraits paart sich die durchgeistigte Auffassung des Wesens der dargestellten Persönlichkeit mit technischer Meisterschaft.

Sie starb am 24. Mai 1929, von allen betrauert, die ihr im Leben näher zu treten den Vorzug hatten. Ehre ihrem Angedenken!

Felix Draeseke zum Gedächtnis.

Zum 20. Todestag am 26. Februar 1933.

Von Hermann Stephani, Marburg-L.

Am 26. Februar sind 20 Jahre ins Land gegangen, seit Felix Draeseke die Augen schloß. Wem ist es heute bewußt, daß in ihm die geistliche Tonkunst der Jahrhundertwende gipfelte? Daß in der reichbewegten 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts auch nicht einer ihn an Vielseitigkeit des Schaffens erreichte? Daß nur eine so kraftstrotzende Persönlichkeit wie dieser revolutionäre Heißsporn, dieser ultraradikale Exponent der „Neudeutschen Schule" es vermochte, in eiserner Selbstbezwingung den unerhört weiten Weg auszuschreiten von kraftgenialisch-überhobenem Subjektivismus zurück bis zu beherrschter objektiver Haltung und herber polyphoner Gestaltung von nur noch wesenhaft reiner Musikgesetzlichkeit?

Felix Draeseke war 1835 zu Coburg als Enkel des Landesbischofs Bernhard Draeseke geboren, eines der geistigen Führer Preußens zur Zeit der Freiheitskriege und der Restauration. Aus der Ideenlosigkeit der Leipziger Konservatoriums-Atmosphäre drängt es den Jüngling heraus zu der hinreißenden Beschwingtheit der damaligen neudeutschen Gedankenwelt. Nach Vernichtung vieler Jugendwerke in harter Selbstkritik verfaßt er noch vor Wagners Nibelungen die erste Reckenoper „Sigurd". Liszt rühmt sie als „monumentales Werk" und will sie zur Aufführung bringen, allein die Katastrophe von Cornelius' „Barbier von Bagdad" macht seinem Weimarer Wirken ein vorzeitiges Ende. Draesekes „Caesar" entsteht, ein Riesensatz von 1300 Takten, sich in dramatisch-psychologischer Variierung aus einem einzigen Grundmotiv erbauend, beim Tode des Trägers der ethischen Idee, des Brutus, aber endend in ungelöster Dissonanz, wie es erst 40 Jahre später wieder Richard Strauß wagt. Lieder folgen, die Hugo Wolfs Stil um ein Vierteljahrhundert voraus nehmen. Und so sehr überspannt Draeseke, von

der Fortschrittspartei als „Samson wider die Philister" gebraucht, den Willen zu naturgerechter Wahrheit der Charakterisierung, daß er in der Kantate „Germania an ihre Kinder" (Kleist) und im Germania-Marsch seinen zu Mendelssohnscher Mäßigung erzogenen Zeitgenossen als „Schrecken der Menschheit" erscheint. Fast alle Freunde fallen von ihm ab; Bülow, Cornelius halten ihm die Treue. (Zu diesem allen vgl. das ausgezeichnete Buch „Felix Draeseke" von Dr. Erich Röder, Dresden 1931.)

Draeseke geht auf 12 Jahre in selbstgewählte Verbannung; er wird Klavierlehrer in der französischen Schweiz. Diese Zeit schmerzvoller Selbstbesinnung, sowie ein einjähriges Studium der bildenden Kunst des Südens und seiner Formbeherrschtheit bewirkt den Umschwung seiner künstlerischen Anschauung. Schon 2 Jahre vor seinem Sturze auf der Weimarer Tonkünstlerversammlung (1861) hat er, wochenlang Richard Wagners Gast in Luzern, dem mit dem Abschluß der Tristan-Partitur beschäftigten Meister die „Rückleitung auf den natürlichen Weg" zu danken; Wagner habe ihn auf das unversiegbar alles durchströmende Melos bei Beethoven hingewiesen; noch 1872 rühmt er dessen „uneigennützige, selbstlose, menschenliebende Persönlichkeit".

Jahre hindurch gehen ihm Wagners Worte nach. Zunächst entsteht noch eine weitere symphonische Dichtung, wie „Caesar" weder je aufgeführt noch gedruckt, „Fritjof", in Form eines Großrondos, sowie die „Heldendichtung" (W. Niemann) seiner Klaviersonate, deren Trauermarsch er schon um die Mitte der 60er Jahre die Form der Ciaconna zugrunde legt, und es entstehen erste Entwürfe zu geistlichen Chorwerken. Der 34jährige, sich der Welt durch zunehmendes Gehörleiden immer mehr entfremdend, stürzt sich in das Studium strengsten Satzes und konzipiert jetzt Werke von reiner Musikgesetzlichkeit (Kammermusik und 2 Sinfonien), während die Symphonia tragica die bisher getrennt gehenden Richtungen programmatischer und absoluter Musik in einer erst von Mahler wieder aufgenommenen Synthese verschmilzt. 6—8stimmige Kanons geben ihm „jene Freiheit, den Kontrapunkt genau so wie den freien Stil zu gebrauchen", und im Vollbesitze der neuen Technik schafft er nun sein großes h-moll-Requiem und seine fis-moll-Messe, worin Kanons, Fugen, Doppelfugen und die altprotestantische Choralbearbeitung eine gewaltige Synthese eingehen mit den neuen musikalischen Ausdrucksmitteln des letzten Jahrhundertdrittels.

Der „gefürchtetste Kontrapunktiker seiner Zeit" (Kretschmar), der in seinem endgültigen Wohnsitz Dresden mit 59 Jahren einen überaus glücklichen Lebensbund eingegangen ist, holt nun zu den erstaunlichsten Würfen aus. Als Gegenstück zu dem süddeutschen naiven geistlichen Neubarock Bruckners entsteht der „Christus" in gewaltiger von Reflexion gezügelter polyphoner Ballung, jene Oratorientrilogie mit Vorspiel aus den letzten 4 Jahren vor der Jahrhundertwende. Die 13 Jahre später erfolgte Uraufführung unter Bruno Kittel trägt ihm den Ehrendoktor der Universität Berlin ein.

Draesekes Opern aber verlegen nach anfänglichem Überwiegen der Gesamtgestaltung vom Musikalischen aus (Herrat, Gudrun) den Schwerpunkt allmählich auf eine motivisch-sinfonische Architektur (in dem der Uraufführung noch harrenden „Bertrand de Born"). Sie gipfeln, nach dem Intermezzo des kammermusikalisch gefügten Lustspiels „Fischer und Kalif", in einem Dokument letzter Altersreife, in dem symbolreichen „Merlin". (Vgl. Dr. Otto zur Neddens Marburger Dissertation 1925.)

Dramatiker ist Draeseke von Anbeginn an gewesen, nicht freilich Theatraliker. Auch sein oratorisches Riesenwerk gestaltet er aus der Sicht des Musikdramatikers. Und zu einem Künstler von unerbittlichem Verantwortungsbewußtsein ist er in schwerem Ringen langsam herangereift. So türmt der Recke, wie seine Freunde ihn nennen, erhabene polyphone Chorpyramiden von überpersönlicher objektiver Gültigkeit und überzeitlicher Größe. In seinen Chorschöpfungen, auch in denen a cappella, hält die männlich herbe Geistigkeit dieses vollblütigen Niederdeutschen noch Erkenntnisse bereit, für die wohl erst unsere Zeit reif zu werden beginnt. Dessen inne zu werden, helfe sein 20. Todestag!

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Hoffnungen, die ich in meinem vorigen Bericht an eine regere Tätigkeit unserer Opernbühnen zur Weihnachts- und Neujahrszeit knüpfte haben sich leider nur in recht bescheidenem Maße erfüllt. In der Staatsoper Unter den Linden war uns der „Fidelio" unter Furtwängler bereits für Dezember versprochen worden. Unstimmigkeiten haben verschuldet, daß das Versprechen bis zur Fertigstellung dieses Aufsatzes (also Mitte Januar) noch nicht eingelöst wurde. Für Silvester erwarteten wir die Erstaufführung des Wagnerschen Liebesverbotes. Die Première wurde zweimal verschoben und nunmehr auf unbestimmte Zeit zurückgestellt. Merkwürdige Zustände fürwahr! Es zeugt nicht gerade von einer planmäßigen wirtschaftlichen Taktik, daß sich unser Opernhaus in dieser Weise das Weihnachtsgeschäft entgehen ließ. Bleibt also die Städtische Oper, die uns eine sehr interessante Freischütz-Aufführung bescherte mit der üblichen Betonung des schauspielerischen Momentes unter Eberts Regie. Zu Silvester hörten wir Offenbachs „Prinzessin von Trapezunt". Wieder ein recht überflüssiges Zugeständnis an die Offenbach-Renaissance. Der belanglose Inhalt dieser Geschichte von der Wachsprinzessin wurde mit so kindischen, ja albernen Späßen angefüllt, daß dieser Mangel an echtem Humor für die Ablehnung dieses Werkes ausschlaggebend wurde, zumal da die Musik nur selten Offenbachsche Genieblitze enthielt und zündende Einfälle vermissen ließ. Auch die Bühnenbilder gefielen sich in künstlerischer Extravaganz. Die Regie Jürgen Fehlings war diesmal ein Fehlschlag. Wo ging denn nun das Berliner Publikum hin, um seinen Amüsiertrieb zu stillen? Man besuchte die Uraufführung der neuen Abraham-Operette „Ball in Savoy" im Großen Schauspielhaus. Ein Werk, das auf ältestem Operettenschema basiert mit einem mühevoll herbeigezogenen „Happy end", und die Musik erschreckt durch die Skrupellosigkeit, mit der bekannteste Volksliedthemen und Strauß-Klänge zu Schlagern verarbeitet wurden. Für den Komponisten der „Blume von Hawai", die diesmal in Gestalt eines „Veilchens von Nizza" auftauchte, und der Operette „Viktoria und ihr Husar" bedeutet der „Ball in Savoy" trotz des Walzer-Sieges einen bedenklichen künstlerischen Abstieg. Die Weihnachtszeit war für die Bühnen Großberlins eine völlige künstlerische Pleite — bis auf die Faust-Aufführung im Staatstheater, die ich mir aus Interesse für die neue Bühnenmusik Hermann Simons anhörte. Leider wurde die gesamte Begleitmusik hinter der Szene nur auf Schallplatten wiedergegeben. Unglaublich — aber wahr. Simons Musik ist künstlerisch hochwertig. Sparsam in den Mitteln, diskret zurückhaltend, niemals mehr bietend als eine bescheiden zurücktretende Untermalung. Mit wenigen Strichen gelingt dem Komponisten die Charakterisierung der gegebenen Momente, namentlich des „Dies irae" als Höhepunkt der Bühnenmusik.

Einen Ausgleich für die Mängel des Theaterbetriebes bot das Konzertleben. Man darf getrost aussprechen, daß selten so viele neue Weihnachtsmusik in Berlin erklungen ist wie in dem vorjährigen Dezember. Am meisten interessierte das abendfüllende Weihnachts-Oratorium von Kurt von Wolfurt, das ich infolge der Verlegung der Freischütz-Première nur am Rundfunk hören konnte. Ich verstehe die mehrfache kritische Ablehnung dieses Werkes in der Berliner Presse keineswegs. Wolfurt verfügt in seinem Weihnachtsoratorium über einen derartigen Reichtum von Formen, von neuen Gedanken von Ausdrucksmöglichkeiten in den Rezitativen, Chorvariationen, stimmungsvollen Orchesterstücken wie das geradezu geniale „Pastorale" (Nr. 11 des Klavierauszuges im Kommissionsverlag Benno Balan, Berlin-Charlottenburg 4) mit sparsamer Verwendung von alten Originalweisen, daß diese Aufführung im Vordergrunde des Interesses stand und nicht mit anderweitiger Weihnachtsmusik zu vergleichen ist, wie etwa mit der uraufgeführten, trockenen Weihnachtskantate Leopold van der Pals' voll bläßlicher Romantizismen und Uneigenheiten der Erfindung. Selbstverständlich durfte die stets stimmungsvolle Aufführung des Bachschen Weihnachtsoratoriums durch den Chor der Singakademie

unter Georg Schumanns trefflicher Leitung im weihnachtlichen Bilde des muſizierenden Berlins nicht fehlen.

Die Feſttage verurſachten die übliche faſt zwei Wochen währende Pauſe im Berliner Muſikleben. Mit dem Januar begann eine auffällige Inflation jüngſter Muſikſchöpfungen. So mußten wir einen ganzen Abend amerikaniſcher Muſik über uns ergehen laſſen, die wieder von der unzureichenden Fähigkeit zu eigenem Denken in den Werken eines Charles T. Griffes (Das Luſtſchloß des Kubla Khan), Howard Hanſon (2. Symphonie) überzeugte. Die „Internationale Geſellſchaft für Neue Muſik" meldete ſich mit ſchaudererregenden Tonkonglomeraten zu Worte, darunter eine Jazzraſerei von Karol Rathaus, betitelt „Serenade", ein unglaublich impotentes Machwerk von Edmund von Borck: Konzert für Altſaxophon und Orcheſter, und ein ſkrupelloſes Stilgemiſch von Jerzy Fitelberg, das der jüngſten Zeitmode zuliebe ſich den Titel „Etuden für Orcheſter" beilegte. Im „Zentralinſtitut für Erziehung und Unterricht" hörte man ein ſzeniſches Werk, das ſchon deshalb Sympathie erweckt, weil es ſich nicht „Schuloper", ſondern beſcheiden „Knabenſpiel" nennt. Das Werkchen iſt inhaltlich mit ſeinem lebendigen Bild aus dem Zeltlager erfreulich, dramatiſch ſchwach (die beiden Chöre der Angreifer und Angegriffenen: Älteſte Opernſchablone!) und im Einzelnen anfechtbar (albernes „Lachduett", Produktion eines „Gemeinſchaftsliedes", Erwähnung der Sternbildes Orion, das im Sommer überhaupt nicht zu ſehen iſt. Treuherzig zeigt der Junge bei der Erwähnung ausgerechnet nach dem Zenith!). Zu dem kläglichen Text („Alte Buchen träumen irgendwas, worin ſie ſich in Würde fühlen") von Herbert Barth tritt eine mit wenigen Ausnahmen nicht minder unerquickliche Muſik von Hugo Herrmann, dem anſcheinend der perſönliche Mut zur Simplizität fehlt. Die Ängſtlichkeit, mit der gewohnte Harmonieverbindungen vermieden werden, wirkt unfreiwillig komiſch. Wertvoller war die Ausführung durch den Erfurter Motettenchor unter Herbert Weitemeyer, von dem man ſchon ſo viel Gutes gehört hatte, daß man dieſen Beſuch in der Reichshauptſtadt freudig begrüßte. Die Chorvorträge gelangen ausgezeichnet, ein gutes ſtimmliches Material voll techniſcher Zuverläſſigkeit kennzeichnet die Qualität dieſer „Thüringer Sängerknaben".

Erwähnt ſei ferner ein wohlgelungenes Konzert der Chorvereinigung St. Urſula unter Leitung von Karl Pohl, der die „Weihnachtsbotſchaft" von Hermann Simon bereits zum zweiten Male in Berlin zum Erklingen brachte, ein Kompoſitionsabend des gediegenen Leo Schrattenholz, ein gut beſuchtes ſoliſtiſches Auftreten des bekannten Geigers Jaſcha Heifetz, der indeſſen über techniſchen Äußerlichkeiten den ſeeliſchen Gehalt ſtark vernachläſſigte, ſowie ein Sinfoniekonzert des Ufa-Sinfonie-Orcheſters unter Leitung des hochbegabten Dr. Helmuth Thierfelder, der ſeinen ungewöhnlichen Fähigkeiten nach an eine ganz andere Stelle als an ein Kino gehört. Sein künſtleriſcher Ehrgeiz bekundete ſich in der Aufſtellung eines vielſeitigen Programms mit Wagners Fauſtouvertüre, mit der intereſſanten, ſelten gehörten Prometheus-Sinfonie von Liſzt und der „Pathétique" von Tſchaikowſky, die überaus ſorgſam ausgefeilt war, wenn auch gewiſſe Eigenheiten in der Wahl der Tempi diskutabel ſind.

Muſik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Aachen, das neuerdings wieder mehr als bisher auf ſeine alte Tradition als Bäderſtadt pocht (hier heilte ſich bekanntlich in überraſchend kurzer Zeit auch Händel von ſeinem körperlichen Zuſammenbruch und auf der Flucht vor dem Londoner Schuldgefängnis 1737, als man ſeine Coventgarden Oper zu Fall gebracht), wird im kommenden Jahre zur Muſikfeſtſtadt werden: Ende April bis Anfang Mai hält aller Vorausſicht nach die Internationale Geſellſchaft für neue katholiſche Kirchenmuſik, die 1930 in Frankfurt tagte, ihre große Verſammlung ab, und vom 8. bis zum 10. April begeht der Provinzialverband Rheinland im Reichsverband Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer ſein 5. Rheiniſches

Musikfest mit einer Opern-, mehreren Konzert- und Kammeraufführungen. Zugleich tagt hierbei zum ersten Male die Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte. Im Stadttheater erklang unter Dr. Raabes Leitung d'Alberts „Tiefland" und unter Kurt Rooschütz Puccinis „Tosca", während im Kurhaus der aus Aachen stammende Leo Blech seine „Waldwanderung" vorführte (komponiert 1904) und sich auch als Schubertdirigent starken Beifall holte. In Bochum bot Wilhelm Grümmer Verdis „Aida" und das Treichler-Quartett u. a. Pfitzners Klavier-Quintett. Bottrop gab unter Switting mit dem Musikverein eine recht annehmbare Aufführung des „Unaufhörlichen" von Hindemith. In Bielefeld dirigierte Kaminski Bachs „Nun ist das Heil", Haydns Tedeum und, nicht überall ausgeglichen genug, Beethovens „Neunte". Mussorgskys „Boris Godunow" war das Hauptwerk der Dortmunder Oper, geleitet von dem Pfitzner- und Regerschüler Felix Wolfes, der die Partitur auch von den Zutaten der Instrumentation Rimsky-Korsakows befreit hatte. Unter Willem Sieben erklang als Uraufführung ein Orchesterstück des einheimischen Weckauf und des in Köln wirkenden Woyrsch-Schülers Klußmann „Epilog zu einer Tragödie". Beide Werke ernteten lebhaften Beifall. In Duisburg-Mühlheim gab Heinrich Knapstein, ebenfalls von Max Reger ausgebildet, Suters „Le laudi" und Regers „Einsiedler" in gediegener Ausführung. Unter Mitwirkung des dortigen Männergesangvereins brachte Max Fiedler in Essen Erwin Lendvais „Kosmische Kantate", leider vor schlechtbesuchtem Hause, zur Erstaufführung. Geistliche Weihnachtslieder nach Versen von Angelus Silesius, von Paul Wibral vertont, sang Lore Schröter in Gelsenkirchen mit schönstem Erfolge. Das Kasseler Staatstheater grub Dittersdorfs reizvollen „Doktor und Apotheker" aus und erzielte damit beifällige Anteilnahme. Koblenz bot im Theater Thomas' „Mignon" (überall wiegen fremdländische Neueinstudierungen vor!) und im Konzertsaal unter dem jungen, tüchtigen Adametz die Haydnschen „Jahreszeiten". Lortzings „Undine" erklang in Münster im selben Hause, da der Meister noch persönlich gewirkt. Zwei persönliche Notizen sind hier von Interesse: die Universität ernannte den Kirchenmusikdirektor August Knabe, bekannt als Komponist von Kantaten, Hymnen, Liedern und als Schöpfer des Choralbuchs zum alten und neuen evangelischen Gesangbuch für Rheinland und Westfalen, anläßlich seines 85. Geburtstages zum Ehrendoktor, und der jugendliche, kaum zwanzigjährige Siegfried Borries, ausgebildet von Eldering an der Kölner Staatl. Hochschule für Musik, wurde von Furtwängler zum Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters bestellt. Prof. Dr. Oberborbeck, der umsichtige und organisatorisch hervorragende Musikleiter Remscheids, brachte Bruckners Tedeum zusammen mit Beethovens „Neunter" vor einem dichtbesuchten Saale in ausgefeilter Wiedergabe. Das Nassauische Landestheater in Wiesbaden stellte eine neue Operette „Marlenes Brautfahrt" von Bertuch zur Diskussion. In Wuppertal erschien neben einem neueinstudierten „Lohengrin" Milhauds blutrünstiger „Armer Matrose", eine gewollt tragische Perversion des alten Motivs vom unerkannten Heimkehrer.

In Köln hörte man im 4. Gürzenichkonzert Verdis, vom Komponisten 1875 hierselbst geleitetes Requiem, wobei sich im Soloquartett Helge Roswaenge und Hildegard Hennecke hervortaten. Ebenfalls in der Deutzer Festhalle erschien das Amsterdamer Concertgebouw-Orchester, das sich unter Mengelberg seinen stärksten Erfolg mit Straußens unverwelktem „Don Quixote" holte. Der Kölner Männergesangverein beging sein Winterkonzert vor einem überfüllten Gürzenich und bot mit Kauns „Requiem", Wagners „Liebesmahl der Apostel" und vor allem Richard Trunks, des Meisterdirigenten, „Romantischer Suite" unvergleichliche Leistungen. Der Beifall wuchs nach Trunks eigenem Werk, einer herrlichen Suite echt romantisch-deutschen Geistes und überlegenster Gestaltungskunst, zum Sturm. Der Bachverein unter H. Boell gab alte Advents- und Weihnachtsmusik, darunter solche von H. Schütz, Sweelink und das Bachsche Weihnachtsoratorium. In der Gesellschaft für neue Musik trug das Wiener Kolisch-Quartett Bergs Lyrische Suite und Schönbergs d-moll-Quartett vor, während in der Musikalischen Gesellschaft

das Berliner Brunier-Quartett ein klassisch-romantisches Programm abwickelte, ohne sonderlich sich hervorzutun. Dagegen wurde zu einem besonderen Erlebnis das Spiel Erdmann-Jarnachs vierhändig und an zwei Klavieren, die u. a. auch Bachs Sonate für zwei Klaviere und Brahms' Haydn-Variationen wiedergaben. Das Münchener Huber-Quartett holte sich mit Werken von Cesar Franck, Mozart und Dittersdorf einen sehr starken und verdienten Erfolg. In Klavierabenden bewährten sich der junge, hier noch unbekannte W. Bohle (Mannheim) und der hier wirkende Schweizer Paul Baumgartner, letzterer mit einem von Froberger bis Schönberg reichenden Programm. In einem der Musikbücherei-Abende hörte man durch die Musikantengilde Weihnachtsmusik von Telemann, Purcell, Pez und Dietr. Becker. Daß das „Chorwerk" Brechts und Eislers „Die Maßnahme" hier von dem Düsseldorfer Landé und Langhoff aufgeführt wurde, sei nur als Zeichen der Zeit erwähnt. Im Opernhause gastierte der früher hier wirkende Roswaenge in der „Bohême" und im „Postillon". Als Neueinstudierungen erfreuten Lortzings „Undine" und Mozarts „Entführung", während die Essener Folkwangtanzgruppe den „Totentanz" von Jooß-Cohn zur wirkungsvollen Wiedergabe brachte, ein gutdurchdachtes und ausgeführtes, wenn freilich auch schwächlich-pazifistisches Stück. Tschaikowskys 1875 geschriebenes, nicht ohne die „tätige Mithilfe" des Komponisten von der Petersburger Kaiserl. Musikgesellschaft preisgekröntes, aber dennoch vergessenes Märchenspiel „Tscherewitschi" (Die Pantoffel), das, vom Komponisten 1887 neubearbeitet, neuerdings durch H. Burkard (angeregt durch Tscherepnin) und nun auch durch Prof. Hofmüller neu übersetzt und dramaturgisch verändert, erlebte in der Kölner Oper seine recht erfolgreiche „Uraufführung". Das Gogolsche Märchen vom Schmied, der mit Hilfe des von ihm gefangenen Teufels seiner Liebsten die Pantoffel der Zarin besorgt, wurde vom Regisseur-Intendanten und dem einfallsreichen Bühnenmaler Reigbert (früher an den Münchener Kammerspielen) unter Mitwirkung unserer besten Sängerkräfte in Leben umgesetzt, wobei freilich die ziemlich sinfonische bzw. kammermusikalische Musik, der Szenkar ein guter Anwalt war, häufig hemmend einwirkte. Im Westdeutschen Rundfunk, der auch diese Oper mit übertrug, machte man u. a. den originellen Versuch, unter dem Titel „Die Steppe" russische Musik und Dichtung abwechselnd erklingen und wirken zu lassen, wobei allerdings noch mehr Kürze im Ganzen zu wünschen bliebe. Im übrigen gab es unter Buschkötter, Kühn und Zimmermann viele Neuaufführungen, so Orchesterlieder von Max Donisch (A. Holz), eine Gambenrhapsodie von Böttcher (Grote), H. Ungers „Kindertotenlieder" nach Eichendorff und Orchestergesänge Jarnachs (H. Guermanowa), eine Orchestersuite von Hans Haaß und eine Violinsuite von A. Spies, Werke Kauns und Borodins, durch das ausgezeichnete Priska-Quartett ausgeführt, spanische Klaviermusik durch Otto Wetzel, spanische Lieder durch Miguel Fleta, Westermans Intermezzi für Orchester, Pfitznersche Fragmente aus der „Rose" und dem „Christelflein", Hermann Zilchers von ihm selbst gespieltes Klavierkonzert, Respighis „Herbstlied" (Sigm. Bleier), die Übertragung eines Konzerts des Münsterischen Männergesangvereins, der unter Franz Philipps Leitung Chöre des Dirigenten und sein Klavierkonzert (Ilse Josten) sowie Trunks oben genannte Romantische Suite und Lieder dieses Meisters, von Marie Trunk mit wundervoller Stimme und Musikalität gesungen. Der Weihnacht gewidmet war die Folge „Ein Marienleben", Musik von W. Maler, die Weihnachtskantate von Armin Knab, das Geläute der Kölner Deutschen Glocke, der sich weitere 29 deutsche anreihten, eine Christmette des Wuppertaler Hauptkirchenchors, eine evangelische Morgenfeier des Kirchenmusikinstituts der Kölner Musikhochschule unter Pfarrer Reindell, und schließlich seien erwähnt das Hörspiel „Traum einer Neujahrsnacht" von Oberländer mit der Musik von Hempel sowie der „Garten des Paradieses" nach Andersen von Rudolf Simon mit der Vertonung Gustav Kneips.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

In der Oper gab es erfolgreiche Gastspiele. Rudolf Bockelmann, ein vorzüglicher Wagnersänger, ausgezeichnet durch Wärme des Tons und sorgfältige Textbehandlung, sang den Holländer und den Wotan der Walküre; vielversprechend in Stimme und Spiel ist auch Willy Frey vom Hamburger Opernhaus, da er sich in der Rolle des Belmonte mit Glück unserem Mozartensemble einzugliedern wußte. Helge Roswaenge, nunmehr im festen Verband unserer Oper, übernahm in bewundernswerter Vielseitigkeit jetzt auch die exponierte, aber ihm trefflich liegende Partie des Postillons von Lonjumeau.

Einen Stimmungserfolg errang die Staatsoper mit der auf den Silvesterabend angesetzten Erstaufführung der dreiaktigen komischen Oper „Spuk im Schloß" von Jaroslaw Křička. Ihr innerer Wert indessen scheint uns nicht hoch anzuschlagen. Eigentlich ist es eine Posse, mit gelegentlicher Opern- und ziemlich viel Operettenmusik, die sich am Schluß (wenigstens in der Wallersteinschen Bearbeitung für Wien) ungeniert als Revue gibt, bei der ein Heer von Ballettmädeln, auf mehrere stufenweise hintereinander ansteigende Treppen verteilt, nichts tut als „Beine schmeißen". Eine Verwandlungsmusik mit Filmeinlage schildert die Eisenbahnfahrt nach dem verwunschenen Schloß. Das Buch stellt eine derbe Vergröberung von Oskar Wildes fein satirischer Novelle „Das Gespenst von Canterville" dar, indem es den dort so witzig und geschmackvoll behandelten Gegensatz von romantischer Geisterseherei und kühlnüchterner Ungläubigkeit zur groben Persiflage und zu den handgreiflichsten rationalistischen Plattheiten übertreibt. Auch reicht ein einziger Witz, wenn er auf drei abendfüllende Akte verteilt wird, nicht aus, wenngleich nicht weniger als drei Bearbeiter und ein Übersetzer (Jan Löwenbach, Paul Eisner, Max Brod und Lothar Wallerstein) ihre geistige Kraft an dieses Libretto gewandt hatten.

Die Musik Křičkas enthält einige wirkungsvolle Nummern, Lieder, Ensembles und Tänze moderner Art, unter denen ein langsamer Walzer zum Souper der Familie des neuen Schloßherrn den Vorzug verdient, eigens genannt zu werden; im allgemeinen aber hilft sie sich von einem Augenblickseinfall zum andern kümmerlich weiter; Erfindung ist nicht ihre starke Seite, und selbst die, nach dem Vorbilde von Weinbergers ungleich echterem „Schwanda" hie und da eingefügten slawischen Melodien und Rhythmen weiß der Komponist nicht fesselnd genug zu gestalten. Selbst die Instrumentation macht einen unbeholfenen Eindruck. Auch bei Křička herrscht naturgemäß das Schlagzeug vor (die Oper beginnt bezeichnend genug mit einem Trommelwirbel!), und beim Erscheinen des Gespensts weiß der Komponist nichts Besseres, als den Gesang des Geistes vom — Klavier begleiten zu lassen!

Um dem Werk (über dessen Schwäche sich Clemens Krauß doch vorher klar gewesen sein muß) dennoch zur Anerkennung zu verhelfen, waren die besten Kräfte für die Erstaufführung eingesetzt worden: allen voran Richard Mayr, der gottlob so viel eigenen Humor besitzt, um selbst aus der Rolle dieses Gespensts etwas herauszuholen (fast berührte es schmerzlich, diese kostbarste Stimme und Künstlerschaft hiezu mißbraucht zu sehen), Margit Angerer und Helge Roswaenge, ein herzgewinnendes Liebespaar, daneben nicht minder ansprechend Adele Kern und Erich Zimmermann als das sich liebende Domestikenpaar, in kleineren Rollen die Herren Jerger, Madin und Wiedemann, sowie die Damen Paalen, Szantho und Anday; endlich Clemens Krauß persönlich als Dirigent. Wenn man wenigstens hoffen dürfte, daß die ominösen Anfangsworte des Stückes „Pleite! Pleite!" nicht den Teufel an die Wand gemalt haben und das Operntheater einen budgetären Gewinn dabei hat, da es einen künstlerischen aus den Qualitäten dieser neuesten Spielplanbereicherung nicht ziehen kann.

Der Operettengeschäftsgeist unserer Tage schreckt vor nichts mehr zurück. Nach Anton Bruckner kommt nun — Kaiser Franz Josef daran, zur Operettenfigur zu werden, und ein

Künstler von Geschmack gibt sich dazu her, die Franz Josef-Operette zu vertonen. Was nützt aller Schliff der Musik bei solcher Verirrung! Fritz Kreisler, der sie schrieb (unter geschickter Anwendung früherer ansprechender Kompositionen), ist ein alter Österreicher, angesehen als Virtuose und außerdem dankbar geehrt wegen seiner humanitären Wirksamkeit, wie konnte er nach solchem Stoffe greifen? Von den Textfabrikanten einer modernen Wiener Operette erwartet niemand etwas anderes, bei Herrn Kreisler hätten wir uns einer des Künstlers würdigeren Zurückhaltung versehen, als daß er seinen alten Kaiser und die Kaiserin Elisabeth (die mit dem Kosenamen „Sissy" gerufen ward, der hier als Titel der Operette herhalten muß), diese beiden Gestalten, die uns, unseren Eltern und unseren Großeltern etwas Ehrwürdiges waren und vom Hauch eines tragischen Geschicks umweht sind, zum Gegenstand billigen und indiskreten Vergnügens preisgibt.

Zu einer grundsätzlichen Betrachtung geben uns zwei unmittelbar hintereinander gehörte Werke von Prokofieff Anlaß. Wenn ein zeitgenössischer Komponist modernster Observanz sich zu klassizistischer Einfachheit im Formalen einschränkt, so ist das wohl ein Beweis dafür, wie viel sich auch heute noch in den alten Formen an künstlerischem Ausdrucksgehalt unterbringen läßt. Das versucht Prokofieff in s iner „Sinfonie classique", die wir im Philharmonischen Konzert hörten; der nicht zu verkennende parodistische Unterton zeigt allerdings, daß es ihm damit nicht ganz ernst war; auch reicht die Erfindung für eine ganze Sinfonie nicht hin, wenngleich die beiden ersten Sätze gar freundlich anmuten. Sein wahres Gesicht zeigt derselbe Prokofieff aber doch eher in älteren Werken wie in der „Skythischen Suite", in jener brutal exzedierenden Komposition, die uns ein boshafter Zufall gleich tags darauf in einem von Nikolai Malko geleiteten Gesellschaftskonzert zu hören gab. Auch hier ruht die Musik auf einer vor 200 Jahren beliebten Form, der des mythologischen Balletts, aber ebenso wenig vermag sie den Ausgleich zwischen alter Form und neuem Inhalt zu finden; denn, obgleich sie hier zum richtigen Erfassen die Beihilfe optischer Eindrücke (wenigstens eingebildeter Bühnenbilder) in Anspruch nimmt, worauf schon die programmatischen Überschriften der vier Sätze deuten, macht es die aufgewühlte, durch beständigen Taktwechsel zerrissene, die ganze Wildheit moderner Schreibweise widerspiegelnde Faktur der Komposition selbst der beweglichsten Fantasie schwer, den geschilderten mythologischen Begebenheiten einigermaßen mit dem Ohr zu folgen, sie also, wie beabsichtigt, plastisch zu verstehen. Da nun die vorerwähnte klassizistische Sinfonie das früher entstandene Werk ist, so bleibt der Radikalismus und die Raschheit des Systemwechsels recht befremdlich; indes sind wir es ja vom Ahnherrn der Atonalität, von Arnold Schönberg, her gewöhnt, daß sich innerhalb des Schaffens moderner Tondichter die Stile wechseln, ja förmlich den Rang ablaufen, als müßte mans mit jedem einmal versuchen . . . Nikolai Malko, der Dirigent, bewies mit den folgenden Programmnummern, dem Chopinschen Klavierkonzert in e-moll und Tschaikowskys Fünfter, seine Fähigkeiten als Orchesterleiter. Den Klavierpart zu Chopin spielte mit fertiger Technik, feiner Tongebung und Empfindung der Preisträger im Warschauer Chopin-Wettbewerb, Alexander Uninsky.

Mit russischer Musik waren wir wahrhaft gesegnet. Denn auch Clemens Krauß begnügte sich nicht mit dem sich klassisch geberdenden Prokofieff; er gab uns noch Strawinskys „Sacre du printemps" dazu und krönte das Philharmonische Konzert ebenfalls mit Tschaikowsky, und zwar mit dessen Vierter. Auch bei dem Werk Strawinskys, dieser brutalen Orgie für Schlagzeug und Bläser, bei der die Streicher zu einem kümmerlichen Halbdasein verurteilt sind, fällt auf, wie bei Prokofieffs Ballettsuite, daß die modernen atonalen Russen sich so gerne und oft fast ausschließlich der primitivsten Formelemente bedienen, nämlich nach dem Prinzip der bloßen Wiederholung ihrer kurzatmigen Themen. Sie scheinen von dem Auffassungsvermögen des modernen Musikhörers eine niedrige Meinung zu haben, wenn sie ihm gleichsam die unterste Stufe menschlicher Kunstentwicklung entgegenbringen. Als ob wir Höhlenbewohner wären! Die Aufführung des raffiniert schwierigen Werkes war eine Prachtleistung unserer Philharmoniker, und dieses russische Konzert wohl überhaupt die bisher größte Dirigentenleistung von Clemens Krauß.

Leopold Reichwein führte uns eine der liebenswürdigsten, modernen Kompositionen vor, die „Abendmusik" von Rudolf Kattnigg, eine aus vier sinfonisch angeordneten Sätzen bestehende Orchestersuite, die mit Glück spanische Tanzformen heranzieht und zu abgerundeten, schönen und nachhaltend fesselnden Genrestückchen ausgestaltet.

Ein großes Verdienst erwarb sich Robert Heger mit der Wiener Erstaufführung von Josef Haas' Volksoratorium „Die heilige Elisabeth". Das stets lebendige Interesse der Wiener an Vokalmusik großen Stils fand hier einen würdigen, mit lebhaftester Anerkennung aufgenommenen Gegenstand. Die kluge äußere Einrichtung, daß die einzelnen Sätze von einem Sprecher erklärt werden, erhöht das Genießen, weil es nicht durch das peinvolle Mitlesen im Textbuch abgelenkt wird. Das Bekenntnis zur Melodie, der Mut zur Schlichtheit, die gewinnende Sangbarkeit des Werks und seine Gliederung nach kräftigen Formen wirken heute fast revolutionierend, so weit haben wir uns von dem Natürlichsten entfernt. Mit einfachen Mitteln erreicht Haas Wirkungen, die weit Anspruchsvolleres hinter sich zurücklassen. Wir fühlen uns sicher geführt, ergriffen und wieder beruhigt, ja durch Hymnen von einer geradezu monumental zu nennenden Einstimmigkeit erhoben und beglückt. (Hie und da könnte man freilich Wiederholungen weglassen und wohl auch sonst kürzen.) Ria Ginster, der Sängerin der Elisabeth, gebührte der Hauptanteil am Erfolg; die Chöre des Singvereins, des Männergesangvereins und der Peterlini'schen Sängerknaben, Prof. Klitsch als Sprecher, Prof. Schütz an der Orgel, das Sinfonieorchester und Heger als der geistige Führer standen auf voller Höhe und wurden samt dem anwesenden Komponisten begeistert gefeiert.

Als neuer Dirigent stellte sich an der Spitze der Philharmoniker, mit einer aus Wagner, Delius, Ravel und Tschaikowsky gebildeten Vortragsfolge, Sidney Beer aus London vor. Entgegen der sonst heute geübten Art des Detailmalens ist sein Dirigieren etwas zu zufällig und ungefähr, wobei manche Einzelheiten, besonders solche, die für den thematischen Zusammenhang wichtig sind, überhuscht werden; Ralph Lawton spielte bei dieser Gelegenheit das Ravelsche Klavierkonzert mit Präzision, doch nicht genug gesangvoll. — Der beim vorjährigen Wettbewerb preisgekrönte Geiger Karoly Szenassy verblüffte nach wie vor durch unerhörte technische Bravour, obwohl er noch immer Paganini besser spielt als Bach. — Der Wiener akademischen Mozartgemeinde danken wir die Erstaufführung der neu aufgefundenen Mozartschen Terzette für zwei Frauen- und eine Männerstimme, die so überaus bezeichnend von drei Bassetthörnern begleitet werden; mit den drei bisher bekannten bilden diese sechs zusammen eine köstliche Gruppe von Gelegenheitskompositionen, und es ist erstaunlich, welchen Reichtum an Stimmungen, vom zarten, schmachtenden Sentiment bis zum launischen Übermut, Mozart selbst in diesen kleinsten Formen ausdrücken konnte.

Zu unserer Notenbeilage.

Von Rudolf Johndorff, München.

Im Jahre 1832, kurz nach dem Ableben Goethes, begann der 19jährige Richard Wagner als Opus 5 die sieben Kompositionen zu „Faust", darunter eine begleitende Musik zu „Gretchens Szene in der Kirche", wohl in Erinnerung an die Uraufführung in Leipzig, die unter Mitwirkung seiner Schwester Rosalie als Gretchen 1829 in der Tieckschen Bearbeitung zu Ehren des 80jährigen Goethe an dessen Geburtstage veranstaltet wurde.

In diesem Melodram folgt nun die führende Stimme des Klavierpartes so genau und bis in die kleinsten Einzelheiten dem Rhythmus und Tonfall der Worte und Verse des Gedichtes, daß man unwillkürlich den Eindruck erhält, als ob der junge Wagner im Moment der Inspiration — bewußt oder unbewußt — eine Gesangsmelodie zu den Worten des Gedichtes geschrieben hätte, die bezeichnenderweise an keiner Stelle den natürlichen Umfang einer Sopranstimme überschreitet.

Durch die Umwandlung des Sprech- in den Gesangston wird erst der tiefe Gehalt der bis jetzt kaum beachteten Komposition offenbar und man muß die erstaunliche Reife des jugend-

lichen Komponisten bewundern, der intuitiv die wechselnden Stimmungen des Gedichtes in wahrhaft kongenialer und formvollendeter Weise zum Ausdruck gebracht hat.

So ist zu hoffen, daß durch diese Umwertung eine der wirkungsvollsten Kompositionen des jungen Wagner der Vergessenheit entrissen wird, ein Werk, das in der allmählichen Steigerung von bebender Angst bis zum erschütternden Aufschrei der Verzweiflung und dem langsamen Abklingen in die letzte, leise Bitte um Barmherzigkeit den künftigen großen Dramatiker schon vorausahnen läßt.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Rätselhafte Inschrift.

Von H. M. Gärtner, Voerde.

Beim Durchstöbern alter Schmöker stieß ich auf untenstehende, rätselhafte Schrift. Nach langer, schwerer Mühe gelang die Entzifferung. Sie ist sehr bemerkenswert, sodaß sie den Lesern der „Zeitschrift für Musik" nicht vorenthalten werden soll.

Eur — H — Ersn — — — — Intri — J — Ue — S — — — — — N — D —
Jetsri — — — — Heaz — SCH — T — M — K

Wir schließen uns der Meinung der Einsenders an und bitten unsere vielen, in oft recht schwierigen Fällen bewährten Freunde der sonst üblichen Rätselecke, sich heute mit diesen rätselhaften Zeichen zu beschäftigen. Gerne belohnen wir auch diese Mühen mit Preisen, über deren Verteilung — im Falle mehrerer gleichwertiger Lösungen — das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse in folgender Staffelung zur Verfügung stehen:

als 1. Preis ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 8.—,
als 2. Preis ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 6.—,
als 3. Preis ein Werk oder Werke im Betrage von Mark 4.—.

Für allenfallsige, wohlgelungene zeichnerische, dichterische oder kompositorische Umrahmungen behalten wir uns Sonderprämiierung oder auch Veröffentlichung vor. Einsendungstermin ist der 10. April 1933.

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

„Kleine dreistimmige Invention" von Harry Liebert, Großenhain (November 1932).

In dem seinerzeit abgedruckten kleinen Musikstück waren die Anfänge der folgenden 6 Volks- und Vaterlandslieder aufzufinden:

1. Was frag ich viel nach Geld und Gut
2. Was ist des Deutschen Vaterland?
3. Freiheit, die ich meine!
4. Da streiten sich die Leut herum
5. Ich hab' mich ergeben
6. Kennt ihr das Land so wunderschön?

Einwandfrei richtige Lösungen gingen diesmal nur in sehr beschränkter Anzahl ein. Vielfach wurde daneben geraten. Namentlich der erste Takt der Invention, der als jungferliches Brautgewinde aus der Oper „Freischütz" angesprochen wurde, bot Schwierigkeiten. Um die Sechszahl der Melodienbruchstücke nicht zu überschreiten, wurde dafür Kreuzers Melodie „Da streiten sich die Leut herum' übersehen. Wo das aber nicht der Fall war und man auf den besagten Jungfernkranz nicht verzichten wollte, ergaben sich sogar sieben Melodienanfänge, die dem Sinn des Rätsels ebenfalls nicht völlig gerecht wurden.

Unter den wenigen, vollkommen richtigen Lösungen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 10.—) für Kurt Poser, Lehrer, Sömmerda;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 8.—) für Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schwld.;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 6.—) für Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Thür.;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von M. 4.—) für Paul Döge, Studienrat, Borna b. L. — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse (Ober-Schlesien) — Elisabeth Schulte zu Berge, Bochum-Berge — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen.

Unter den Einsendungen, welche der Lösung nicht vollständig entsprachen, aber doch ganz nahe an sie herankamen, befinden sich einige ganz wertvolle musikalische und auch dichterische Arbeiten, welche wir nicht einfach beiseite legen durften. Wir ließen in diesem Falle Gnade für Recht ergehen und werden auf sie noch zurückkommen

Unter den Einsendern richtiger Lösungen stehen an erster Stelle Rektor R. Gottschalk-Berlin und KMD Trägner-Chemnitz. Und zwar hat letzterer neben einer einwandfreien Lösung mit wohlgesetzten Variationen über Nägelis Lied „Unser Vaterland" den Vogel abgeschossen. Ihm gebührt eine besondere Belobigung des Preisgerichtes auch für seine vorbildlich schöne Notenschrift. R. Gottschalk sandte den folgenden treffenden Vers:

Ja, früher hatte man frohen Mut,
man fragte nicht viel nach Geld und Gut,
doch jedem war die Frage bekannt:
Was ist des Deutschen Vaterland?
Mit Herz und Hand war man ihm ergeben!
Ja damals wars eine Luft zu leben.
Man sang es einzeln und im Vereine:
Ich grüße dich Freiheit, die ich meine!
Im Tale klang es, es klang auf den Höh'n:
Kennt ihr das Land so wunderschön?
Und heute? Es ist doch gar zu dumm:
Da streiten sich die Leut' herum.

Beiden Einsendern erkennen wir einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 10.— zu.

Einen 2. Sonderpreis, ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.— erhält: Prof. Eugen Püschel, Chemnitz der die richtig gefundenen Lieder geschickt zu einem Vers verband und Martin Georgi, Thum, welcher der richtigen Lösung allerhand hübsche Sächelchen für Blockflöten und Streicher beifügte. Um sich die Sache nicht allzu leicht zu machen, hat er sich in den Kompositionen der musikalischen Spiegelschrift befleißigt, welches Spezialvergnügen er mit einem Herrn des Preisgerichts teilt!

Als musikalischer Humorist guter Qualität hat sich MD Creutz, M.-Gladbach, bewährt. Sein Oktett und Nonett für gemischte Singstimmen können recht gut neben dem alten Wiener Komponisten Käßmeyer bestehen. Wer diesen kennt, wird dieses besondere Lob zu würdigen wissen. Ihm wird ein 3. Sonder-Bücherpreis (im Werte von Mk. 6.—) zuerkannt.

Ferner erhielten wir noch richtige Lösungen von

G. Heyse, Kapellmeister, Dessau —
Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse —
MD Bruno Leipold, Schmalkalden —
Dora Schubert, Mulda i. Sa. —
P. Voß, Musiklehrer, Lauenburg i. Pomm.

Und nun kommen diejenigen, welche glaubten, den Jungfernkranz in den Kreis ihrer Betrachtungen ziehen zu müssen und durch Beilage besonders wertvoller musikalischer oder dichterischer Arbeiten ihr Interesse an der Rätselecke kundgaben. Es sind dies Bibliotheksrat Dr. Hübner, Breslau, mit einer kunstvoll und gediegen gearbeiteten Suite für Cello-Solo, welche große Hochachtung abnötigt; weiter Walter Rau, Chemnitz, mit einer Fuge über deutsche Lieder, in denen sich auch Vater Haydn ungerufen zu Wort meldet; dann Studienrat Ernst Lemcke, Stralsund, mit einem kleinen Märschlein und die beiden Lehrer Rudolf Kocéa, Wardt, und Edwin Telschow, Jabel, denen

wir je einen Sonderbücherpreis von Mk. 4.— bewilligen, während wir für die Dichtungen von Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen, Kirchenmusikdirektor August Scheide, Gotha, Otto Schneider, Lehrer, Meiches und Kantor Wiedemann, Garz auf Rügen ebenfalls noch je einen Sonderbücherpreis (im Werte von Mk. 2.—) aussetzen.

Die zahlreichen übrigen Einsender aber müssen es sich diesmal mit einem allgemeinen Dank für ihre rege Anteilnahme genügen lassen. Wir bitten die Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Stephan Krehl: Allgem. Musiklehre. Grundlegend umgearbeitet von Robert Hernried. 180 S. Band 220 der Sammlung Göschen. Leinen Mk. 1.62. Walter de Gruyter, Berlin.

Meisterweisen. Stücke aus älteren und neueren Werken für Violoncello und Klavier, ausgewählt und bearbeitet von J. Stutschewsky und I. Thaler: E.P. 4210 Caccini, Amarilli; E P. 4216 Francoeur, Gavotte; E. P. 4217 Caix d'Herveloix, Le Papillon; E. P. 4224 Grieg, Berceuse op. 38, Nr. 1. Je Mk. 1.20. Edition Peters, Leipzig.

Richard Wetz: Kleine Toccata für Orgel. 6 S. Mk. 1.20, 8° quer. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Max Trapp: Sonatine für Klavier, op. 25. 4°. 17 S. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Karl Höller: Konzert für Orgel und Kammerorchester. Werk 15. 54 S. 4° quer. Aufführungsdauer 23—25 Min. F. E. C. Leuckart. Leipzig.

Otto A. Baumann: 10 Episoden für Klavier, op. 1. Heft 1/2. 11 bzw. 9 S. 4°. Albert Stahl, Berlin.

Richard Schiffner: Introduktion und Passacaglia für Orgel, op. 20. 8 S. 4°. Mk. 2.—. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hanns Schindler: Introduktion, Chaconne und Doppelfuge für Orgel, op. 39. 16 S. 4°. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Kurt Gillmann: Poem für Violine und Harfe. 4°. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Paul Schmalz: Jubelt Gott! für gem. Chor, Solo-Sopran, Orchester und Orgel oder Orgel statt Orchester. 4°. Orgelauszug Mk. 2.—, Chorstimmen je Mk. —.25. Gebr. Hug, Zürich.

Hermann Zanke: Drei Humoresken für Flöte und Klavier, op. 8. 7 S. 4°. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Viktor Zuckerkandl: Musikalische Gestaltung der großen Opernpartien. XVI u. 300 S. 1932. Max Hesse, Berlin.

N. Medtner: Romantische Skizzen für die Jugend, op. 54. Heft 1/4. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Werner Wehrli: Auf zum Mond. Eine lustige Oper zum Gemeinschaftsspiel für Kinder und Große, op. 33. 28 S. Klavierausz. Mk. 4.—. Gebr. Hug, Zürich.

— — Romanze für Violoncello und kl. Orchester, op. 34. Gebr. Hug, Zürich.

— — Allerseelen, op. 30. Kleine Kantate nach Schweizerdeutschen Gedichten von Sophie Hämmerli-Marti für eine mittlere Stimme, Frauenchor, 2 Tromp. u. Klav. Gebr. Hug, Zürich.

Kurt Pahlen: Kinder, wir singen von Tieren. 4°. 15 S. Klavierauszug Mk. 1.50, Singstimmen je Mk. —.25, Gebr. Hug, Zürich.

Sigfrid Karg-Elert: Music for organ, op. 145. Oxford University Press, London.

J. Jongen: Poèm héroique. 4°. Fr. 5.—. Schott frères, Brüssel.

Henry Purcell: Let the dreadful engines. Her. von Edward J Dent. s 2.—. 4°. 11 S. dto.

Gabriel Engel: The life of Anton Bruckner. 57 S. Roerich Museum Press, New York.

Gabriel Engel: Gustav Mahler. 125 S. 1932. The Bruckner Society of America.

Antonio Caldara: Kammermusik für Gesang, Kantaten, Madrigale, Kanons. Bearb. von Eusebius Mandyzewski. Band 75 der Denkmäler der Tonkunst zu Österreich. Universal-Edition, Wien.

Paul Budry: Die Schweiz singt. Illustrierte Geschichte des Volksliedes, des Chorgesanges und der Festspiele in der Schweiz. Mit 8 Taf. u. 120 Illustr. 235 S. Eug. Rentsch, Erlenbach b. Zürich.

J. B. Loeillet: Werken voor Clavecimbel. XVIII u. 71 S. 1. Heft der Monumenta musicae belgicae. 1932. De Ring, Berchem/Antwerpen.

Cecil J. Sharp: English Folk Songs from the southern appalachians. Her. von Maud Karples. Band I und II. XXXVII u. 435 bzw. XI u. 410 S. Oxford University Press, London.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

ARTHUR DREWS: Der Ideengehalt von Rich. Wagners dramatischen Dichtungen im Zusammenhange mit seinem Leben und seiner Weltanschauung. Nebst einem Anhang: Nietzsche und Wagner. Gr. 8°, VIII u. 424 S. Leipzig S 3, E. Pfeiffer Verlag, 1931. M. 12.50.

Dieses Werk des bekannten Philosophen und Schriftstellers müßte in diesem Wagnerjahr „das" Wagnerbuch für alle diejenigen sein, die ihre Stellung zu Wagner in grundlegenden Fragen vertiefen wollen. Und das haben gerade die neu heranwachsenden Wagner-Verehrer dringend nötig, da im letzten Jahrzehnt nochmals ein Kampf um die künstlerische Bedeutung des Meisters entbrannt war und es um die primitive Frage des „Für oder Gegen" ging. Die Zeit des Versuchs einer erneuten Erniedrigung Wagners dürfte zur Hauptsache hinter uns liegen, und da gilt es um so mehr, den Meister gerade auch in seinen ganzen weltanschaulichen Hintergründen weit besser kennen zu lernen, als es früher der Fall war, und dies wieder deshalb, damit nicht schlagwortmäßig über Wagner geurteilt wird, sondern von innen heraus. Gerade weil jede Zeit das Recht hat oder sie es sich wenigstens nimmt, das Bild großer, sie unmittelbar berührender Männer nach ihrem eigenen zu formen, besteht um so mehr die Notwendigkeit möglichst gründlicher, auf wissenschaftlicher Grundlage stehender Forschungen. Wer, um nur einen einzigen, heute aber sehr wesentlichen Punkt zeitgenössischer Wagner-Betrachtung zu berühren, dazu gelangt ist, Wagner parteipolitisch auszumünzen, wird dies nach Lesen des Werkes von Drews bleiben lassen, weil er nunmehr in aller Klarheit erkennen muß, daß dies einfach nicht geht, es sei eben mit Schlagworten, denen dann mit mehr oder weniger Recht anderslautende entgegengehalten werden können, und damit ist das unfruchtbarste und unnötigste Durcheinander fertig.

Dieses Werk ist das eines echten Forschers, dabei warmblütigen Mannes, der seine Verehrung für Wagner in anstrengenden Studien und auf Grund eines weitverzweigten Wissens erhärtet hat, dabei offen gesteht, daß er Wagner die „höchsten künstlerischen Eindrücke seines Daseins verdanke, und ohne den er nicht gelebt haben möchte". Ohne jegliche Umschweife geht er an seine Aufgabe, beginnt mit den Jugenddramen und bespricht ein Werk nach dem anderen, zwischen sie entsprechende Einzelabschnitte über wichtige Schriften, Entwürfe, Skizzen, philosophische Fragen usw. einschiebend. Diese Art der Darstellung, die zugleich nur gedrängte Darstellung des Lebens ermöglicht, ist überaus glücklich, weil der Leser immer wieder in Verbindung mit der Gesamtpersönlichkeit Wagners bleibt, mit Ausschluß seiner musikalischen, mit der sich der Verfasser grundsätzlich nicht beschäftigt. Um so klarer wird dadurch jedem kenntlich, was Wagner auch so einem gedankenvollen Manne zu sagen hat. Im einzelnen wäre nun zu den Darlegungen sehr viel zu bemerken, sofern auch diese offen zeigen, wie über den letzten Sinn der Werke eben gerade deshalb, weil es symbolischer Art ist, gestritten werden kann. Das trifft schon bei den Dresdener Werken zu, denen der Verfasser seine volle Aufmerksamkeit schenkt, wobei er übrigens, nebenbei gesagt, hinsichtlich des Wesens der Elisabeth zu ganz ähnlichen Ergebnissen gelangt, wie sie hier im letzten Jahrgang zur Erörterung gelangten, wie viel mehr aber noch beim „Ring"! Aber gerade die zahlreichen Kapitel über dieses Werk, beinahe ein Viertel des Buches, bekunden, wieviel bei dieser Art der Betrachtung herauskommt. Freilich liegen hier die Verhältnisse so, daß sich ohne Heranziehung der Musik, d. h. ihrer bis dahin noch kaum in den Ansätzen vorliegenden geistigen Erklärung, über einen gewissen Punkt nicht hinauskommen läßt. Bekennt doch Wagner selbst, daß ihm „erst beim Komponieren das eigentliche Wesen seiner Dichtung aufgehe", und wer einmal hier wirklich gearbeitet hat, wird unweigerlich zu dieser Anschauung gelangen, somit auch dazu, daß hier noch fast alles Entscheidende erst zu tun ist. Aber das berührt Wert und Eigenart dieses Buches keineswegs, das eine willkommene Ergänzung durch den „Nietzsche und Wagner" behandelnden Anhang erhält, ein Kapitel, das vor allem denen empfohlen sei, die immer wieder ihre Argumente gegen Wagner aus den allmählich denn doch etwas verstaubten Geisteskammern von Nietzsches antiwagnerianischen Schriften haben. Und in diesen Fragen hat nur eine Stimme, wer, wie der Nietzscheforscher Drews, diesen Mann und seine Entwicklung wirklich kennt. A. H.

TH. W. ELBERTZHAGEN: Der Roman eines Sangesfürsten. Georg Westermann, Braunschweig-Berlin-Hamburg.

Der Sangesfürst ist Theodor Reichmann. Cosima Wagner selbst hat ihn so genannt, Richard Wagner hat seinen ersten und vorbildlichen, man kann wohl sagen, unübertroffenen Amfortas aufs höchste geschätzt. Wien, wo er hauptsächlich wirkte, hat ihm begeistert zugejubelt und noch heute lebt er ganz unverwelkt in der Erinnerung der älteren Theaterbesucher und Opernfreunde. Als Darsteller des Wolfram und des Hans Sachs,

auch des Vampyr und des Hans Heiling war er unvergleichlich. Nach seinem zu frühen Tode erfuhr man erst von seinen Tagebüchern, aus denen ergreifend hervorgeht, wie sehr der gefeierte Künstler, den manche für eitel und verwöhnt hielten, um die letzten Ziele seiner Kunst gerungen hat und wie selten er mit sich zufrieden war. Elbertzhagen hat nun aus dem Leben dieses Sangesfürsten, der auch einer der bedeutendsten Darsteller war und geistig tief in das Wesen seiner Gestalten eingedrungen ist, eine Erzählung geformt, die sich von den gangbaren Künstler-Romanen dadurch unterscheidet, daß auch wirkliche Geschichte und wertvolle Urkunden in ihr verarbeitet sind. So lernen wir Reichmannsche Tagebuchblätter und an ihn gerichtete Briefe kennen, die noch nie veröffentlicht wurden; Briefe von der Tochter Marschners, von Cosima Wagner und von Gustav Mahler. Auch das eigentlich Romanhafte der Handlung, das Verhältnis Reichmanns zu drei Frauen, das schließlich dahin führte, daß er überhaupt von keiner Frau mehr etwas wissen wollte, scheint in wesentlichen Zügen auf den wahrheitsgetreuen Mitteilungen der Schwester Reichmanns zu beruhen, der das Buch gewidmet ist. Um so seltsamer berührt manche Ungenauigkeit, die leicht zu vermeiden war. Daß Hans von Bülow zur Bayreuther Zeit Richard Wagners nicht mehr mit dem Meister verkehrte und überhaupt nie in Bayreuth war, weiß doch eigentlich jeder, der mit diesen Dingen auch nur oberflächlich vertraut ist. Doch der Wert der Erzählung wird dadurch kaum berührt. Theodor Reichmann tritt uns ebenso lebendig als glaubhaft entgegen, ein tragisch leidender Künstler, der dem Dichter in mancher Hinsicht wieder nur als Beispiel dient, um zu zeigen, wie sehr eben auch die darstellende Kunst voll von schöpferischen Geheimnissen und menschlichen Leiden und Gefahren ist. Dadurch wächst das Buch über den Rahmen einer bloßen Erzählung — sei es Roman oder Biographie — beträchtlich hinaus: Zum ersten Male ist hier, wahrhaft verstehend und erhellend, in das Herz eines Sängers und Schauspielers geleuchtet. Das Buch ist „spannend" und „packend" zu lesen, aber es hinterläßt noch wertvollere Eindrücke und enthält Aufschlüsse und Betrachtungen, zu denen man immer wieder gern zurückkehrt. Max Morold.

PAUL NEUMANN: Die Stimmkrankheiten der Lehrer. 39 Seiten. Verlag von Franz Goerlich, Breslau.

v. HÖPFLINGEN — DE LYRO: Gesundheit und Kraft durch richtiges Atmen. 105 Seiten. Verlag von Dörffling & Franke, Leipzig.

CORNELIE VAN ZANTEN: Das wohltemperierte Wort als Grundlage für Kunst und Frieden. 60 Seiten. Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich.

MARGARETE HÖGG: Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland. Inaugural-Dissertation. 96 Seiten. Selbstverlag Dresden-Radebeul, Marienstraße 12 a.

Höchste Aufmerksamkeit unter den vorliegenden Büchern verdient die kleine Schrift von Paul Neumann über die Stimmkrankheiten im Lehrerberuf. Wahrhaft erschütternd wirken die nackten Ziffern des statistischen Materials, wahrhaft ergriffen folgt man den streng sachlichen, überzeugend einfachen und gar nicht großsprecherischen Darlegungen des Verfassers. Jeder Einsichtige wird mit ihm übereinstimmen, daß zur Verhütung weiteren Unheils für den Berufssprecher (Lehrer usw.) die stimmlich - sprachliche Berufsausbildung gar nicht ernst genug genommen werden kann.

Legt Neumann ganz richtig der fehlenden Atemschulung eine Hauptschuld bei, so möchte man das Atemsystem von Frau von Höpflingen im Interesse gerade der stimmgefährdeten Berufssprecher doppelt warm begrüßen. Das Ausgezeichnete dieses „Systems" liegt nicht in seiner angeblichen Neuheit. Denn die hier angestrebte Tiefatmung ist in dieser Form (ruhiger Schultergürtel, ruhiges Brustbein, Hauptarbeit in Zwerchfell und Flanken) jedem guten Sänger vertraut. Der Vorzug dieser Schule liegt vielmehr in der prachtvollen Konsequenz, mit der das Atemstudium hier auf die primitivste Grundform zurückgeführt ist, so daß jeder Umweg, jede Verkrampfung und Unnatur erspart bleibt. Daß die Verfasserin von einigen physiologisch falschen Annahmen ausgeht (Herabwölben des Zwerchfells in den Unterleib u. a.), kann dem unmittelbar praktischen Wert der Übungsmethode keinen Abbruch tun.

Anders bei C. van Zanten. Eine eigentümliche Phantastik, gleichsam eine Phantastik der Sachlichkeit, läßt nur den völlig Eingeweihten ahnen, daß hier für ein höchst wichtiges Teilgebiet der Stimmbildung tiefe Einsicht versteckt liegt: für die Arbeit an der Atembalance vermittels der gut ausgenutzten konsonantischen Hemmung. Die fast groteske Ausdrucksform und die unwissenschaftliche persönliche Terminologie der Verfasserin werden dem Uneingeweihten jede praktische Auswertung der zugrundeliegenden Idee unmöglich machen.

Das bienenfleißige Buch von M. Högg dagegen hält sich streng an die (diesmal historische) Wissenschaft. Es fördert eine Fülle geschichtlichen Stoffes über Primadonnen früherer Jahrhunderte zutage, so daß insbesondere Koloratursängerinnen interessante und nützliche Rückblicke in ihren Stammbaum tun können.

Franziska Martienßen.

ROMAIN ROLLAND: Johann Christofs Jugend. 8°. 785 S. Frankfurt a. M., Rütten und Loening, 1931. M. 3.75.

Von R. Rollands großem und berühmten Roman ist vorläufig der erste, die Jugend des Helden behandelnde Teil in einer sauberen und äußerst billigen, dabei ungekürzten Sonderausgabe erschienen, die Anschaffung somit in außerordentlichem Maße erleichtert. Bekanntlich erregte der Roman bei seinem Erscheinen vor etwa 20 Jahren in Deutschland ungemeines Aufsehen. Auf breiter Grundlage suchte ein hochstehender Franzose, dem Deutschland vor allem durch seine Musik nahestand, sich über Frankreichs wichtigstes Nachbarland klar zu werden, sodaß der Deutsche sich in dem Spiegel eines übernationalen Franzosen erblicken konnte. Der Held des Romans ist ein genialer deutscher Musiker in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts, zu dessen Bildnis vor allem zwei deutsche Musiker Modell gestanden sind, Beethoven und, was viel zu wenig bemerkt worden ist, Hugo Wolf. Vor allem der erstere mußte überaus zahlreiche Züge aus seinem Jugendleben leihen, sodaß von manchen, allzu unkritischen Lesern der Roman als eine verkappte, romanhaft ausgestaltete Lebensgeschichte Beethovens aufgefaßt worden ist. Die versuchte Verquickung von ausgehendem 18. und 19. Jahrhundert sowie die mit Hugo Wolf ist dem Helden, vor allem einmal in der Schilderung seiner Jugendzeit, wie auch dem Roman im allgemeinen, nicht gut bekommen, aus dem einfachen Grunde, weil die Gegensätze zu groß, man darf sagen, unvereinbar sind, jedenfalls unvereinbar für R. Rolland, bei dem die dichterischen Eigenschaften weit hinter seinen schriftstellerischen stehen. Rolland mutet uns hinsichtlich anzunehmender Verquickung sogar sehr viel zu, verwunderlich gerade bei einem Franzosen, der Exaktheit der Darstellung zu seinen besonderen Vorzügen zählen darf. Ein Beispiel: Jean Christoph wächst, wie Beethoven, ganz ohne Schule auf, und seine Bildung ist denn auch zunächst danach. Für das Deutschland Ende des 19. Jahrhunderts mit seinem Schulzwang ist dies aber, selbst für ländliche Verhältnisse, unmöglich, geschweige für die in einer Residenzstadt. Ein wichtigster Teil in der Entwicklung eines deutschen Knaben, die Schulzeit mit allem, was mit ihr verbunden ist — und es ist dies unendlich mehr als es nur die Erwerbung gewisser, damals selbstverständlicher Kenntnisse betrifft — fehlt vollständig. Nicht e i n Lehrer, nicht e i n Schulfreund tritt uns, bei aller Breite der Darstellung, entgegen. Statt dessen sitzt Christoph, ähnlich wie Beethoven, schon als Knabe im Orchester und versieht seinen regelmäßigen Dienst, für damalige deutsche, und sicher auch französische, Verhältnisse die Unmöglichkeit selbst. Im damaligen Deutschland, das die Bildung — wir wollen sie dabei nicht näher untersuchen — sozusagen über alles stellte, wäre es sogar geradezu selbstverständlich gewesen, daß dem begabten Knaben, zu allem hin einem Schoßkind des, übrigens sehr blaß und gründlich verzeichneten Fürstenhofes — wir haben genug Bilder damaliger deutscher Fürstenhöfe —, eine sogar höhere Bildung zuteil geworden wäre.

Zu einem inneren Unglück wächst sich aber die Verquickung Beethoven-Wolf aus. Freilich, es sollte gar keine solche sein, sondern Beethovens Unabhängigkeitsgefühl sollte durch Wolfsches eine Verstärkung erfahren. Die Naturen beider Männer sind aber grundverschieden; was bei dem einen auf innerster, allmählich sich entwickelnder Kraft beruht, gibt sich bei dem anderen nur allzuoft in der Hysterie und Überreizung des ausgehenden 19. Jahrhunderts zu erkennen. Und wie viel maßlos Überreiztes, Kraftüberladenes, Aufgepeitschtes findet sich in diesem jungen Christof! Auf wen ließen z. B. die Worte schließen: „Diese gigantische Seele drang in ihn ein, dehnte ihm Glieder und Herz und schien ihnen unermeßliche Formen zu leihen. Er wandelte über die Welt. Er war wie ein Berg; Stürme durchbrausten ihn! Stürme der Leidenschaft! Stürme des Schmerzes . . . Ah! Welch ein Schmerz! . . . Aber es machte nichts! Er fühlte sich stark! . . . Leiden! noch mehr leiden! . . . Ach, wie gut tut es, sich stark zu fühlen! Wie gut zu leiden, wenn man stark ist! . . . Er lachte. Sein Lachen klang hell durch die Stille der Nacht." In dieser Art zeigen uns etwa deutsche Romanschreiber Beethoven in seiner kraftstrotzendsten und leidvollsten Zeit, wer ist's aber hier (S. 138)? Ein Bübchen von $7^1/_2$ Jahren, das, mit Recht und mit Unrecht, über seine nächste Umgebung erzürnt ist! Eigentümlich, wie Rolland, der sich oft genug gegen deutsche Gefühlsübertreibung wendet, seinem Helden gegenüber nur allzuoft jegliche Kritik verläßt, der auch immer wieder als ein Kind mit den Gefühlen und dem Gebahren eines erwachsenen Menschen in der Kompilation Beethoven-Wolf erscheint und dementsprechend gar nicht kindlich, sondern ältlich wirkt. Heute haben wir für diese Ausschreitungen in Deutschland glücklicherweise wieder ein besseres Gefühl als vor dem Krieg; oder könnten es wenigstens haben.

Man muß sich denn auch an ganz anderes halten, gewissermaßen ans Ganze, so schwer dies heute dem aufmerksamen Leser gemacht wird. Rollands Gesinnung steht über allem Zweifel erhaben da, wenn wir auch in aller Ruhe die Frage, ob Rolland schon in diesem Frühwerk deutsches Wesen wirklich verstehe, zu verneinen haben. Freilich, sein Christof soll ja kein eigentlicher Deutscher sein, sondern, wie Beethoven, aus Flamen stammen, was soll das aber? Denn wirkt etwa Beethoven, wie dieser Christof, immer wieder undeutsch? Die maßlos übertriebene Art, z. B., mit der er sich in

einer Übergangszeit gegen echtestes Deutschtum wendet, hat in ihrer Ehrfurchtslosigkeit mit deutschem Wesen nichts mehr zu tun, es sei, man zöge etwa den späteren Nietzsche heran. Tatsächlich steckt ja auch dieser in dem jungen Christof, nur glaubt man's hier einfach nicht.

Indessen, wir wollen uns nach dieser Seite hin nicht weiter mit dem Roman beschäftigen, wie wir es mit einer einfachen Anzeige des berühmten Buches hätten bewenden lassen können. Das wäre aber doch nicht zu verantworten gewesen, denn 1910 ist nicht 1931 und alle Vorkriegsliteratur haben wir mit anderen Augen zu betrachten. Es wird sehr bezeichnend sein, wie der Roman, dem durch seinen niedrigen Preis auch heute die Tore geöffnet sind, in jetziger Zeit aufgenommen wird, erkennbar daran, ob der Verlag, dem wir für seinen Versuch überaus dankbar zu sein haben, sich entschließen kann, auch die beiden weiteren Teile neu herauszugeben. A. H.

Musikalien.

HAAS, JOSEPH: Christnacht. Ein deutsches Weihnachtsliederspiel nach oberbayerischen und tiroler Weisen mit verbindenden Worten von W. Dauffenbach für Solostimmen, Sprecher, gem. Chor (oder Frauen- bzw. Kinderchor) mit kleinem Orchester, op. 85. B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig.

Haas hat hier mit geringen Mitteln ein Kleinod geschaffen, das wert ist, recht oft aufgeführt zu werden. Altes, köstliches Volksgut, bayerische und Tiroler Hirten- und Krippenlieder werden hier zu einer wahren, echten Feierstunde zusammengebracht. Diese alten, derben Lieder — melodisch gesehen süddeutscher Bauernbarock — wechseln ab mit gut angepaßten Solovorträgen oder schlichten Instrumentalsätzen des Kammerorchesters, die die ganze Innerlichkeit ihres Meisters verraten. Die vokalen Sätze können selbst von Kindern gesungen werden. Das Kammerorchester erlaubt weiteste Einschränkung — Haas gibt im Vorwort genaue Anweisungen —, so daß das Werk auch von Schulen bewältigt werden kann, soweit die inneren Voraussetzungen gegeben sind. H. M. Gärtner.

THEODOR PRÖPPER: Choralvorspiele für Orgel. Musikverl. L. Schwann, Düsseldorf. 5.40 M.

Diese wohl von vornherein nur für den liturgischen Gebrauch bestimmten, im konventionellen Stil geschriebenen Choralvorspiele können weder als große noch als originelle Einfälle, vielmehr als leidlich gute kontrapunktische Arbeiten gewertet werden. Häufige Wechselnoten verursachen hie und da eine gewisse Monotonie; mitunter aber, wie bei Nr. 8, 11 und 12, lebt warme Empfindung auf und läßt die Stücke wirksam erscheinen. R. E.

HEINRICH WEBER: Choralvorspiele für Orgel op. 10. Musikverlag L. Schwann, Düsseldorf. 4.80 M.

Bei Heinrich Weber paart sich gutes kontrapunktisches Können mit schlichter, echter Einfühlung. So entstehen Choralvorspiele wohl einfacher Struktur, die aber nichtsdestoweniger eine persönliche Note erkennen lassen. Da die Stücke zudem nicht allzuschwer und z. T. sehr wirksam sind, stellen sie eine wertvolle B reicherung der Choralvorspiel-Literatur dar. R. E.

BERNHARD HENKING: Chorgesangbuch. Auswahl von 151 Liedern des Deutschen Evangelischen Gesangbuches (Erster Teil) und 72 Liedern aus dem Sondergut des Gesangbuches für die Provinz Sachsen und Anhalt (Zweiter Teil). Verlag Carl Merseburger, Leipzig 1932.

Die von dem Leiter des Magdeburger Domchors im Auftrage des Evangel. Konsistoriums seines Heimatbezirks getroffene Auswahl für die auch in einer Gesamtausgabe zugänglichen beiden Bände dieses Choralgesangbuches bietet den evangelischen Kirchenchören eine überaus wertvolle, für die Bedürfnisse der gottesdienstlichen Praxis kenntnisreich zusammengestellte Materialsammlung, die manch erlesenes Kleinod alter kirchlicher Chormusik wieder ans Licht zieht. In seiner Gestaltung des vierstimmigen Satzes der Lieder erstrebt Henking einen im weitesten Sinn objektiven, rein musikalischen Charakter, wie er sich aufs vortrefflichste beim Vortrag dieses Choralgutes in den vom Domchor bestrittenen musikalischen Feierstunden bewährt hat. Die Wandlungsmöglichkeiten streng kirchlicher Formen und empfindungstiefe Melodik als Ausdruck religiöser Frömmigkeit sind in diesen von Bachschem Geiste inspirierten Choralsätzen zu harmonischer Einheit verschmolzen. Möge sich der Wunsch des Bearbeiters erfüllen, daß sein Choralgesangbuch den Kirchenchören, Schulen und Hausandachten die unerschöpfliche Kraftquelle des evangelischen Kirchenliedes erschließt und zu eifriger Pflege und stilgerechtem Vortrag dieses kostbaren musikalischen Gutes anregt. Dr. Paul Bülow (Lübeck).
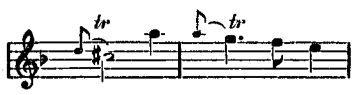
JACZEBSKI († 1649): „Taburitta" für Violine, Viola, Cello und Cembalo. Verlag Marja Szczepanska J. Kazimierz Sikorsky-Warschau.

Wie ein Verlag, zumal wenn es sich darum handelt, für eine musikalisch historische Seltenheit zu werben, es fertig bringt, Titel (neben italienischer Version) und Anmerkungen (neben französischer Version) in polnischer Sprache zu verfassen, ist nicht recht verständlich, jedenfalls höchst unpraktisch, denn bis jetzt interessiert man sich vorzugsweise in Deutschland für musikalische Antiquitäten, kaum wohl in Polen oder Frankreich.
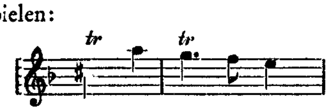
Dieſer polniſche Meiſter Jaczebſki hat hoffentlich noch Anregenderes hinterlaſſen als die „Tamburitta“. Es wird den Streichern nicht viel Vergnügen bereiten, die Trommelei zu interpretieren. Die Ausſetzung des Generalbaſſes iſt übrigens recht vortrefflich, durchaus im Sinne der alten Schule und des damaligen Gebrauchtums. Altpolniſche kirchliche a cappella-Muſik ſoll dem Vernehmen nach ganz Vorzügliches enthalten. In dieſer Richtung dürften ſich Neuausgaben ſicherlich lohnen.

G. PH. TELEMANN: Quartett D-dur in 6 Sätzen für Flöte, Violine, obl. Cello und Cembalo. Verlag Wilh. Zimmermann, Leipzig.
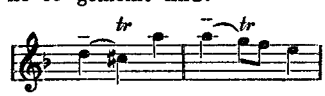
Es iſt ein reizendes, überaus friſches Werk; in den mit Vite- und Gayment überſchriebenen Sätzen von erquickender Lebendigkeit, wohlklingend und anregend, nicht einen Augenblick langweilig, ſondern ſtändig drängend, geſund und humorvoll. So iſt dieſe in Partitur geſetzte Kompoſition, deren Sätze in verſchiedenen Ton- und Taktarten ſtehen, ein getreues Abbild der damaligen muſikaliſchen Bewegung, die es ſich zur Aufgabe ſtellte, alles Pedantiſche über Bord zu werfen und die größte Natürlichkeit anzuſtreben. Schade, daß die ſo häufigen Vorhalte nicht ausgeſchrieben ſind. Es werden viele Spieler verleitet werden, z. B. im zweiten und dritten Takte des zweiten Satzes die Stellen:



ſo zu ſpielen:



während ſie ſo gemeint ſind:



und ſo in allen Fällen! Die kleine Note iſt keine moderne Trillerhilfsnote, ſo daß mit ihr der Triller zu beginnen wäre, ſondern iſt der pathetiſche (gedehnte) Vorhalt, auf den erſt mit der nächſten, entſprechend reduzierten Note ein kleiner, beſchränkter Triller zu folgen hat.

Die ausgeſetzte Begleitung iſt leider in recht unzulänglicher Weiſe hergerichtet. In einigen Fällen fügt die Bearbeiterin der vorgeſchriebenen Generalbaßziffer 4 aus eigener Machtvollkommenheit die 6 hinzu, ſtatt der gemeinten 5, unbekümmert darum, daß dadurch den obligaten drei Stimmen widerſprochen wird. Ich kann mir das nur ſo erklären, daß die Bearbeiterin die Ausſetzung des bezifferten Baſſes geliefert hat, bevor eine Partitur vorhanden war, alſo auf gut Glück. Das iſt leichtſinnig. Zudem iſt, nachdem die Partitur hergeſtellt worden war, auch keine Korrektur für die Ausſetzung vorgenommen worden. Ein ſolches Beginnen ſchädigt das liebenswürdige Werk. Beſtändige dreiſtimmige Akkorde in die rechte Hand zu legen, verrät entſchiedene Unkenntnis. Dreiſtimmige Griffe ſind das Seltene, häufiger ſind zweiſtimmige, oft wird zum Baß nur eine Note in der rechten Hand treten dürfen, zuweilen hat der Baß ſogar nur tasto solo zu ſpielen, ohne Mitwirkung der rechten Hand. Die Kunſt des Generalbaßſpiels ſcheint der Verfaſſerin recht fern zu liegen. A. R.

J. PH. RAMEAU: Fünf Konzerte für Cembalo, Geige und Gambe. Für Klavier mit Streichorcheſter bearbeitet von Walter Rehberg. Steingräber-Verlag.

In der Vorbemerkung führt der Bearbeiter aus, welche Gründe ihn bewogen haben, dieſe Kabinettſtücke franzöſiſcher Kammermuſik des 18. Jahrhunderts für Klavier und Kammerſtreichorcheſter herauszugeben. Nur in dieſer, unſeren modernen Aufführungsmöglichkeiten angepaßten Form iſt die Muſik einem großen Kreis wieder zugänglich zu machen. Walter Rehberg iſt an dieſe nicht leichte Aufgabe der Bearbeitung mit äußerſtem, künſtleriſchen Verantwortungsgefühl herangegangen. Drei Arten der Beſetzung ſind erwogen: eine Maximalbeſetzung (3—4 erſte, 3 zweite Geigen, zwei Bratſchen, zwei Celli, ein Baß) oder: Doppeltes Streichquartett mit einem Baß, endlich auch einfach beſetztes Streichquartett. Klavier als führendes Inſtrument iſt in allen Fällen unerläßlich. Die Bearbeitung befleißigt ſich äußerſter Durchſichtigkeit, und ſo liegen in dieſen fünf Kammerkonzerten kleine Juwelen einer galanten, gracilen Kunſtepoche vor, deren melodiöſer Zauber mit Recht unſerer Zeit zurückgewonnen worden iſt.

K. Schurzmann, Berlin.

HANS E. REDLICH: Fantaſie für Klavier aus der Oper „Friedemann Bach“ von Paul Graener. (Bote & Bock, Berlin).

In der Spielbarkeit iſt die Fantaſie im richtigen Schwierigkeitsgrade gehalten. Leider machen ſich die ſchlechten Elemente einſtiger Opernfantaſien immer wieder bemerkbar; die „Übergänge“ ſind ungenießbar; auch das Auftreten und Aufdringlichwerden von langweiligen Begleitfiguren und -akkorden ſei bedauernd feſtgeſtellt. Für den guten Muſikliebhaber iſt die Fantaſie kein Genuß, für den Fachmuſiker iſt ſie ein Greuel, für den Komponiſten ein Schaden. Sollte man ganze Teile aus dem mir jetzt nicht zugängigen Klavierauszug entnommen haben, ſo müßte auch der Klavierauszug mit den genannten Ausſtellungen belaſtet werden. Dr. Alf Neſtmann.

K R E U Z U N D Q U E R

Willy Burmester †.

Von Akademie-Prof. Josef Lorenz Wenzl, St. Pölten b. Wien.

Mit Willy Burmester ging ein Geiger größten Formates dahin. Schon am Anfange seiner Laufbahn, als einfacher Orchestergeiger, war er Virtuose von hoher Qualität. Damit nicht zufrieden, zog er sich plötzlich auf lange Zeit von allem Musikleben zurück und lebte nur der völligen Erneuerung seiner Technik, begann sozusagen, wie er mir erzählte, mit dem Streichen leerer Saiten. Er verließ seine freiwillige Eremitage als der Weltvirtuose. Im Spiel vermied er auffallende Emotionen und spielte z. B. Beethoven ohne die sonst übliche Art, den Meister im Ausdruck zu übersteigern oder Dinge hineinlegen zu wollen, an die Beethoven nie gedacht hat. Bei ruhigen Sätzen vermied er die Übersüße. Hauptthemen lieh er nur ausnahmsweise den üblichen Zigeunerriß. Bei Paganini gab er hinter dem Figurengeschmuse des Teufelsgeigers dessen wahren Charakter, das Lachen des an seinem Schicksale leidenden, im Lachen weinenden Clowns und Artisten. Burmester vermochte aber den ganzen faulen Figurenzauber fallen zu lassen und schlicht barocke Melodien zu singen. Seine Bearbeitungen von Stücken alter Meister zeigen ein fabelhaftes Stileinfühlungsvermögen.

Was wohl Field oder der gute alte Boccherini zu ihren Melodien sagen würden, hätten sie diese von Burmester hören können?

Interessant war der Mensch Burmester, bei näherem Verkehre warf er oft plötzlich den Hofrat von sich, die Maske des Geheimen Hofrates, die er als Menschenkenner sich für das Publikum zurechtgelegt hatte, es kam dann der Musikant zum Vorschein und der ulkige, breite Norddeutsche von der Wasserkante, der „Willem", besser gesagt der „Willy", wie ihn seine Töchter stets scherzhaft nannten. Er hatte einen glänzenden trockenen Humor. Gutgelaunt unterhielt er mit seinen Schnurren ganze Gesellschaften. So erinnere ich mich mit Vergnügen einer köstlichen Erzählung über seinen Aufenthalt in der Kaltwasserheilanstalt bei Wien, mit Fortsetzung in Franzensbad, die er mir, in einem Hotelzimmer auf- und abgehend, eine Tüte mit Pflaumen in der einen Hand, die Geige unterm Arm, erzählte. Abwechselnd Pflaumen essend, abwechselnd für den Abend einige Passagen wiederholend, sprühte seine Erzählung von echtestem Humor. Ein andermal besuchte er mich und trug mit meinem kleinen Sohne eine Schlacht mit Sophakissen aus, wobei er, getroffen, jedesmal berlinerisch jämmerlich um „Polizee" rief, zum großen Gaudium seines kindlichen Gegners. Dies, um zu zeigen, daß Burmester durchaus nicht immer der kühlarrogante Geheimrat war. Distanz hielt er wohl, besonders im Saale und zudringlichen Verehrern gegenüber. Das konnte er gut, und ich erinnere mich der Taktlosigkeit der Gattin eines hohen Beamten, die ihn einlud, einmal zu ihr zum Duettspielen zu kommen. Das daran geknüpfte Gespräch ist mir nicht ganz erinnerlich, ich weiß nur, daß die Dame vor ein paar höflichen, aber gut sitzenden Worten bis an die Saalwand zurückwich. Burmester war der Typ des nun aussterbenden verwöhnten Hofvirtuosen. Aber auch ein Stück „Amerikanismus" hatte Burmester. Die Reisen waren großzügig arrangiert, minutiös eingeteilt, was alles er aber im Innersten nicht zu goutieren schien. Er war oft jahrelang von zu Hause abwesend, „jede Nacht in einem anderen Hotelbett zu schlafen ist kein Vergnügen", klagte er oft. Sicherlich empfand er das Reisevirtuosentum als erniedrigende Last für seine Künstlerschaft, er hätte vielleicht lieber komponiert. Als ich ihn einmal fragte, „was", sagte er mir seltsamerweise: „Operetten". Es kam nicht dazu, schade seiner eleganten Melodien wegen. Er blieb der Kavalier der Geige, die Welt bereisend. Ihm zu schreiben, war eine Kunst, ein Brief, der nicht an seinen Manager gerichtet war, fuhr dem Künstler nach auf einer wahren Jules Verne'schen Reise um die Welt.

Johannes Palaſchkos Verdienſte um die geigenpädagogiſche Literatur.

Von Prof. Dr. Wilhelm Altmann, Berlin.

Am 21. Oktober 1932 iſt Johannes Palaſchko in ſeiner Vaterſtadt Berlin, wo er ſeit 1913 als Direktor des Böttcherſchen Konſervatoriums gewirkt hat, geſtorben. Am 13. Juli 1877 geboren, hat er bereits im zehnten Lebensjahre als geigender Wunderknabe Aufſehen erregt und iſt dann ſpäter Joachims Schüler geworden, hat aber der Virtuoſenlaufbahn zugunſten einer vorwiegend pädagogiſchen Tätigkeit entſagt. Kompoſitionsſchüler E. E. Tauberts und Heinrich v. Herzogenbergs, hat er Hohes erſtrebt, ſogar eine freilich nicht zur Aufführung gelangte Oper geſchrieben. Überwiegend aber hat er die Unterrichtsliteratur für Violine und auch Bratſche ausgebaut, immer auch die Etüden melodiſch geſtaltet, einige kleine, ſehr anſprechende Charakterſtücke geſchrieben, die zur Aufmunterung der Jugend und teilweiſe auch im Konzertſaal ſehr gut Verwendung finden können. Er hat ſogar das Glück gehabt, daß namhafte Verleger des Auslandes Werke von ihm herausgebracht haben. Er verdient es, daß durch eine Zuſammenſtellung ſeiner Violin- und Bratſchenwerke hier ſein Andenken geehrt wird. Raummangels wegen gebe ich die Untertitel nicht an und teile nur von den im Auslande erſchienenen Werken den Namen des Verlegers in Klammern mit. I. Werke für Violine allein: a) für den Konzertgebrauch: op. 14 6 Konzert-Etüden (mehrſtimm. Studien) 1900; op. 23 Suite 1899; b) Etüden in der erſten Lage: op. 43 15 Etüden 1907; op. 45 14 leichte Übungsſtücke 1908; op. 51 18 Elementarſtudien 1911; op. 73 20 Studii facili 1926 (Ricordi); op. 85 24 Studii facili e melodici in tutte le tonalità; c) ſonſtige Etüden: op. 46 16 Übungsſtücke (1. und 3. Lage) 1908; op. 48 10 Studien (2., 4., 6. Lage) 1909; op. 26 Studien 1919; op. 71 18 Studii di posizione 1926 (Ricordi); op. 76 50 melod. Etüden für die Elementar- und Mittelſtufe 1928; op. 78 25 piéces mélod. sur la 4ᵉ corde 1928 (Leduc); op. 82 24 Studii melodici sulla corde di sol 1928 (Ricordi); op. 91 24 Studii melodici per il consequimento di un bel suono 1929 (Ricordi); op. 95 26 melod. Etüden für die G-Saite 1930; op. 97 Libro di melodie. 30 Pezzi facili (1. u. 3. pos.) 1930 (Ricordi); Neuf Pièces mélodiques (entweder auf der G-Saite oder erleichtert in verſchiedenen Poſitionen auf allen Saiten zu ſpielen). 1927 (Leduc). II. Werke für Violine und Klavier: a) in der erſten Lage: op. 25 Sechs Bagatellen 1899; op. 26 Fünf leichte Stücke 1900; op 28 Acht Miniaturen 1900; op. 31 Sechs Bagatellen; op. 38 Melodienreihe 1905; op. 41 Fünf Aquarellen 1903; op. 42 Vier Skizzen 1906; op. 61 Jugend-Album, zehn leichte Stücke 1919; op. 63 Libro d'immagini, 10 piccoli pezzi 1923 (Ricordi); op. 65 Für die Jugend, zwölf leichte Stücke 1925; b) in höheren Lagen: op. 2 Zwei Lieder ohne Worte 1895; op. 3 Stimmungen, ſechs Stücke 1893; op. 10 Vier Lieder ohne Worte 1894; op. 15 Acht loſe Blätter 1897; op. 17 Drei Stücke 1897; op. 20 3 Stücke 1898; op. 22 Hexentanz 1899; op. 24 2 Stücke 1899; op. 32 4 Stücke 1904; op. 33 6 Tonbilder 1903; op. 50 4 Albumblätter 1909; davon Nr. 2 Nordiſches Lied auch mit Orch.; op. 52 6 Arabesken 1911; op. 53 6 Stimmungsbilder 1912; Die klaſſiſche Geige, die beliebteſten klaſſ. Stücke, bearb. 1912; Meine Lieblingsſtücke. Eine neue Sammlung beliebter Welterfolge 1930. III. Für 2 Violinen und Klavier: op. 34 2 Phantaſieſtücke 1904; op. 88 6 Acquarelli 1929 (Ricordi). IV. Für 3 Violinen: op. 39 8 Charakterſtücke 1905. V. Für Bratſche allein: op. 36 20 Etüden zur Förderung der Technik und des Vortrags 1904; op. 44 10 Künſtler-Etüden 1907; op. 49 10 Studien für vorgerückte Spieler 1910; op. 55 12 Studien 1912; op. 52 12 Studii 1923 (Ricordi); op. 66 15 Studien 1926; op. 70 15 Studii 1926 (Ricordi); op. 72 24 Etudes melodiques 1927 (Leduc); op. 86 24 leichte melodiſche Studien 1930; op. 87 25 Studii facili e melodici (1. e 3. posiz.) 1928 (Ricordi); op. 92 Melod. Etüden 1929; op. 96 25 melod. Studien 1930. VI. Für Bratſche und Klavier: op. 36 Nr. 20 [vgl. V] Jagdſtück 1912; op. 92 Melodiſche Etüden [vgl. V] 1929. Eine Beſprechung einer Anzahl dieſer Werke erfolgt in meiner Neubearbeitung des Tottmannſchen Führers durch die Violinliteratur, die hoffentlich im laufenden Jahre gedruckt werden kann.

Hubert Pfeiffer †.

Von Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen.

Der erste Weihnachtsfeiertag hat auch für das Wuppertaler Musikleben einen unersetzlichen Verlust gebracht: Der blinde Komponist Hubert Pfeiffer starb im Alter von erst einundvierzig Jahren völlig unerwartet an einem Furunkel. Mitten aus der erstaunlichsten künstlerischen Entwicklung hat es ihn fortgerissen, gerade jetzt, wo sein Schaffen auch über das Wuppertal hinaus im Reich und in der Schweiz Beachtung und Anerkennung gefunden hatte.

Hubert Pfeiffer wurde am 14. Oktober 1891 in Barmen geboren. Schon im zartesten Alter traf ihn das schwere Geschick völliger Erblindung, das ihn 1906—10 in die Dürener Blindenanstalt führte, wo er bei Clemens Engels Musik studierte. Anschließend genoß er weiteren Unterricht bei dem Wuppertaler Pianisten Ernst Potthof, und bei Max van de Sandt am Kölner Konservatorium beschloß er seine Studien. Seit 1922 wirkte er vier Jahre als Organist an einer Barmer katholischen Kirche, eine Tätigkeit, die auf sein kompositorisches Schaffen größten Einfluß gehabt hat.— Was ihn in weiteren Kreisen bekannt machte, war die Uraufführung seiner Kantate „Die Liebe" auf dem Rheinischen Sängerbundesfest in Barmen, die Verleihung des Beethovenpreises für eine Klaviersonate und des Staatspreises für zwei Männerchorwerke anläßlich des Frankfurter Sängerbundesfestes. Besondere Förderung wurde ihm auch von dem ehemaligen Wuppertaler GMD Franz v. Hoeßlin (jetzt Breslau) zuteil, dessen Anregung die Gründung einer Hubert Pfeiffer-Gesellschaft zu danken ist.

Hubert Pfeiffers kompositorisches Schaffen galt hauptsächlich Werken religiösen Charakters, wie sich das aus seiner Wesensart ergab. Hauptwerke dieser Gattung sind die große, vielfach aufgeführte E-dur-Messe, eine schlichtere Männerchormesse und auch der Chor „Crucem tuam adoramus" und die Antiphone an den Tod. Daneben hat Pfeiffer aber auch zahlreiche Lieder, Klavierwerke, eine Violinsonate und (last not least) eine völlig neue Wege suchende Musik für unbegleitete Klarinette komponiert. Sein letztes großes Werk, eine abendfüllende Kantate auf Gedichte von Hans Carossa ist leider unvollendet geblieben. Noch auf dem Sterbebett arbeitete Pfeiffer an der zu der Kantate gehörigen „Todeshymne", die er nun, wie er das schon vorhersagte, für sich komponiert hat.

Stilistisch folgte Pfeiffer den Bahnen Brahms', Bruckners und Regers, doch verlor er sich nicht in epigonenhafter Nachahmung, sondern entwickelte als starke Künstlerpersönlichkeit den Stil seiner großen Vorbilder nach eigener Art. Nicht ohne Einfluß auf sein Schaffen dürfte auch das Erlebnis Heinrich Kaminskis gewesen sein. Von exzentrischen Modeströmungen hielt er sich trotz seines Bekenntnisses zu moderner Harmonik und Linienführung vollständig fern.

Mit dem kindlich reinen Menschen Hubert Pfeiffer ist vorzeitig eine wertvolle musikalische Hoffnung dahingegangen.

Dr. phil. h. c. Alexander Friedrich von Hessen zum 70. Geburtstag.

Von Dr. Robert Pessenlehner, Frankfurt a. M.

Weitab vom Geräusch der lärmenden Welt, doch gestützt auf einen stetig wachsenden Kreis von Anhängern, die dem Künstler und Menschen verbunden sind, beging Landgraf Alexander Friedrich von Hessen am 25. Januar seinen 70. Geburtstag. Ihm, den das Schicksal zeichnete, als er ins Leben trat, ward es wahrlich nicht leicht, die Höhe zu erlangen, auf der er heute steht. Und wenn seine Erinnerung zurückschweift in die Tage der Jugend, dann erzählt er von den jahrelangen Mühen, die notwendig waren, um den Vorwurf des fürstlichen Dilettanten zu entkräften, den eine oberflächliche Mitwelt hegte, dieselbe Welt, die ihn in den wogenden Kampf: hie Wagner, hie Brahms verstrickte, dieselbe Welt, die auch heute mehr denn je nach Modewaren schreit und der das Streben ernster Künstler, die Einfühlung in die subjektive Welt einer ausgeprägten künstlerischen Individualität und das Eintreten für das Schaffen lebender Komponisten noch ungewohnte Begriffe sind. So wie Alexander Friedrich von Hessen in

seiner Jugend den Ausgleich fand, Richard Wagner in Bayreuth aufsuchte und trotzdem in J. Brahms einen warmen Freund und Förderer erhielt, so steht er heute da, unbeirrt vom Schlagwort „tonal — atonal", kompromißlos als Künstler und Mensch. Dreißig Werke bezeichnen sein bisheriges Schaffen, darunter viele Lieder, 2 Streichquartette, eine Cellosonate, Männerchöre, den 1. Psalm für gemischten Chor a cappella, Frauenchöre, ein „Hymnus an die Tonkunst" für Soli, Chor und Orchester, Klavierstücke, ein Klavierkonzert, „Sinfonische Variationen" für großes Orchester, Orgel und Knabenchor über den Hymnus „Ut queant laxis", die im November 1932 in Frankfurt a. M. uraufgeführten „Drei Stücke für Streichtrio" und eine soeben vollendete Sinfonie in C-dur.

Welche Hindernisse ein Künstler, der des Augenlichtes ermangelt, zu überwinden hat, um große Werke zu konzipieren, welch ungeheuere Konzentration und Energie nötig sind, um in jahrelanger Arbeit ein Orchesterwerk fertigzustellen, vom primären Einfall bis zur Ausführung der einzelnen Orchesterstimmen, ahnt keiner, und nur wer sich zu seinen engeren Freunden zählen darf, weiß davon und steht bewundernd vor diesem Phänomen menschlicher und künstlerischer Arbeitskraft. Daß sie ihm noch lange Jahre erhalten bleibe, und daß die musikalische Welt in Zukunft sich noch stärker seiner Werke annehmen möge als bisher, wünschen alle, die ihm in aufrichtiger Freundschaft verbunden sind.

Unveröffentlichtes aus Briefen Ludwigs II. von Bayern an Karl Alexander von Sachsen-Weimar.

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München.

Hohenschwangau, 24. Nov. 1864.

..... Gegenwärtig ist Wagner mit der Komposition Seines großen Werkes „Der Ring des Nibelungen" beschäftigt, das Er im Laufe von 3 Jahren vollendet und aufgeführt haben will; es ist ein Werk für die ganze deutsche Nation berechnet, welches, dessen bin ich ganz gewiß, seinen tiefen und nachhaltigen Eindruck auf dem Gebiete der Kunst nicht verfehlen wird.....

Berg, 24. Juni 1865.

..... In den letzten Wochen hatten wir den seltenen und hohen Genuß einer dreimaligen Vorführung (10., 13., 19. Juni) von R. Wagners „Tristan und Isolde". — Es ist in der Tat ein Werk, welches einzig in seiner Art dasteht. — Musik und Dichtung sind in diesem Kunstwerk so innig miteinander verschmolzen, daß es als unmöglich gelten darf, einen Teil davon zu trennen, ohne die Wirkung gänzlich zu zerstören. — Das Künstlerpaar Schnorr v. Carolsfeld aus Dresden hat in Spiel und Gesang das Unmögliche geleistet.....

Hohenschwangau, 15. Juli 1875.

..... Auch ich bin gerade für Wagners „Tristan und Ilolde" von Begeisterung erfüllt und zähle die Tage, an welchen ich dieses himmlische, wunderbar ergreifende Werk hörte und ich kann sagen miterlebte, zu den schönsten, unvergeßlichsten meines Lebens.....

(Mit Erlaubnis des Staatsarchivs von Sachsen-Weimar.)

Ein unbekannter Brief.

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München.

Von Richard Wagner angeregt, beabsichtigte der König auch eine große politische Zeitung ins Leben zu rufen, welche das Organ der königlichen Politik- und Kulturbestrebungen sein sollte. Als Leiter war Julius Fröbel, Freund Wagners und Mitarbeiter des „Wiener Botschafter", in Aussicht genommen. Nachdem dieser die an ihn Ende September 1865 gerichtete Anfrage bejahend beantwortet hatte, überschickte ihm Wagner die Abschrift zweier „Memoires", welche er über die Sache und die daran sich schließenden Ziele verfaßt und dem König überreicht hatte. Interessant ist, daß einige Tage vor dieser Zusendung, nämlich am 4. Okto-

ber 1865, Fröbel von dem Münchener Polizeiassessor, der in sehr nahen Beziehungen zu Staatsrat Pfistermeister, dem Leiter des kgl. Kabinettes und Gegner Wagners, stand, folgenden Brief erhielt, der ihn vor Anknüpfungen mit Wagner warnte:

„Um gemäß meiner treuen Freundschaft gegen Sie offen zu sein, so begehe ich die Indiskretion, Ihnen zu gestehen, daß seit einiger Zeit Richard Wagner Schritte zu Ihren Gunsten bei Sr. Majestät tut, behufs Übertragung der Redaktion der „Bayer. Ztg." oder etwas dergleichen auf Sie.

Ich habe auf Vorhalt geradezu behauptet, daß R. Wagner in diesem Falle sicherlich ohne Auftrag von Ihrer Seite handle, und an dieser Annahme halte ich aus tausend Gründen fest. Wenn Sie Wien verlassen und nach München übersiedeln wollen, so würde ich das vor allem mit Freuden begrüßen und alles hiefür in Bewegung setzen. Hiezu aber glaube ich würden Sie sich nie der Verwendung Rich. Wagners bedienen, dessen Bleiben in München trotz alle dem und alledem nur ein ephemeres sein wird und der mit seinem Sturze alle seine Kreaturen hinabziehen wird. Ich glaube, ein vertrauliches Wort an Minister von der Pfordten und an Staatsrat v. Pfistermeister würde Ihnen für einen solchen Fall nicht allein förderlicher sein, sondern Ihnen für jede Zeit eine sichere und über Laune und Parteileidenschaft erhabene Basis geben. Ich bitte von Vorstehendem niemand etwas merken zu lassen: aber es kann Ihnen ein guter Wink sein, um allenfalls entstehendes Mißtrauen rechtzeitig zu zerstreuen, wo man Ihnen so gerne mit möglichstem Vertrauen entgegenkommt." (Brief im Besitze des Sohnes von Julius Fröbel.)

Schon am 10. Dezember 1865 verließ Wagner München.

Des Schlosses Berg Erinnerungen an Richard Wagner.

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München.

Das vierseitige, aus Erdgeschoß und zwei Stockwerken bestehende, mit Zinnen geschmückte, einfache Schloß Berg liegt am östlichen Ufer des Starnbergersees. In seiner Nähe, im Pelletschen Landhaus bei Kempfenhausen, wohnte als Gast Ludwigs II. Richard Wagner vom 14. Mai bis 12. Oktober 1864. In zehn Minuten führte ihn der Wagen zu seinem hohen Gönner. Welch selige Stunden dieser mit ihm in Berg verlebt hat, spricht aus den Worten des Briefes, die er am 17. Juni 1864, dem Tag vor seiner Abreise nach Kissingen zum Besuche des österreichischen und russischen Kaiserpaares, an den Freund richtete: „Empfangen Sie vor allem noch meinen innigsten, gerührtesten Dank für Ihre Liebe und Hingebung, mit denen Sie mir Ihre herrlichen Werke vorlasen. Ich kann nicht umhin, Ihnen zu sagen, daß ich jene Tage, an welchen ich Sie, teuerer Freund, zu hören und zu sprechen, das wirklich für mich sehr große Glück hatte, zu den schönsten meines Lebens zähle. Alles, was Sie schaffen, ist mir so nahe, so innig verwandt, geht mir so zu Herzen, daß es für mich ein geradezu paradiesischer Genuß ist. . . . Wenn ich mir sagen darf, durch dich ist er glücklich und zufrieden geworden, so bin ich über und über glücklich, so erhoben durch Wonnegefühle, daß ich den Himmel auf Erden wähne. Oft sagen Sie mir, daß Sie mir viel verdanken, aber das ist alles ein leeres Nichts gegen das, was ich Ihnen zu verdanken habe. . . . Nochmals meinen innigen Dank für alle die herrlichen Stunden, die Sie mir in Berg bereitet haben."

In Berg war es, wo das königliche Machtwort vom 7. Oktober 1864 die nach des Meisters Anweisungen zu erfolgende Aufführung des „Ring des Nibelungen" in dem von Semper zu erbauenden Festspielhause für den Sommer 1867 bestimmte.

Welche Umtriebe dies verhinderten und welche Umtriebe Wagner schon am 10. Dezember 1865 veranlaßten, München zu verlassen, ist bekannt.

Noch einmal wohnte Wagner, vom 30. Mai bis 12. Juni auf heißen Wunsch des Königs am Starnbergersee, doch diesmal bei Starnberg, um, wie er versprochen hatte, durch seine Weisungen eine Musteraufführung des „Lohengrin" zu ermöglichen. Leider schloß dieser Aufent-

halt wegen der von Wagner empfohlenen, von Ludwig II. aber abgelehnten Besetzung der Titelrolle durch den sechzigjährigen Tichatschek mit einer vorübergehenden Mißstimmung.

Nachher sah Berg den Meister als Gast des Königs nicht mehr, jedoch zahlreiche Kunstwerke in diesem hübschen Edelsitz erinnern an die bleibende Begeisterung Ludwigs für ihn.

Im ersten Stock erfreuen Theodor Pixis' Frauengestalten zu Wagners dramatischen Schöpfungen, in Aquarell, und seine Federzeichnungen nach den ersten Aufführungen der Wagnerschen Opern in München, zumeist Porträts der damaligen Sänger und Sängerinnen.

Im zweiten Stock erblickt man Eduard Illes Aquarell: „Die Niflungasage", „Das Lied vom edlen Ritter Tannhäuser", „Die Parzivalsage", „Die Lohengrinsage" und „Hans Sachs und Nürnbergs Blütezeit in Kunst und Poesie". Die Lohengrinsage ist in fünf größeren und acht kleineren Bildern dargestellt. Letztere umschließen die Haupthandlungen. Beim Kampf zwischen Telramund und Lohengrin sieht man unter den anwesenden Edlen die jugendlich entzückende Gestalt Ludwigs II.

An diese Aquarelle reiht sich „Der fliegende Holländer" von August und Heinrich Spieß. In fünf größeren Bildern sind die Hauptmotive vorgeführt, kleinere Darstellungen erläutern die Nebenumstände. Eine ähnliche Einteilung zeigt auch August Spieß' Aquarell „Tristan und Isolde".

An plastischen Werken birgt das Schloß Caspar Zumbuschs Marmorstatuen: Der fliegende Holländer, Tannhäuser, Tristan, Siegfried, Parzival. Die Marmorbüste Richard Wagners sowie die Marmorfiguren „Lohengrin" und „Walter Stolzing" wurden von Berg in das „König-Ludwig-Museum in Schloß Herrenchiemsee" versetzt.

Auf seinem Dampfer „Tristan" fuhr der König häufig von Berg nach Possenhofen, um die Familie des Herzogs Max zu besuchen.

Um Wagners Magdeburger „Freischütz"-Kritik.

Von Dr. Erich Valentin, Magdeburg.

Als eines der ersten kritischen Dokumente, mit denen Richard Wagner in seinen Wanderjahren das umfassende Werk der ästhetischen und dramaturgischen Schriften begann, gilt auch jene Kritik, die der junge Magdeburger Musikdirektor am 7. November 1835 über eine von ihm dirigierte „Freischütz"-Aufführung in der „Magdeburgischen Zeitung" (Nr. 261) veröffentlicht. Die Vorgeschichte dieses kuriosen Falles, die überall anders geschildert wird, war die: Am 3. November gastierte im Magdeburger Stadttheater Caroline Pollert aus Petersburg als Agathe im „Freischütz"; die Theaterkritik lieferte über jene Aufführung vorerst aus unbekannten Gründen keine Rezension. Nun erscheint plötzlich in ein und derselben Nummer und auf ein und derselben Seite die bekannte Wagner zugeschriebene Kritik, die des Verständnisses und des Kernproblems wegen zur Diskussion gestellt werden soll, gleichzeitig (!) mit der Kritik des ständigen O.L.-Referenten in der oben erwähnten Nummer der „Magdeburgischen Zeitung". Max Hasse, der übrigens Glasenapp mit Permanenz den Vornamen Wilhelm verleiht, glaubt nun, diese Sonderkritik Wagners, der sie aus Verärgerung geschrieben haben mag, zugehörig erklären zu können (1913), eine begreifliche und vielleicht richtige Hypothese, die auch Julius Kapp, allerdings unter völliger Entstellung der Verhältnisse, in seiner Wagner-Biographie und der Edition der Schriften des Meisters übernimmt (1914). Beide begründen, rein äußerlich gesehen, ihre Determinierung mit der Tatsache, daß die Kritik die Unterschrift „—r" (also den letzten Buchstaben des Namens „Wagner") trage. Das hat sich leider als eine optische Täuschung erwiesen; besagte Unterschrift lautet nämlich „—r—", wodurch die Situation bedenklich geändert wird. Der Inhalt, der mit humorvollen Worten der Berufskritik vorwirft, sie übersehe das wirklich Große, das Temperament, mit dem der Autor für seine Sache einspringt, die begeisterte Sprache, in der der Angriff geführt wird, sprechen für die Autorschaft Wagners. Aber das „—r—" . . . Ist diese Kritik nun wirklich von Wagner?
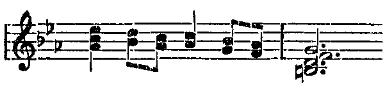
„Die Kritik unſrer Oper — gäb's anders dergleichen — ſcheint in betreff der Vorſtellung des Freiſchütz turmhoch in trüber Abenddämmerung über der Schußweite der Oper ſelbſt zu ſchweben; die kritiſchen Freikugeln ſcheinen gerade ausgereicht zu haben, man iſt nicht nur wortarm und einſilbig, ſondern kleinſilbig geworden. Dies iſt um ſo auffallender, da das Schickſal jedes Kritikers am Abend des 3. November unter dem Einfluß ſehr günſtiger Geſtirne ſtand, denn es verfinſterte ſich nicht nur allegoriſch eine Mondſcheibe, ſondern es ſchien auch ein Stern mit lieblichſter Klarheit in die Zaubernacht und half ſelbſt von neuem kritiſche Freikugeln gießen. Dieſer Stern war aber nicht etwa der Erbförſter Kuno oder Ännchen, welche im Duo von dem Anblicke des ehrwürdigen Gemäldes ſich gar nicht losreißen konnte, — noch war es Caſpar, welcher bei Gelegenheit des irdiſchen Jammertals ſich ganz erſtaunlich wunderte, daß der Max, den er auf der rechten Seite zu finden hoffte, ſich links zu ſtehen erlaubte, — noch war es der durchaus lobenswerte Max ſelbſt, — ſondern es war die Agathe (Mad. Pollert). Warum ſchweigt man darüber, da doch Mittelmäßiges ſo hoch geſtellt, beſprochen, geſondert, geſichtet wird, und nach dem Maßſtabe unſrer Kritik die kritiſchen Freikugeln mindeſtens aus Vierundzwanzigpfündern geſchoſſen werden mußten? — Findet man etwa Anſtoß an den Manieren — gäb's anders dergleichen, — die ſich hier und da herausgeſtellt haben ſollten? — Agathe war vortrefflich, ſie intonierte ſicher und rein, der Ton ihrer Stimme iſt voll, biegſam und gebildet, ihr Vortrag edel und treffend, und, was die Hauptſache iſt, die Ausſprache deutlich, ſo daß man nicht in Verſuchung geführt wird, zu glauben, ſie ſinge in fremden Zungen oder toten Sprachen. Die Aufführung der Oper ſelbſt war im ganzen gelungen zu nennen; man wünſcht daher, daß wahrhaftes Verdienſt auch öffentlich anerkannt werden möchte, und muß ſich, wenn dies nicht erfolgen ſollte, ſelbſt vorbehalten, bei der nächſten Oper nach Gewiſſen und Wahrheit zu berichten."

Caroline Pollert wurde noch in der gleichen Saiſon dem Enſemble durch Direktor Bethmann verpflichtet. Daß Wagner ſie ſehr ſchätzte, geht aus dem berühmten Bericht hervor, den er am 19. April 1836, noch von Magdeburg aus, an Robert Schumann ſchickte; dieſer veröffentlichte ihn bekanntlich in Nr. 36 der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" (vom 3. Mai 1836). Die anonyme Kritik, die außer dem Konzertleben Magdeburgs auch die Uraufführung des „Liebesverbot" würdigt, erwähnt allerdings mit keinem Wort jene „Freiſchütz"-Aufführung, von der Wagner angeblich ſelbſt ſo faſziniert war, wenn man glauben ſollte, daß beſagte Kritik ſeiner Feder entſtamme.
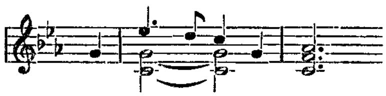
Ein Nibelungen-Motiv.

Von Alfred Weidemann, Berlin.

Wohl jeden Muſikfreund, der aufmerkſam Wagners Nibelungenring hört, wird ein elegiſches Thema, welches das ganze Werk durchzieht, immer wieder tief berühren. Das Thema lautet:



Dieſes Motiv wird in den Schriften und Büchern über den Meiſter, ebenſo in Klavierauszügen als „Entſagungs-Motiv" bezeichnet. Nun gibt es jedoch noch ein zweites Motiv im „Ring", das ebenfalls „Entſagungs-Motiv" genannt wird:



Es werden alſo zwei verſchiedenartige Themen mit einem Namen bezeichnet; wohl kaum iſt es aber anzunehmen, daß ein ſo ſtrenger Logiker wie Wagner für denſelben Begriff zwei Themen geſchaffen habe. Beide Themen aber tauchen im Verlaufe des Werkes einzeln, unabhängig voneinander auf. Das erſte Motiv erklingt zum erſtenmal im „Rheingold" zu Woglindes Worten: „Nur wer der Minne Macht entſagt". Das zweite erſcheint erſtmalig in der

zweiten Szene des „Rheingold" in Loges Erzählung bei den Worten „für Weibes Wonne und Wert". Von einer melodischen Ähnlichkeit der zwei Themen, die für beide dieselbe Bezeichnung berechtigt erscheinen ließe, kann wohl kaum die Rede sein. Das erste Motiv hat etwas Trotziges, Entschlußhaftes: hier dokumentiert sich der bewußte Wille zur Entsagung (Alberich). Wir sind in der glücklichen Lage, vom Meister selbst eine Aufzeichnung über dieses Motiv zu besitzen; in dem ersten Entwurf zum „Rheingold" nennt Wagner das Motiv „Liebesfluch", es soll also etwas durchaus Aktives bezeichnen. Das zweite Motiv dagegen mit seinen weichen elegischen Terzen, mit seiner Bewegung nach unten und dem ernsten, wehmütigen Mollschluß zeigt demgegenüber leidvolle Ergebenheit, Resignation, doch keinerlei Willenskraft. Da Wagner das Motiv häufig in entscheidenden tragischen Momenten bringt, könnte man es hier vielleicht geradezu das Motiv der Liebestragik nennen. Es erklingt jedoch auch zuweilen zu Textworten, bei denen eine Beziehung zu dem Motiv nicht so ohne weiteres klar ist. Jedenfalls ist es eines der fesselndsten, geheimnisvollsten Motive des Nibelungenwerkes. Immer wieder ertönt sein wehmutvoller Mahnruf und prägt sich dem Hörer unvergeßlich ein. Bei Wotans Worten: „Kehr uns die Jugend zurück!" im „Rheingold" klagt es, mußten doch die Götter in Freias Abwesenheit auf die Jugend verzichten; resigniert, hoffnungslos ertönt es immer wieder zu Hagens Reden, dem Liebe und Glück versagt sind. Als Symbol der Liebestragik aber offenbart sich die Bedeutung des Motivs wohl am überzeugendsten bei seinem Erklingen zu dem Kusse Siegfrieds, der Brünnhilde erweckt, nicht minder aber auch nach Wotans stürmischem Abgang am Schlusse seines langen Gespräches mit Brünnhilde. Wotan muß, gezwungen, auf seine Liebe zu Siegmund verzichten. Ebensowenig aber, wie man diese erzwungene Entsagung mit der freiwilligen Liebesentsagung Alberichs identifizieren kann, kann man, meine ich, auch nicht die beiden musikalischen Symbole für diese seelischen Regungen als gleichbedeutend, als eines ansehen. Entsagen *wollen* — entsagen *müssen*: zwei Gefühle, zwei Themen. Vielleicht liegt dementsprechend der Schlüssel zur richtigen Deutung der beiden Themen in Alberichs Worten in der dritten „Rheingold"-Szene: „Wie *ich* der Liebe abgesagt: *alles, was lebt*, muß ihr entsagen!" — Im Vordersatz Motiv 2, im Nachsatz Motiv 1. Hierdurch wäre auch das Ertönen des zweiten Motivs bei Loges Worten: „für Weibes Wonne und Wert" und „Geraten ist ihm der Ring!" klar: — Hinweis auf die Wirkung des fluchbeladenen Rings in der Zukunft. Kann man hiernach beide Themen identifizierend mit *einem* Namen bezeichnen? (Das erste tritt doch noch in der „Götterdämmerung" selbständig auf: „Die Liebe ließe ich nie" — also aktiv gemeint). Freiwillig entsagen (2) und Verzichten müssen (1), mit diesen Worten läßt sich die Bedeutung der beiden Themen wohl kurz und klar trennend umschreiben.

Eine unbekannte Wagner-Anekdote.

Von Dr. *Paul Bülow*, Lübeck.

In seinem im übrigen vorwiegend militärischen Erlebnissen gewidmeten Erinnerungsbuche „*Sonntagskind. Jugendjahre eines Glücklichen*" (Stuttgart - Berlin - Leipzig 1929) berichtet der vor kurzem verstorbene *Georg Freiherr von Ompteda* eine bislang unbekannt gebliebene Anekdote aus Richard Wagners Schweizer Aufenthalt. Anläßlich des Besuchs bei dem Arztehepaar Merian in Basel „setzte er sich an den Flügel, um den Freunden den ersten Akt einer entstehenden Oper — welche, weiß ich leider nicht mehr — vorzuspielen. Dieses tat er, indem er alle, auch die weiblichen Stimmen sang, was wohl, bei seiner Stimmlosigkeit, für Musikmenschen ungeheuer eindrucksvoll, für Laien dagegen ungemein komisch gewesen sein muß. Als die letzten Töne verklungen waren, stand er auf, noch immer in der Welt seiner Gestalten, und trat ans offene Fenster, unfähig, ein Urteil entgegenzunehmen, ehe nicht die Hochstimmung in ihm abgeklungen. Da erblickte er auf der Straße eine große Menschenmenge, eine belustigte, ja eine lachende Menschenmenge, denn, von der Musik herbeigelockt, hatte sich allerlei Volk angesammelt, das nur das Quäken, nicht aber das Genie gehört, und sich nun köstlich unterhielt in der Meinung, beim Doktor Merian sei wohl ein Komiker zu

Gaste. Als Wagner da die feixenden Leute sah, war er dermaßen aus allen Himmeln gefallen, daß er, in dem neben dem gewaltigen Tondichter auch der Leipziger Gassenbube wohnte, der fürchterliche sächsische Witze riß, sich zum Fenster hinausbeugte und den ungebetenen Zuhörern — «bäh» — die Zunge entgegenstreckte. Frau Merian, deren feiner Natur der «Mensch» Wagner wohl weniger lag, fand das empörend. Sie begriff auch meine Deutung nicht, Wagners Benehmen sei die durchaus verständliche Rückwirkung eines tief Aufgewühlten und am eigenen Werke heiß Gewordenen, der die angespannten Nerven beruhigt durch irgend einen Gegenreiz, wenn auch gewöhnlicher Art." — Diese verbürgte Erzählung, die Ompteda nach dem persönlichen Bericht von Frau Merian, der Tochter des Sängers und Schauspielers Genast (den Goethe in seinem letzten Lebensjahre nach Weimar berufen) aufzeichnete, ist leider nur der einzige in jenem Buche veröffentlichte Beitrag aus Frau Merians reichem Erinnerungsschatze an die Großen der Musik, denen sie in ihrem durch die Kunst verklärten und gesegneten Leben nahegetreten war.

Alles schon dagewesen!

Unter dieser Überschrift wird in Nr. 12 des Schottschen Verlagsblattes „Der Weihergarten" — es könnte aber geradesogut eine andere Zeitschrift heutiger fortschrittlicher Tendenz sein — aus der vernichtenden Nibelungen-Kritik des bekannten Wiener Feuilletonisten Ludwig Speidel aus dem Jahre 1876 einiges in dem Sinne zitiert, daß, „hätte der zu seinen Lebzeiten berühmte Kritiker den Begriff ‚Kultur-Bolschewismus' gekannt, er ihn vermutlich auf Richard Wagners Werk angewandt hätte", wie der redaktionelle Vermerk heißt. Daß man in diesem Lager immer noch nicht, wenigstens ein bißchen, unterscheiden und denken gelernt hat! Es wäre dazu doch allmählich Zeit. Und gerade das gegebene Zitat aus der betreffenden Kritik könnte hiezu geeigneten Anlaß geben. Man unterschätze Speidel keineswegs, denn er hat, wenn auch noch keine Wagner-offenen Ohren, so doch offene Augen. Greift er etwa in erster Linie Wagner an, in dem „der Dilettantismus die höchste Meisterschaft errungen hat"? Was ist ihm unbegreiflich, was sieht er aber offenen Auges? Daß „ein Volk mit diesen großen geistigen Traditionen — wie das deutsche — alle seine treuen Errungenschaften freudigen Herzens wegwirft, um sich einem Manne wie Richard Wagner gefangen zu geben?" Die Worte sind von mir gesperrt. Da aber anzunehmen ist, daß auch dies nichts nützen wird, so sei denn doch ein kleines Privatissimum für all die viel zu vielen, die's hieran bis zum heurigen Wagnerjahr nötig haben, gegeben.

Das tertium comparationis ist hier weder Wagner noch der tatsächlich vorhanden gewesene, beispiellose Kultur-Bolschewismus des letzten Jahrzehnts, sondern das deutsche Volk, die Deutschen. Und nun die einfache Frage: Haben sich diese dem genannten Kultur-Bolschewismus überhaupt und gar „freudigen Herzens gefangen gegeben"? Mit nichten! Wohl aber sollten sie nach dem Motto: „Und gehst du nicht willig, so brauch' ich Gewalt", förmlich gezwungen werden, sich ihm hinzugeben. Eine kulturbolschewistische Presse, desgleichen Verleger und Künstler versuchten es mittelst internationaler Vereinbarungen auf alle möglichen und unmöglichen Arten, ein Kapital floß und wurde zur Verfügung gestellt, daß aus ihm ein paar Dutzend Bayreuther Festspielhäuser hätten erbaut werden können, und, noch mehr, selbst der Staat lieh seine Hilfe und übte seinen Druck aus. Und trotz alledem! Die Deutschen wollten nicht, wollten immer weniger, bis sie endlich dieses kulturbolschewistische Joch als solches erkannten und es von sich warfen.

Und bei Wagner! Trotz feindlichster Presse — teilweise der gleichen, die dem Kultur-Bolschewismus auf den Thron helfen wollte —, trotz Beschimpfungen und Verleumdungen ohne Zahl und ohne Maß, trotz alledem jubelten ihm und seinem einzig dastehenden Kunstwerk die Deutschen immer freudiger zu, nichts halfen selbst Verzweiflungsschreie wie die des in seiner Art durchaus ehrlichen Ludwig Speidel, kurz, trotz aller Widerstände, ganz natürlicherweise, brach sich Wagner immer stärker Bahn, wurde auf Grund seiner innersten Kraft eine Weltgröße, wie sie in dieser Art die Welt noch nicht sah. Und heute, nach dem geradezu völ-

ligen Zusammenbruch einer marxistischen Musikherrlichkeit, stellt man das allerdings unerhört Neue des blühenden Wagnerschen Kunstwerks einem totgeborenen Neuen als etwas in seiner Art Gleichem gegenüber, faselt davon, alles sei schon dagewesen, und zwar eben auch in denkbar entgegengesetzten Fällen. Die wirklich neue Nebenerscheinung der Neuen Musik war die unerhörte Propaganda, die an die Galvanisierung einer Totgeburt gewendet wurde; alt hingegen und immer wieder dagewesen ist der mechanische Kurzschluß im Denken, einem Denken übrigens, das verzweifelte Ähnlichkeit hat mit dem, das der Neuen Musik zu Pate gestanden. Wie wär's, mit diesem Denken sich wenigstens im Wagnerjahr nicht bloßzustellen?

A. H.

Das Ergebnis des Litolff-Preisausschreibens „Hausmusik für Instrumente".

Das von Henry Litolffs Verlag in Braunschweig erlassene Preisausschreiben „Hausmusik für Instrumente" ist am 1. Januar zum Abschluß gelangt. Von den 6 ausgesetzten Preisen konnten nur 5 zur Verteilung gelangen. Die Preiswerke sind die folgenden: 1. Preis: Divertimento für Violine, Viola und Cello von Dr. Herbert Viecenz, Dresden. 2. Preis: Ein kurioser Kaffeeklatsch für Klavier, Violine, Flöte (oder 2. Viol.) und Viola (oder Klarinette) von Prof. Hans Weiß, Nürnberg. 3. Preis: Suite D-dur für Violine und Klavier von Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen. 4. Preis: Musik für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier von Dr. Ernst Reinstein, Zittau. 5. Preis: Partita für Flöte und Klavier von Dr. Hans Joachim Therstappen, Bremen.

Außerdem wurden die folgenden 7 Werke durch den Prüfungsausschuß mit einem empfehlenden Hinweis ausgezeichnet: Ciacona für Violine und Cello von Primus Dietze, Magdeburg. Musik für Streichtrio von Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen. Variationen und Rondo für Sreichquartett von A. Karl Kreußler, Halle. Divertimento für Klarinette, Cello und Klavier von Dr. Hans Kleemann, Halle. „Der ewige Ruf", Kantate für Altstimme und Streichquartett von Edvard Moritz, Berlin. Variationen und Fuge für 2 Klaviere von Hans Schink, Backnang (Württbg.). Partita für Violine und Klavier von Dr. Hans Joachim Therstappen, Bremen.

Der Prüfungsausschuß, der die Preiswürdigkeit der Werke feststellte, setzte sich zusammen aus den Herren Prof. Dr. h. c. Paul Graener, Berlin, Dr. Alfred Heuß, Leipzig, und GMD Prof. Dr. Fritz Stein, Kiel. Die Spruchgruppe, die über die Verteilung der Preise unter die fünf preiswürdigen Werke zu entscheiden hatte, wurde von den nachstehend aufgeführten 25 Persönlichkeiten des Musiklebens gebildet: Prof. Hermann Abendroth, Köln, Hans von Benda, Berlin, Dr. Wilh. Buschkötter, Köln, GMD José Eibenschütz, Hamburg, Dr. G. Göhler, Lübeck, Prof. Joseph Haas, München, Prof. R. Hagel, Berlin, Musikdirektor C. Holtschneider, Dortmund, Prof. Karl Klingler, Berlin, Dr. h. c. Robert Laugs, Kassel, Prof. C. A. Martienssen, Leipzig, Professor Dr. Neubeck, Leipzig, GMD Dr. Praetorius, Weimar, Prof. Dr. Peter Raabe, Aachen, Prof. Walter Rein, Kassel, Prof. Freiherr von Reznicek, Berlin, Prof. Dr. Georg Schünemann, Berlin, Prof. Kurt Thomas, Leipzig, Prof. M. Trapp, Berlin, Prof. Dr. Hermann Unger, Köln, Prof. H. W. von Waltershausen, München, Jul. Weismann, Freiburg, Dr. Gerhard von Westerman, München, Prof. R. Wetz, Erfurt, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. Zilcher, Würzburg.

Jugendbewegung und Musik*).

Von Helmut Bräutigam, Crimmitzschau.

Es sei mir hier erlaubt, zu einigen Aufsätzen über das Thema „Jugendbewegung und Musik" aus den letzten Heften der ZFM Stellung zu nehmen. Es ist schon vieles darüber

*) Wir geben diesen Ausführungen eines jungen, reich begabten Musikers, der aktiv in der „Jugendbewegung" steht, gerne Raum. Sein Angriff auf Bassermann ist wohl etwas überspitzt, da ja Bassermann mehr die „atonale Richtung" in der Jugendbewegung geißelt. Wir freuen uns, aus den Worten Bräutigams entnehmen zu dürfen, daß auch in der Jugendbewegung die gesunde im „Volkslied" wurzelnde, musikalische Bewegung die führende ist. B.

geschrieben worden, Zustimmendes und Ablehnendes, und ich brauche ja nur auf den ganz hervorragenden Aufsatz von H. J. Moser aus dem Novemberheft hinzuweisen, der zwar von der Schulmusik handelt, aber zugleich auch eine Ehrenrettung der Jugendbewegung in musikalischer Beziehung bedeutet. Eins zwingt mich jedoch zur Entgegnung: der Aufsatz von H. Bassermann „Atonale Jugenderziehung“ aus derselben Dezembernummer, in der H. Zilcher und H. Martens anerkennende Worte für die Jugendbewegung finden. In diesem Aufsatz entrüstet sich Herr Bassermann über ein Geigenschulwerk mit atonalen Übungsstücken. Dazu kann und will ich nichts sagen; denn erstens kenne ich das Schulwerk nicht und zweitens bin ich nicht atonal eingestellt, sodaß ich etwa in den Verdacht kommen könnte, für die Atonalität werben zu wollen. Ich würde also gern eine ehrliche und sachliche Kritik anerkennen, wenn Herr Bassermann nicht Worte hinzugefügt hätte, die alles andere als sachliche Kritik bedeuten. Zuerst greift er Fritz Jöde in leider nicht „herzerfrischender Weise“ an und dann „stellt er zwanglos den Übergang zur Jugendbewegung her“. Darauf muß ich folgendes erwidern: In der Jugendbewegung nimmt die Musik eine hervorragende Stelle ein. Es wird aber nicht nur musiziert, es wird auch gut musiziert. Wie schön wäre es gewesen, wenn Herr Bassermann einmal bei einer musikalischen Feierstunde in einer kleinen ostpreußischen Kirche während des vorjährigen Landdienstes der „Bündischen Jugend“ zugehört hätte oder bei einem Lagersingen im Walde oder wenn er an einer Singwoche des „Finkensteiner Bundes“, der Musikantengilden usw. teilgenommen hätte (die Singbewegung entstammt ja auch der Jugendbewegung)! So ist er aber nur einer Jugendgruppe auf der Landstraße begegnet, deren Zupfgeigen verstimmt waren (was ja auf der Landstraße leicht vorkommen soll); die Blockflöten kann er meiner Ansicht nach kaum gehört haben, weil die zu leise klingen. Blockflötenspielen beim Marsche möchte ich auch nicht billigen, aber sonst sollen Blockflöten sogar Bach gefallen haben. Im übrigen könnte man ja versuchen, für den Marsch die Instrumente der Militärkapellen einzuführen. Daß natürlich künstlerisch die Musikausbildung nicht auf so hoher Stufe wie die des Kritikers steht, das liegt — wenn ich mir eine solche pädagogische Erwägung gestatten darf — an der mangelnden künstlerischen Reife. Ich weiß aber ungezählte Beispiele, bei denen Jungen durch die Jugendbewegung zuerst zum Singen überhaupt und dann zum Spielen von Instrumenten gekommen sind. Und diese Jungen gehen auch zu einem „gut bürgerlichen“ Lehrer in die Stunde und werden nicht atonal erzogen. Auch sonst geht es beim Musizieren ganz tonal zu. Die Jungen lernen aber die Musik an ihrer reinsten Quelle, im Volkslied, kennen und lieben und lernen hauptsächlich sich selbst betätigen. Das ist ja die Forderung, die erst jüngst am Hausmusiktag so vielfach erhoben wurde, und das ist auch die Forderung der Schulmusikbewegung, die ja ebenfalls zum größten Teile von der Jugendbewegung herkommt. Darüber aber hat H. J. Moser schon genügend geurteilt, und er hat auch Fritz Jöde in ehrenvoller Weise genannt. Man braucht nur im Kallmeyer-Katalog den Namen Jöde zu suchen, da findet man Taten, die nicht mit kleinlichen Beschimpfungen abgetan werden können und die noch für ein paar Jahrzehnte richtunggebend sein werden. Diesem Manne ist die Jugendbewegung zu Danke verpflichtet, und doch sind wir noch nicht Opfer „entarteten Geschmacks, hoffnungslosen Dilettantismus“ usw. usw. geworden, trotzdem spielen wir ebenso gern Streichquartett wie früher. Die bedeutende Wirkung der Jugendbewegung auf die heutige Komponistengeneration hat ja H. J. Moser und im Januarheft Dr. Stege unter „Berliner Musik“ geschildert. Ich könnte noch mehr anführen, doch ich glaube, dies genügt zur Rechtfertigung der Jugendbewegung.

Buntes Allerlei.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Das Wagner-Jahr im Mitteldeutschen Rundfunk. Eine vorbildliche Durchführung eines Wagner-Programmes bietet der Mitteldeutsche Rundfunk. Intendant Dr. Neubeck geht von der richtigen Voraussetzung aus, daß es sinnlos sei, alle Wagner-Veranstaltungen auf den Monat Februar zu beschränken. Daher bietet er eine ganzjährige Wagner-Ehrung. Bereits im Sommer 1932 begann die Übertragung von Teilen aus dem „Ring“, übernommen

aus der Dresdener Staatsoper. Es folgte der fünfzigjährige Gedenktag des Parsifal, Wolzogens 85. Geburtstagsfeier, der „Rienzi" aus Dessau, wo Wagner sich gerade vor sechzig Jahren aufgehalten hatte, der „Lohengrin" aus Chemnitz mit einem Vortrag Dr. Peter Raabes über die Weimarer Lohengrin-Aufführung unter Franz Liszt, der „Tannhäuser" aus Dresden mit geschichtlichen Kurzvorträgen. Im Januar gab es den „Fliegenden Holländer" als Sende-Oper unter Dr. Neubecks Leitung. Der Schriftsteller Walter Eggert widmet der Mutter Wagners einen Vortrag. Die eigentliche Gedenkfeier übernimmt die Stadt Leipzig am 12. Februar unter Beteiligung des Hauses Wahnfried. Musikalische Leitung: Dr. Karl Muck, einleitende Worte: Max von Schillings. Am 13. Februar wird aus Dresden der „Tristan" übertragen nach einem Vortrag von Wolfgang Golther, in der Osternacht ertönt der 3. Akt aus Parsifal. Im Februar übernimmt Dr. Neubeck eine Bücherstunde über Wagner-Literatur. Im Frühjahre folgen Querschnitte aus „Hochzeit" und „Feen", sowie eine Aufführung des „Liebesverbotes". Die Krönung bringt eine „Meistersinger"-Übertragung aus Bayreuth. Ferner wird über Wagner hinweg ein gewaltiger Bogen von Gluck bis Bruckner gespannt. Schließlich plant Dr. Neubeck noch eine großzügige Hilfsaktion für die Restaurierung der Grabstätten bedeutender Zeitgenossen Wagners in Dresden. Nicht vergessen werden selbstverständlich Wagners Liedkompositionen, sowie das „Liebesmahl der Apostel".

Deutsche Musik in Chicago. Der ehemalige Dresdner Oberspielleiter Dr. Otto Ehrhardt, der 1930 bis 1932 an der Civic Opera in Chicago und Boston tätig war, gibt in der „Szene" einen Überblick über die dort geleistete, durch den Insull-Krach wieder vernichtete Arbeit, die namentlich dem Aufbau der seit dem Krieg sehr zurückgedrängten deutschen Oper galt. Sie ist allerdings in Amerika heute fast identisch mit den Werken Richard Wagners. Die Glanztaten der beiden letzten Spieljahre der „Civic Opera", die mit einem dreisprachigen Opernpersonal fast jedes Werk in der Originalgestalt bringen konnte, waren denn auch die Aufführungen der „Meistersinger", die seit 22 Jahren zum erstenmal wieder in Chicago gegeben wurden, des „Lohengrin" und des „Parsifal". Die „Zauberflöte" kam gewissermaßen zur Erstaufführung, denn sie war zuletzt vor 32 Jahren von einer Wandertruppe gegeben worden. Von Richard Strauß wurde der „Rosenkavalier" einstudiert; „Mona Lisa" von Schillings war daneben das einzige Werk eines Lebenden. Allein Bergs „Wozzek" kam in Philadelphia zu dreimaliger Wiedergabe.

Prof. Hans Mersmann macht sich unbeliebt. Da spricht man in heutiger Zeit soviel von Reinigungsaktionen an amtlicher Stelle, man renoviert den Rundfunk und gefällt sich in den schönsten Versprechungen, aber auf der anderen Seite beauftragt man unfähige Köpfe mit verantwortungsvollsten Aufgaben. Daß Prof. Dr. Hans Mersmann, der undeutsche Leiter des internationalen „Melos"-Organes, zum musikalischen Leiter der „Deutschen Welle" und damit des kommenden Reichssenders ernannt wurde, ist ein Schwabenstreich, der geradezu beispiellos ist. Mersmann, einst Mitarbeiter einer führenden kerndeutschen Musikzeitschrift, hat es verstanden, ein überraschendes Anpassungsvermögen an die Konjunktur der Zeit an den Tag zu legen und munter in jenem Strome mitzuschwimmen, dem Leo Kestenberg, Arnold Ebel und der internationale Klüngel der modernen Kunstwelt die Richtung wiesen. Ein Blick in die Berliner Pressestimmen, die den Presse-Empfang bei Mersmanns Ausführungen über die Aufgaben seiner funkmusikalischen Abteilung glossieren, ist aufschlußreich genug. Von einem „Verkennen der Mission des Rundfunks" spricht selbst das „Berliner Tageblatt", „einseitige Haltung" stellt die „B. Z. am Mittag" fest, ebenso wie der „Berliner Lokalanzeiger", der Mersmanns Vorschau als „höchst kümmerlich" bezeichnet. Von einer „musikpädagogischen Zwangsanstalt" schreibt die „Börsenzeitung", von „kläglicher Dürftigkeit" die „Deutsche Zeitung". Angesichts dieser Einmütigkeit, in der allein die rein sozialdemokratische Presse (!) eine Ausnahme bildet, muß mit aller Entschiedenheit gefordert werden, daß dieser musikalische Dunkelmann so bald wie möglich wieder von der Bildfläche verschwindet.

„Proletarische Kunst". Daß man Musik als Waffe gegen die Kirche ausspielt, ist wohl das beschämendste Zeichen kulturellen Niederganges. Der Berliner Uthmann-Chor hat

ein Tonstück „Wohltätigkeit" zur Aufführung gebracht, dessen Verfasser die Kommunisten Kurt Tucholsky und Hans Eisler sind und das eine eindeutige Verächtlichmachung der Kirche und der christlichen Liebestätigkeit enthält. Dazu gab es einen „Roten Choral" antireligiösen Gepräges von K. Vollmer und H. Hillers. Und solche Tonwerke werden von 8—14 jährigen Kindern zur Aufführung gebracht! Wo bleiben da die Behörden, die mit einer derartigen Verletzung religiöser Empfindungen aufräumen? Wenn man in dem kommunistischen Chorblatt „Die Kampfmusik" von der planmäßigen Verseuchung des Musiklebens mit marxistischen Tendenzliedern und bolschewistischen Gesängen liest, von der Aufforderung zum Kampf gegen jede Äußerung bürgerlichen Kunstlebens, dann sollte man jedes Mittel in Anwendung bringen, um dieser musikbolschewistischen Gefahr entgegenzutreten und ihre Ausbreitung im Keime zu ersticken.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Jaromir Weinberger: „Frühlingsstürme", Volksoper (Berlin).

Arthur Kusterer: „Was ihr wollt", Oper (Dresden, 16. Dez. 1932).

Karol Rathaus: „Das Glück der Flibustier" (Kölner Schauspielhaus).

Heinrich Pfaff: „Der tote Gast", komische Oper (Freiburg i. B.).

Konzertwerke.

Hugo Kaun: „Alt-Heidelberg", Orchestersuite mit Bariton und Männerchor (Quedlinburg).

Heinr. Bienstock: Sinfonie c-moll (Straßburg).

Gerhart v. Westerman: Violinsonate in G-dur (München).

Heinrich Lemacher: Motette „Tui sunt coeli" (Köln, 25. Dez. 1932).

Rudolf Mengelberg: „Missa pro pace" für Chor, Soli, Orch. (Amsterdam, 17. Dez. 1932).

Karol Rathaus: Serenade für Orchester,

Jerzy Fitelberg: 4 Etüden für Orchester,

Paul Bleyer: „Langemark", sinfon. Dichtung (Berlin).

Kurt Layher: „Bergsee", aus Werk 3, Liederzyklus für Sopran und Klavier (Säckingen, 1. Jan.).

Julius Klaß: „Festliche Suite" f. Orch., op. 42 (27. Jan., KM Gust. Görlich, Stuttgarter Rundf.).

Bernd Zeh: „Soldatenchoral" op. 16 a. — „Deutsche Sitte" op. 16 b f. Männerchor, zwei Trompeten, Horn, Posaune, kl. Trommel und Pauken. — „Feldlagerlieder aus dem 30jährigen Krieg" op. 17 für Baß-Solo, Männerchor, Piccoloflöte, Oboe, Klarinette, 2 Hörner, Klavier und Orgel.

Hermann Wunsch: „Fest auf Monbijou" für Orchester (Bonn).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Kurt Striegler: „Die Schmiede", Oper nach einer altflämischen Legende (Hannover, Ende April).

Manfred Gurlitt: „Nana", Oper nach Zola (Mannheim).

Halévy: „Die Jüdin" in der Bearbeitung von Julius Kapp (Deutsches Landestheater, Prag, April 1933).

Konzertwerke.

Paul Hindemith: Violinkonzert (Paris).

Günter Raphael: Divertimento f. Orch. (Leipzig, Februar).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DAS DRITTE HEINRICH-SCHÜTZ-FEST

7.—9. Jan. 1933 in Wuppertal-Barmen.

Von Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen.

Die „Neue Schütz-Gesellschaft" kann sich rühmen, in die „Schütz-Bewegung" einen frischen Zug gebracht zu haben. Vor den drei ihrer bisherigen Schützfeste gab es solche auch schon, und auch solche von grundsätzlicher Bedeutung. Aber erst die Arbeit der „Neuen Schütz-Gesellschaft' hat die Probleme, die sich bei jedem Versuche der Einführung von Schütz' Werken ins Musikleben und insbesondere ins kirchenmusikalische Leben herandrängen, in solcher Art herausgestellt, daß man von Lösungen oder wenigstens von einer geraden

Richtung auf die Lösungen hin sprechen kann. Das beherzte Anfassen dieser Probleme durch ausgiebiges praktisches Erproben der Schützschen Werke in Kirchenkonzerten und gottesdienstlichen Feiern ist aber auch einigen jungen Musikern von frischem Wagemut und nicht leicht erlahmender Arbeitskraft zu danken, die sich der „Neuen Schütz-Gesellschaft" zur Verfügung stellten und in zäher, hingebender und begeisterter Arbeit an der Stelle ihres Wirkens solche Schütz-Feste zur Durchführung brachten. So Röder in Flensburg, so nun Grote in Barmen. Einen Vergleich zu ziehen ist mir leider nicht möglich, da ich nur dem Barmer Fest beiwohnen konnte. Aus dem Prospekt zu diesem ging hervor, daß man sich hier größerer Kürze befleißigen wollte und daß es sich nicht um Schaffung von Musikfesttradition unter dem Titel „Schütz" handeln sollte, sondern um Gelegenheit zur Besinnung und Verarbeitung. Auch sollte eine neuartige Form angewendet werden, indem an Stelle „nur angehängter Geselligkeiten" „von vornherein ein enger Zusammenschluß vor allem der auswärtigen Festteilnehmer ermöglicht werden" sollte. Also offenbar eine Art nochmaliger Bekehrung zum Standpunkte der „musikalischen Jugendbewegung" und ihrer „Singwochen". Der Verlauf des Festes bewies, daß Schütz und seine Musik einem Gemeinschaftsbestreben dieser Art geradezu im Wege steht. Das letzte Wort in der Diskussion nach dem das Fest abschließenden Vortrag Dr. Birtners, das ein in Wissenschaft und Kunst gleich erfahrener Mann, nämlich Prof. Dr. H. Schneider (Halle), aussprach, wirkte wie eine Erlösung aus schiefer, nur mit Verkrampfung haltbarer Einstellung. Es brachte die Feststellung, „daß auch in der alten Kunst der Künstler den Ausschlag gegeben hat". Es gibt also nicht zweierlei Schütz, den des Celler Schützfestes, das von der „musikalischen Jugendbewegung" ausging, und den des Flensburger oder Berliner. Es gibt nicht sowohl den Schütz, der Ausdruck jener „Musikgesinnung von heute" ist, die die „musikalische Jugendbewegung" für sich in Anspruch nimmt, und die angeblich mit der Musikgesinnung einer eigentlich doch sagenhaften früheren Zeit irgendwie übereinstimmt, als auch den, der ein großer Künstler und eine große Persönlichkeit ist. Man kann nicht zugleich nivellieren und zugleich große Meister herausstellen und sich auf sie berufen. Noch ein anderer Zwiespalt wurde in Barmen deutlich. Prof. Dr. Gurlitt stellte in seinem Eröffnungsvortrag für die Musikwissenschaft die Forderung auf, sie müsse sich für die lebendig-gültige Idee der Gegenwart entscheiden und von da aus an die Geschichte herantreten. Diese gültige Idee äußert sich für ihn in Erneuerungsbewegungen, wie der Singbewegung, der Orgelbewegung und der Schützbewegung. (Die Vorkriegszeit stellte er als von einem artistischen Impressionismus beherrscht vor. „Der Weltkrieg hat diese Scheinwelt demaskiert". In Deutschland??) Es ist hier wieder die Überschätzung des Einflusses kleiner Kreise auf die gesamte geistige Situation der Gegenwart zu bemerken, und jener circulus vitiosus, den zu erkennen Pflicht gerade der Wissenschaft ist: Man erregt Bewegungen, um die Gegenwart zu ändern, und stellt sie dann als Ausdruck der Gegenwart in Rechnung. Kunst höherer Art, insbesondere solche wie die von Schütz, dient nie einer Gegenwart, sondern arbeitet stets mindestens ebensosehr gegen sie. Wer die Gegenwart will, der gehe in die Kinos, mache Geschäfte auf jede mögliche Art, vermeide Geistigkeit und Verantwortlichkeit, gehe mit der Masse, fordere panem et circenses. Wer aber die Kunst will, fliehe das Zeitgemäße, vor allem auch die Schlagworte. Auch wegen der besonderen Zugehörigkeit von Schütz zur evangelischen Kirchenmusik ergaben sich Zwiespalte. Gurlitt hob mit Recht den mystisch-überschwenglichen Einschlag bei Schütz hervor, der durch die Vertonung von Texten aus den damals fälschlich so bezeichneten „Meditationes divi Augustini" noch besonders klar wird. Ob er unmittelbar mit der schlesischen Mystik zusammenhängt oder gleich ihr von den gegenreformatorischen Übersteigerungen im Aus- und Inland, die vielfach auch aus dem Kampf des Luthertums gegen den eindringenden Calvinismus Nahrung ziehen, beeinflußt ist, braucht hierbei gar nicht so ins Gewicht zu fallen, zumal die „Jesusminne" ja schon früh in evangelischen Kreisen zum Ausdruck kommt. Aber jene Auffassung vom Wesen protestantischer Kirchenmusik, die etwa der Predigt von Prof. D. Stählin zugrunde lag, und die stark von der „Erneuerungsbewegung" der Singkreise beeinflußt ist, paßt hierzu nicht, schon wegen der Unbedingtheit des Bekenntnisses zu einem „radikalen Realismus", der alles Gefühlsbetonte ebenso ablehnt, wie alles Theatralische. Wenn Prof. Stählin auch das „tänzelnde Rokoko" ablehnte, so befand er sich hierbei eigentlich doch im Gegensatz zu sonstigen Äußerungen dieser Richtung, die das Kindlich-Spielende allem Ausdrucksbetonten gerade auch für die Kirchenmusik vorgezogen erscheinen lassen.

Aber in der Kunst gibt eben der Künstler den Ausschlag — auch in der Kirchenmusik, was zuzugeben der Theologie von jeher schwergefallen ist, während ein Luther das bereits selbstverständlich fand. Und so gab auch beim III. Schützfest der große Künstler Schütz den Ausschlag, wenigstens dort, wo er zu Worte kam und nicht ihm wesensfremde Bestrebungen sich vor ihn drängten, wie in den kammermusikalischen Darbietungen auf alten Instrumenten mit Gemeinschaftsabsichten (darge-

boten vom „Folkwang-Studio (ſo!) für alte Muſik, Eſſen", das auch den anderen Konzerten ſeine inſtrumentale Mitwirkung lieh) oder auch bei manchen Orgelvorträgen, die die „ſichtbare Form von Beſtrebungen einer in unſerem Muſikleben wachſenden Bewegung von allgemeiner Gültigkeit" zu ſein ſich beſtrebten, wobei die „allgemeine Gültigkeit' offenſichtlich ſtark überſchätzt wurde. (Ausdrucks- und Wirkungsloſigkeit als gemeinſchaftsbildende Kraft?) Ich habe den Eindruck, daß man früher im allgemeinen beſcheidener war als in unſerm Zeitalter der „objektiven" Zurückziehung hinter kollektive Begriffe. Man entzieht ſich heute gern der perſönlichen Verantwortlichkeit und dem Eintreten mit der ganzen Tiefe der Perſönlichkeit, und fordert dennoch ſtärkſte Beachtung eben wegen ſolchen Bekenntniſſes zum Zeitgemäßen, fordert Wirkungen, die man grundſätzlich unmöglich macht. Beim Muſizieren auf altneuen Inſtrumenten ſcheint ein Verzicht auf Geſtaltung und Wirkſamkeit nicht nur ſelbſtverſtändlich, ſondern verdienſtlich geworden zu ſein. Um wieviel wirkſamer und überzeugender war der Vortrag von Orgelwerken auf der großen Orgel der Wupperfelder Alten Kirche, deren Dispoſition nicht wert gehalten wurde, im Programmbuch zu erſcheinen, als dann bei der Vorführung des neuen Poſitivs, die aus dem Rahmen des Schützfeſtes ſtark herausfiel, wenn ſie auch große Vorzüge des neuen Inſtruments an ſich, nicht aber dieſer Muſizierart erkennen ließ. Die Überchätzung des ‚Klangſtils' als ſolchem gegenüber dem, was die Kunſtwerke an Geſtaltung, Ausdruck und Auslegung fordern, hat uns zwar wichtige Erkenntniſſe und wichtige Klangmittel wieder zugebracht; zu wahrer, lebendiger Auferweckung der alten Muſik, beſonders der wertvollen, wird es nötig ſein, das rein Klangliche, ſobald es wieder einigermaßen ſelbſtverſtändlich geworden iſt, wieder in zweite Linie zu rücken und Geſtalt und Ausdruck des Kunſtwerks über den bloßen Klang, auch über das bloße Spiel der „Linien", triumphieren zu laſſen, wodurch erſt der G e i ſt, um den es letzten Endes doch geht, wieder lebendig werden kann.

Daß wir auf dieſem Wege uns jetzt befinden, war der erfreuliche Eindruck, den das Schützfeſt im ganzen hinterließ, trotzdem die Veranſtalter gerade dieſes Ergebnis offenbar gar nicht eindeutig anſtrebten. Schütz ſiegte auf weiten Strecken über all die „Beſinnung zum Heute" und konnte ſo eine wahre Beſinnung auf das, was uns nottut, hervorrufen. Freilich war auch die andere Forderung, die die Veranſtalter an das Barmer Feſt geſtellt hatten, nicht erfüllt: die Länge mancher der Veranſtaltungen überſtieg faſt die Aufnahmefähigkeit. Man hätte dem begegnen können ohne weſentliche Einbußen, indem man die „Umwelt" ſtärker eingeſchränkt und von andern Komponiſten nur die berückſichtigt hätte, die vorzuführen tatſächlich zum Verſtändnis von Schütz' Eigenart dienlich war. Die Kammermuſik hätte ruhig ganz wegfallen können, das Gemeinſchaftsgefühl wäre ohne ſie ſogar ſtärker befördert worden, zumal der Blockflötenklang und der der ſchwachtonigen, möglichſt ausdruckslos geſpielten Violenfamilie dem überfüllten Saale nicht entſprach und auch Cembalo und Kammerorgel hier nicht belebend oder erfreuend wirken konnten. Die Beſetzung der Stücke von Lechner, Buchner, Scheidt und Schein war jedenfalls die wirkungsloſeſte, die man finden konnte, und das einzige Stück, das wirklich über S ch ü t z' Welt hätte Aufſchluß geben können, eine Sonate von Giovanni Gabrieli für 3 Violinen und Basso continuo, fiel aus. Von der Orgelmuſik, die in den verſchiedenen Konzerten wohl hauptſächlich aus Gründen der Abwechſlung geſpielt wurde, hatte das Meiſte auch viel zu wenig Beziehung zu Schütz, als daß ſie nicht hätte ſtark vermindert werden können. Man hätte manchmal glauben können, man ſei wieder einmal auf einer „Orgeltagung". Als Haupteindruck verblieb der, daß Schütz mit der Orgelmuſik ſeiner Zeit außerordentlich wenig zu tun hat. Das wurde aber erreicht, daß die Geſtalt von Schütz ſelbſt machtvoll ſich abhob gegen alle andere Komponiſten, die zu Gehör kamen, und zwar vielfach zu deren an ſich unverdientem Nachteil, aus Gründen der ihnen ſchadenden „Muſikgeſinnung". Ausgenommen davon waren hauptſächlich die beiden Gabrieli, zu denen Schütz beſſer paßt als zu den meiſten ſeiner eignen Zeitgenoſſen zumal wenn man dieſe in ſo ungeeigneter Art berückſichtigt. Das nächſte Schützfeſt ſollte Schütz einmal neben Schein und Scheidt mit vergleichbaren Werken ſtellen! Daß wenigſtens Schein an Unmittelbarkeit manchmal Schütz noch übertrifft, darauf habe ich ſchon vor Jahren einmal hingewieſen. (Ztſchr. f. Mw. Bd. II, 1919/20, über ‚Scheins opella nova".)

Aber auch Schütz' eigne Werke erſchienen in zu langgedehnten Reihen, faſt wie „am laufenden Bande", trotz der geſchickten Gruppierung nach klanglichen Geſichtspunkten. In der „erſten Abendmuſik" nach je einem großen, mehrchörigen Werk von Andrea und Giovanni Gabrieli noch fünf große Werke in verſchiedener Beſetzung von Schütz, im „Geiſtlichen Konzert" am Sonntag nachmittag 15 längere und kürzere (ſoliſtiſch beſetzte) Stücke aus den Geiſtlichen Konzerten und Symphoniae sacrae, wobei trotz der verſchiedenen Beſetzung, auch des Continuo, doch durch die Beſchränkung von Schütz auf durchgehende Deklamation und das faſt völlige Fehlen von ausgebauteren, rein muſikaliſch begründeten Formungen ſchließlich doch eine Übermüdung eintreten

mußte. Um so mehr war es zu begrüßen, daß in der „Zweiten Abendmusik" nur die beiden monumental gestalteten Werke „Die Geburt unseres Herrn" und „Magnificat" erklangen und hier auch auf die Umrahmung durch Orgelwerke verzichtet war. Wie die meisten Werke von Schütz dort wirken, wo sie in der ursprünglich gedachten Eingliederung in die Liturgik des evangelischen Gottesdienstes gestellt sind, konnte man im Festgottesdienst erleben. Dieser Gottesdienst war der Höhepunkt des Festes, hier war eine „Gemeinschaft" höherer Art erzielt! Der eigentliche liturgische Gesang trat zwar in den Hintergrund, dafür trat aber, ganz im Sinne von Luthers Anschauung, die Motettenkunst von Praetorius und mit noch stärker zusammenfassender Wirkung, gerade wegen der persönlichen Gestaltung wie auch wegen der eindringlicheren, „hinreißenderen" Klangentfaltung, von Schütz selbst in den Dienst des liturgischen Aufbaues. Es wurde hier deutlich, wie der ursprünglich mehr dekorative, klangprächtige venetianische Stil in den Händen des deutschen Meisters, der zugleich deklamierend das Bibelwort auslegt und im Rahmen des evang. Gottesdienstes eine neue Bedeutung gewinnt. Besonders unterstützt wurde diese Wirkung noch durch die Eigenart des Raumes der schönen, wenn auch einfachen alten Wupperfelder Kirche, in der sich durch unwesentliche Einbauten die sich gegenüber stehenden, durch den Gesamtraum getrennten Chöre unterbringen ließen. Diese Kirche ist eines der nicht häufigen Beispiele von deutsch-evangelischen Barock-Predigtkirchen, wo die Kanzel über dem Altar angebracht und auf den alten Chor oder auch nur eine Altarplatz-Apsis ganz verzichtet ist. Die Orgel befindet sich über der Kanzel und tritt so als ein Hauptstück stark in den Gesamtraum herein. Platz für Sängerchöre konnte leicht gewonnen werden durch Benutzung der gegenüberliegenden zweiten Empore, wo auch das Positiv aufgestellt wurde, und der neben der großen Orgel befindlichen Emporenausläufer. Eine solche Kirche ist der geeignete, Gemeinde, Musiker und Prediger ganz zusammenfassende Raum für eine evangelische Kirchenmusik. Für gregorianischen Gesang oder auch Palestrina würde das Entfernte und Unsichtbare fehlen, während das persönliche Eintreten Eines oder einer kleineren Schar für das Ganze der Gemeinde ebenso klar in Erscheinung tritt wie die innerste Verbundenheit der Gemeinde mit den sie vertretenden, Predigt und Figuralmusik ausübenden Organen. Schon in der ziemlich neuen Johanniskirche, in der das „Geistliche Konzert" stattfand (die Rigorosen, die kein „Kirchenkonzert" mehr dulden wollen und höchstens noch „Abendmusiken" oder „liturgische Andachten", wurden auch hierin durch die Praxis der Schützmusik abgewiesen), war eine solche klare Zusammenfassung von Ausübenden und Gemeinde trotz einigermaßen ähnlichen Raumverhältnissen nicht gegeben. Hierbei wurde auch wieder einmal deutlich, wie sehr die „Orgelfrage" eine Raumfrage ist, und die schönsten Barock-Dispositionen manchmal nicht die Wirkung von Orgeln erreichen, die von diesem „Ideal" ziemlich entfernt sind, aber vom Raum in Bezug auf Klarheit und Unmittelbarkeit des Klangs begünstigt sind.

Was nun die Ausführung der Musik anlangt, so lag zweifellos der Hauptnachdruck auf dem möglichen Annähern an einen „echten Klang". Die „Fragen der Aufführungspraxis", die Dr. H. Birtner im Referat am Schlusse des Festes behandelte und die in der Diskussion dann von verschiedenen Seiten her beleuchtet wurden, waren durchweg Fragen der Besetzung, die ja sicherlich auch für den Geist der Aufführung sehr wesentlich sind. Neben der Frage, ob und wann Cembalo oder Orgel den Continuo aufzufüllen habe, ob und wann solistische oder chorische Besetzung bei den Instrumenten oder den Singstimmen stattzufinden habe, trat in der Diskussion besonders die Frage der Besetzung des Alt durch Männerstimmen in den Vordergrund. Bei Vergleichsproben gewann, wie vorauszusehen, ohne weiteres die Männerbesetzung des Alt die größere Sympathie, wie denn überhaupt schon in den Konzerten sich es wieder einmal deutlich zeigte, wie wenig selbst, höchstens abgesehen von klaren Sopranen, die schönsten Frauenstimmen für ältere Kirchenmusik, einschließlich Schütz, geeignet sind, schon ganz abgesehen von der meist zu tiefen Lage des Alt. Allerdings stand auch in Prof. Hoffmann (Halle) ein lyrischer Tenor zur Verfügung, der mühelose Höhe und deklamatorische Prägnanz vereinigte, wie es vielleicht nicht allzu häufig zu finden ist. Die eigentlichen Fragen des Aufführungsstils und der Auffassung von Schütz' Musik traten durch die starke Voranstellung der mehr äußerlichen Besetzungsfragen ziemlich in den Hintergrund. Hier hatte man sich ganz auf den Instinkt des Leiters Gottfried Grote und der mitwirkenden Solisten zu verlassen. Und hier gab denn auch glücklicherweise nicht die Doktrin, sondern das lebendige Gefühl und Temperament, das innere Beteiligtsein und die Musikerpersönlichkeit, die allein das „dem Werk dienen" garantieren kann, den Ausschlag. Stellenweise allerdings schien noch immer der Begriff des „objektiven Tönespiels" und der Wille, „romantische" Pathetik zu vermeiden, Anlaß zu allzu rascher Temponahme und zu einem allzu flüssigen Parlando an Stelle der ausdrucksvollen Deklamation zu geben. Das Feierliche, Pathetische und Erhabene vermißte man auch in den Gabrielischen Kompositionen, denen es doch ohne

Zweifel ebenso eignet wie vielen Schützschen Stücken. Andererseits wurden Wirkungen erzielt, die schlechthin überzeugend, ja überwältigend waren, besonders auch an den poetischen Stellen, wo Schütz einmal musikalisch aufbaut, etwa auf Grund eines basso ostinato. Die Benutzung alter oder nachgebauter Instrumente erwies sich im allgemeinen als zweckmäßig und die künstlerische und religiöse Wirkung hebend, während manchmal, wie bei den Posaunen mit alter Mensur, Intonationsschwierigkeiten auftraten. Im ganzen bestätigte sich, was man auch sonst bei Musikfesten findet, daß ein ad hoc zusammengestellter Klangkörper mit von auswärts zugezogenen Mitwirkenden in der kurzen Zeit der Probemöglichkeit bei einem derartigen Umfange des Gebotenen nicht immer so ausgeglichene Leistungen erzielen kann, wie man sie selbst bei einem auf „Gemeinschaft" anstelle auf ausgewogene Konzertleistungen gestellten Feste erwartet. Tritt dagegen die einheimische Besetzung auf, wie es bei den reinen Chorgesängen des trefflichen Barmer Bachvereins unter seinem ständigen Dirigenten Grote der Fall war, so ergeben sich die Vorteile des dauernden Zusammenarbeitens ohne weiteres, wie denn hier sehr beachtliche und eindrucksvolle Chorleistungen zutage traten.

Noch befindet sich die „Schützbewegung" im Stadium des Experimentierens. Schon aber hebt sich vor dem Horizonte ein bald erreichbarer Zustand ab, in dem wir auf eine ausgeglichene, abgerundete, klanglich, darstellerisch und geistig überzeugende Vermittlung des Schützschen Lebenswerkes hoffen können. Eine so umfassende Bedeutung wie die Bach-Renaissance wird die Schütz-Renaissance allerdings nie gewinnen können, weil zwar nicht Schütz' Persönlichkeit, aber sein Werk gewisse Begrenzungen aufweist. Aber für unsre Zeit ist Schütz ganz besonders wichtig, und zwar aus Gründen, die vielleicht denen gerade entgegengesetzt sind, aus denen manche in letzter Zeit sich Schütz zuwandten. Die Nivellierung, die vielfach durch Aufnahme der alten Musik herbeizuführen versucht wird, findet ihren stärksten Widerpart gerade in den alten Meistern, und ganz besonders in Heinrich Schütz.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 9. Dez.: J. S. Bach: Pastorale F-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — Joh. Eccard: „Übers Gebirg Maria geht". — Cornelius Freundt: „Wie schön singt uns". — „Kindelwiegen". — Leonh. Schröter: „Weihnachtsfreude".

Freitag, 16. Dez.: J. S. Bach: Toccata, Adagio, Fuge C-dur (vorgetr. v. G. Ramin). — Joh. Eccard: „Weihnachtsfreude" f. 2 Ch. — „Quem pastores". — „Wiegenlied" (Fassung J. S. Bachs). — J. P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est".

Sonnabend, 24. Dez.: J. S. Bach: Präludium und Fuge D-dur. — C. Riedel: „Altböhmische Weihnachtslieder. — „In dulci jubilo". — „Es ist ein Ros' entsprungen". — Weihnachtslied (E. Bodenschatz). — „Stille Nacht".

Sonnabend, 31. Dez.: M. Reger: Fantasie u. Fuge über „Wie schön leucht' uns".. — Felix Mendelssohn: „Mit der Freude zieht der Schmerz". — Gustav Schreck: „Führe mich". — „Wächterruf" (Leo Blech). — J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 3. Dez.: William Deyas: Introduktion und Fuge aus der F-dur-Sonate. — Hermann Simon: Die Weihnachtsbotschaft (Urauff.).

Sonnabend, 10. Dez.: Joh. Pachelbel: Choralbearbeitung „Vom Himmel hoch". — H. Schütz: „O lieber Herre Gott", 6st. Adventsmotette. — P. Sweelinck: „Hodie Christus natus est", 5st. Weihnachtshymne. — John Morén: Weihnachtspastorale f. Org. — Carl Riedel: Drei altböhmische Weihnachtslieder. — „Kindelwiegen". — „In dulci jubilo" (C. Thiel).

Sonnabend, 17. Dez.: Kurt v. Wolfurt: Weihnachts-Oratorium (Erstauff.).

Sonnabend, 24. Dez.: (Christvesper). — „In dulci jubilo" (C. Thiel). — „Es ist ein Ros' entsprungen". — „Gelobet seist du, Jesu Christ". — „Joseph, lieber Joseph mein" (R. Mauersberger). — „Vom Himmel hoch". — „Jauchzet, ihr Himmel" (R. Mauersberger). — „Kommet, ihr Hirten". — „Quempas". — Weihnachtslieder.

Sonnabend, 31. Dez.: J. S. Bach: Passacaglia c-moll. — Georg Vierling: „Turmchoral" f. 4st. Ch. — Ernst Friedrich Richter: „Am Jahresschlusse", Mot. f. 4st. Ch. — Max Bruch: „Türmerlied" f. Ch. u. Bl. — J. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde". — R. Mauersberger: „Mit der Freude zieht der Schmerz".

BOCHUM. Von den Aufführungen der zweiten Hälfte der vergangenen Spielzeit müssen Beethovens „Missa" und Haydns „Jahreszeiten" hervorgehoben werden. Die Wiedergabe des ersten Werkes hatte ihre Höhepunkte in der Doppelfuge des Credo und in dem unbeschreiblich schönen Benediktus-Satz. Wie L. Reichwein hier Soloviline, Solistenquartett und Chor zusammenfaßte, das war nicht nur hörenswert, sondern auch von tiefer Wirkung. (Solisten: Anne Marie Sottmann, Margarete Patt, Alfred Wilde und Ewald Kaldeweier.) Die „Jahreszeiten" erfuhren eine im Chorischen glanzvolle Wiedergabe, an der sowohl die temperamentvolle Einsatzfreudigkeit und hohe stimmliche Kultur des nun zehn Jahre bestehenden Städtischen Musikvereins als auch Reichweins imponierende Dirigentenleistung zu loben waren. Ein Schubert-Abend, an dem Rudolf Watzke die Bochumer durch seine herrliche Stimme und sein treffliches Gestaltungsvermögen begeisterte, verdient Erwähnung.

Unter den vielen Volkssinfoniekonzerten befand sich ein Konzert, das durch seine Vortragsfolge berechtigtes Aufsehen erregte. Fünf Minuten nach der „Eroica" hörte man eine Arie aus „Mignon", Ouvertüre zur „Schönen Galathee", Hallen-Arie aus „Tannhäuser" und einen Strauß-Walzer. Eine heftige Zeitungspolemik war die Folge.

An einem der Kammermusikabende war das Stuttgarter Wendling-Quartett zu Gast und feierte Triumphe. Privater Initiative verdankte man die wenig erfreuliche Bekanntschaft mit Wolfgang Jacobis „Jobsiade".

Die Duisburger Oper brachte u. a. als Erstaufführungen „Hans Heiling" und „Eugen Onegin".

Rud. Wardenbach.

BONN. Die Reihe der Konzerte des Bonner Städtischen Orchesters eröffnete am 7. Oktober ein Sonderkonzert unter Leitung von Willem van Hoogstraten. Der Ertrag soll verwendet werden zur Beschaffung einer Beethovenbüste von Prof. Lange. Van Hoogstraten interpretierte die Orchesterwerke mit vornehmer Behutsamkeit im Zeitmaß, ganz im Sinne Steinbachscher Tradition. Elly Ney spielte das Klavierkonzert mit dämonischer Wucht und stilvollster musikalischer Einfühlung. Für die Symphoniekonzerte ist wieder GMD Abendroth gewonnen worden. Diese Lösung des hiesigen Dirigentenproblems ist bedingt durch die Notzeit; immerhin bewirkt sie etwas für Bonn Wichtiges: ein volles Haus. Das erste Konzert am 13. Okt. war in der Programmgestaltung kein befriedigender Auftakt. Die Sinfonie phantastique von Berlioz bildete den Höhepunkt des Abends. Prof. Emanuel Feuermann spielte ein Cellokonzert von Glasunow, ein in langatmiger Öde verfließendes Stück, dann ein Konzert in B-dur von Boccherini Man bewunderte die Technik des Solisten, verwunderte sich aber über seine kunstferne Kühle. Das zweite Konzert am 3. Nov. brachte R. Strauß' „Don Juan" und Bruckners fünfte Symphonie. Das Orchester zeigte wieder einmal seine ganze Meisterschaft. Die Brucknersche „Fünfte" klang durchaus geschlossen in der Form; dann entwickelte das Orchester eine überraschende Klangfülle und eine bis in die feinsten Verästelungen des Brucknerschen Kontrapunktes eindringende melodiöse Formung. GMD Abendroth wurde mit Recht viel gefeiert; er gab den Dank gern an das vorzügliche Orchester weiter. Das Städtische Orchester gab dann noch zwei Jubiläumskonzerte. 1907 kam es mit seinem Begründer Kapellmeister Heinrich Sauer, nach Bonn (seit 1898 bestand es schon als Kurorchester in Kreuznach und zugleich als Theater- und Symphonieorchester in Koblenz). Seine Bedeutung für die künstlerische Kultur Bonns braucht nicht nachgeprüft zu werden. Sie ist bis auf den heutigen Tag überragend. KM Sauer leitete das erste Jubiläumskonzert am 24. Nov.. In zügigster Form spielte das Orchester die Coriolan- und die Freischütz-Ouvertüre sowie Strauß' „Tod und Verklärung". Konzertmeister Kirchenmaier spielte Mozarts Konzert für Geige in G-dur (Köchel 218). Für das zweite Konzert war GMD Prof. Ernst Wendel (Bremen) gewonnen. In der Darbietung von Beethovens Leonoren-Ouvertüre III, Schuberts „Unvollendeter" und Brahms' Vierter Symphonie zeigte GMD Wendel sein Bestreben, beseelte Melodik und schönen Klang unter allen Umständen zum Prinzip der Gestaltung zu machen. So klang manches (besonders bei Brahms) etwas mehr lyrisch gerade an solchen Stellen, wo man dramatischen Schwung erwartete. Als Leiter der Konzerte des Städtischen Gesangvereins wurde wieder Dr. Hans Wedig gewonnen. Das erste Konzert am 27. Okt. brachte ein Divertimento von Mozart für Streicher und zwei Hörner. Isabella Schmitz (Aachen) spielte mit schönem Geigenklang Mozarts Konzert in A-dur (Köchel 219). Der Höhepunkt des Abends war Händels Pastorale „Acis und Galathea". Die Chöre waren gut einstudiert, und der Städtische Gesangverein wurde der Schönheit Händelscher Chorsätze vollauf gerecht. Die solistischen Partien wurden gesungen von Jo van Rijmenam (Nymwegen) Sopran, Hans Hoefflin (Stuttgart) Tenor, Hubert Mertens (Köln) Baß. Der Orchesterklang hätte bei der Begleitung der Solisten hie und da etwas gedämpft werden müssen. Das zweite Konzert am 8. Dez. war einer Uraufführung gewidmet,

dem Mysterium „Ekkhard" von F. Max Anton. Dieser Ekkhard ist der gute Geist des deutschen Volkes, wie der Komponist selber sagt, „die übergeschichtliche Erscheinung der deutschen Seele, wie sie sich in Notzeiten in starken Persönlichkeiten immer aufs neue verkörpert". F. Max Anton schrieb den Text selbst, nicht immer mit Glück. Das Werk ist als Komposition epigonenhaft; das wäre kein Mangel, wenn sein Stil einheitlich bliebe. Am aufdringlichsten wirkt die Wagnersche Art. Dr. Wedig hatte alles mit viel Liebe vorbereitet. Die äußerst heikle Partie des Erzählers bewältigte Walter Sturm (Köln), Tenor, mit überlegener Kunst. Hugo Schaefer (Osnabrück) sang die Baritonpartie und W. Schmidt-Scherf formte den Ekkhard mit echt künstlerischer Vertiefung. Die Sopran- und Altsoli sangen Elly Volkenrath (Bonn) und Ruth Kisch-Arndt (Köln). Dem Oratorium ging voraus die Feuerwerksmusik von Händel. Sie machte wenig Eindruck.

Im ersten Kammermusik-Konzert spielte das treffliche Riele Queling-Quartett. Auf dem Programm standen die Streichquartette: Mozart d-moll (Köchel 421), Beethoven F-dur W. 59,1 und Brahms a-moll W. 51,2. Im zweiten Konzert am 1. Dez. sang Maria Ivogün. Das Programm bedeutete eine Enttäuschung nach der eigentlichen musikalischen Seite hin. Zum Schlusse sei noch eines der Philharmonischen Konzerte unseres Städtischen Orchesters unter Leitung von Kapellmeister Leo Pappenheim erwähnt.

Dr. Johannes Peters.

BUKAREST. (Die Erstaufführung von Richard Wagners „Parsifal" in Rumänien.) Seitdem GMD George Georgescu zum Generaldirektor der Rumänischen Staatsoper in Bukarest ernannt wurde, ist auf dem Gebiete der Oper ein großer Aufschwung zu verzeichnen. Er hat versucht, und es ist ihm auch gelungen, durch zahlreiche Neueinstudierungen und durch schwere systematische Arbeit mit den Solisten und dem Chor die Leistungen zu erhöhen und, unterstützt von seinem vorzüglichen Orchester, gute Aufführungen zu ermöglichen. Zu den Neueinstudierungen der letzten Saison gehörte auch Richard Wagners „Parsifal", der als Eröffnung der Spielzeit in Szene ging. Schon Wochen vorher wurde das Problem der Aufführung des „Parsifal" in Musikerkreisen lebhaft besprochen und auch die Presse widmete der Debatte dieses bevorstehenden kühnen Wagnisses viele Spalten.

Dank der langwährenden, gründlichen Einstudierung durch den Dirigenten Georgescu, den Chordirektor J. Rosenstock und der konzentrierten Arbeit der Solisten gestaltete sich die Bukarester Erstaufführung dieses Bühnenweihfestspieles zu einem Erfolg, der auch die kühnsten Hoffnungen der kleinen Schar optimistisch eingestellter Zuhörer übertraf. Die gesamten musikliebenden Kreise Bukarests und viele aus dem ganzen Lande herbeigeeilte Musikliebhaber und Presseberichterstatter kamen zu dem großen Ereignis und gaben der Première auch äußerlich ein festliches Gepräge.

Die Aufführung des Werkes, welches zu seinem Vorteil nur wenig gekürzt wurde, war für diese Verhältnisse ein Meisterstück, sowohl der musikalischen Ausführung als auch der Regie und der hervorragenden dekorativen bühnentechnischen Gestaltung. — In den prachtvollen Rahmen der Bühnenbilder des Malers W. Feodorof fügten sich die Solisten glänzend ein. George Folescu, der mit seinem bekannt schönen Organ und seiner großen schauspielerischen Begabung den Gurnemanz ausgezeichnet sang und spielte, leistete Großartiges, ebenso der noch unbekannte, junge Tenor Nicu Apostolescu, der sein Debüt mit der anspruchsvollen Rolle des „Reinen Toren" begann. Maria Simoniu gestaltete die Rolle der Kundry äußerst temperamentvoll und war auch stimmlich gut wie auch Al. Lupescu als Amfortas. Der Klingsor des Nae Dumitrescu war etwas übertrieben.

Tadellos waren auch die Chöre, die, sorgfältig einstudiert, vorzüglich sangen und in Szenen wie die der Blumenmädchen in Klingsors Zaubergarten, in der Gralsburg auf die Zuhörer einen unvergeßlichen Eindruck machten. Ebenso höchstes Lob gebührt dem Orchester. GMD G. Georgescu leitete die Aufführung mit größter Sorgfalt und energischem Schwung und konnte, ebenso wie Sigismund Zalesky, der die Regieleitung innehatte, einen berechtigten großen Erfolg verzeichnen.

Karl Egon Glückselig.

DESSAU. Die zweite Hälfte des letzten Musikwinters brachte in kluger Steigerung eine Reihe bemerkenswerter Höhepunkte ein erfreulicher Beweis für die Kraft und das kulturelle Verantwortungsbewußtsein der deutschen Mittelstadt, die heute mehr als je auf sich selbst und die Schätze ihrer musikalischen Tradition angewiesen ist. An erster Stelle sei die Oper erwähnt, die in dem inzwischen von Dessau geschiedenen Intendanten Hanns Schulz-Dornburg den hochbegabten Regisseur verliert und insofern vor veränderten Verhältnissen steht, als in dem neuen Intendanten Heinrich Voigt zum ersten Male seit längerer Zeit ein ausgesprochener Schauspielregisseur an die Spitze des Friedrich-Theaters berufen wurde. Erscheinen die hier drohenden Gefahren infolge der umfassenden Musikerpersönlichkeit Arthur Rothers gering, so wiegen die kulturpolitischen Umstellungen des Landes weit schwerer, die auf

dem Gebiet der Oper die Forderung nach einer verstärkten Wagner-Pflege im Gefolge haben. Gerade wer die gänzlich unzulänglichen Raumverhältnisse der Dessauer Interimsbühne und die Architektur ihres Zuschauerraumes kennt, muß demgegenüber immer wieder darauf hinweisen, daß dieses Theater nicht für Wagner, sondern in idealer Weise für Gluck und Mozart prädestiniert erscheint, und daß in Verbindung mit dem Festspielgedanken die Dessauer Bühne sich eine ganz einzigartige Stellung in Mitteldeutschland erkämpfen könnte.

Die stärksten Eindrücke der zweiten Saisonhälfte vermittelte eine Aufführung von Verdis „Don Carlos", ein Werk, das gleich den Hauptwerken der Spätzeit dem deutschen Geschmack darum so entgegenkommt, weil es nicht rein vom Vokalen, genauer vom italienischen Gesangstil aus konzipiert ist. Hier wie bei gleich trefflichen Aufführungen von „Fidelio" und dem „Rosenkavalier" bewies das Dessauer Opernensemble unter Arthur Rothers sicherer Führung von neuem seine außergewöhnliche Leistungsfähigkeit. Die Uraufführung des Winters, das Singspiel bzw. Volksstück mit Musik „Glückskinder" von Otto Wüstinger war vor allem textlich zu schwach, um einen Gewinn für die Bühne bedeuten zu können; das Wiedererwachen des deutschen Singspiels, das mit aller Kraft gefördert zu werden verdient, wird durch solche mehr wohlgemeinten als gekonnten Versuche nur gehindert.

Hohes Lob verdienten weiterhin die Dessauer Symphoniekonzerte. Aufführungen wie Bruckners Große Messe in f-moll, klug dem Konzertsaal angepaßt, mehr herb wirklichkeitsnah als mystisch versonnen dargeboten, und ein Brahms-Abend unter Carl Flefchs Mitwirkung waren schlechthin meisterlich. Daneben gab es eine Goethe-Feier, die in feinsinniger Abstufung Wagners Faust-Ouvertüre, Brahms' „Harzreise im Winter", von Emmy Neiendorff vorbildlich gesungen, Liszts „Torquato Tasso" und Mendelssohns genialische „Erste Walpurgisnacht" zu Gehör brachte; hier bewährte sich der in Vertretung dirigierende Gustav Mannebeck. Die Konzertfolge vervollständigten zwei moderne Programme, von deren Solisten Carola Lorey-Mikorey zu erwähnen ist, deren überlegene Gestaltungskraft, verbunden mit einem differenzierten rhythmischen Gefühl, sich an de Fallas „Nächte in den spanischen Gärten" voll entfalten konnte. Den überragenden Abschluß bildete „Das Lied von der Erde", das Werk Mahlers, in dem seine menschliche Größe am reinsten künstlerischen Ausdruck fand; der Abend wurde zum Anlaß für stürmische Huldigungen für Arthur Rother und sein Orchester.

Das Dessauer Streichquartett, das auf einer Konzertreise durch Holland reiche Erfolge erntete, beendete die Reihe seiner Veranstaltungen mit zwei Konzerten, die von dem hohen künstlerischen Niveau der Vereinigung beredtes Zeugnis ablegten; in Hugo Kauns Klaviertrio op. 58 und Brahms' Klavierquintett op. 34 trat Arthur Rothers pianistisches Können führend hinzu.

Reichen Anteil am Dessauer Kunstleben hat das Chorwesen. An erster Stelle sei hier der Reformationschor genannt aus dem sein Leiter, Prof. Gerhard Preitz, einen Klangkörper von prachtvoll disziplinierter Gesangskultur geschaffen hat. Das Werk des Winters war Händels „Judas Maccabäus", dessen dramatisch straffe Chöre vorbildlich zum Erklingen kamen. Der Dessauer Kinderchor unter seinem zukunftsreichen Dirigenten Erich Rex, einer der besten weltlichen Kinderchöre überhaupt, bot in seinem Jubiläumskonzert zwei Uraufführungen, die an anderer Stelle Erwähnung finden. Schließlich brachte noch der Madrigalkreis Leipziger Studenten, eine dem „Collegium musicum vocale" der Universität verwandte und befreundete Vereinigung, die über einige ausgezeichnete Sopranstimmen verfügt, in einem sehr instruktiv aufgebauten Konzert Meisterwerke von Sweelinck, Praetorius und Schütz zu Gehör.

Dr. Hans-Georg Bonte.

ERLANGEN. Deutsche Weihnachtsmusik des XVII. und XVIII. Jahrhunderts führte am 17. Dez. 1932 das Collegium musicum der Universität Erlangen vor. Die einführenden und verbindenden Worte des Leiters, Privatdozent Dr. Steglich, brachten die Zuhörer bald ins rechte Verhältnis zu diesem seligen Singen und Klingen verflossener Jahrhunderte aus allen deutschen Gauen, und die Einmütigkeit über die weihnachtliche Stimmung des Abends zeigte wieder, wie sehr die Musik des Barock dem innersten Sehnen unserer Zeit entgegenkommt. Dem von Sorgen und Zweifeln zerquälten Menschen von heute ist diese ganz von Sicherheit unerschütterten Glaubens getragene Musik, die sich ohne allzu ängstliche Bedenklichkeit an Farben und Formen freut und dabei doch nie den Ausdruck starken Innenlebens vermissen läßt, eine wahre Erquickung. Wie glitzerte und funkelte es in der von Dr. Steglich brillant und mit reicher, sinnvoll abgestufter Farbengebung gespielten „Aria pastoralis pro natalis Domini" für Cembalo von F. X. Murschhauser, (München, 1663—1738)! Oder welch schöne Verkörperung deutschen Barockgeistes war die von Frau M. Weigel-Staudt mit feinster Einfühlung gesungene Sopranarie „Ein kleines Kindelein" von Franz Tunder (Lübeck, 1614—1667)! In dem langsamen Einleitungssatz gräbt und schürft das Orchester mit heiligem Ernst

— man denkt an Betende, die alle innere Kraft zusammenfassen —, dann kommt es in frohe, entschiedene Bewegung, ein Violinsolo leuchtet auf und nun singt eine Frauenstimme warm, schlicht und lieblich das Lied vom kleinen Kindelein in Bethlehems Stall.

Es kann hier nicht von allem gesprochen werden, was der Abend bot, der in stilecht ausgeführten Werken von Bach und Händel seinen Höhepunkt fand; nur einige sehr beachtenswerte „uraufgeführte Neuausgrabungen" seien noch erwähnt. Von Valentin Rathgeber, dem Herausgeber des „Augsburger Tafelkonfekts" (Kloster Banz, 1682—1750) hörten wir „10 Pastorellen vor der Weynacht-Zeit" für Cembalo. Sie sind tatsächlich „Musikalischer Zeitvertreib auf dem Clavier" — also modern ausgedrückt: Spielmusik, und dürften als solche mit ihrer leichten Spielbarkeit und ihrer volkstümlich herzlichen und anmutigen Melodik den Wünschen vieler heutiger Spieler entgegenkommen[1]. Der Hymnus „Jesu Redemptor omnium" für Solotenor, 4st. gem. Chor und kl. Orchester von demselben Komponisten ist ebenso frische, freudige Musik. — Weit größere (in Erlangen übrigens bestens erfüllte) Ansprüche an die Ausführenden stellte ein Weihnachtskonzert „Congratulamini mihi omnes" für 3st. gem. Chor und Continuo[2] von J. Feldmeier (um 1620 Organist in Berchtesgaden). Es ist eine Art musikalischen Krippenspiels. Der Komponist benützt zu seiner lebendigen und eindringlichen Darstellung kunstvollen polyphonen Satz, der sich bald, wie bei den großen Niederländern, auf wenigen Silben in weiten melodischen Bögen und Aufschwüngen bewegt, bald wie ein spätes italienisches Madrigal fast sprechend deklamiert, einzelne Worte sinngemäß durch duftige Fiorituren auszeichnet und durch bunte Chromatik Farbe und Ausdruck steigert. Er erreicht freilich nicht die Schönheit und Größe etwa Josquins oder die Poesie Marenzios; die Linien sind eckiger, die Farben derber, der Textvortrag ist weniger geistreich, die ganze Haltung bleibt bescheidener, ländlicher. Dafür ist alles anheimelnder, urwüchsiger, kerniger. Dies Weihnachtskonzert war ein herzerfreuendes, echt deutsches Stück Musik und wir wollen der Forschung dankbar sein, wenn sie uns, nun da die Ganzgroßen der Musikgeschichte wohl alle entdeckt sind, mit solch charaktervollen Gestalten bekannt macht. Dr. Hugo Henrich.

[1] Eines dieser Stücke wurde 1932 abgedruckt in Nagels Musikarchiv Nr. 95 „Alte deutsche Weihnachtsmusik für Klavier oder Orgel"; die übrigen erscheinen 1933 in derselben Sammlung in einem besonderen Heft.

[2] Nach dem Manuskript in der Staatsbibliothek zu Dresden.

ESSEN. Die wenigen Modernen, die unter Max Fiedler zu Worte kamen, waren Siegmund von Hausegger, Julius Weismann, Paul Hindemith und Igor Strawinsky. Fand Weismanns Konzert für Flöte, Klarinette, Fagott, Trompete, Pauke und Streichorchester nur bei den Fachleuten ein aufnahmefreudiges Ohr, so fesselten Hindemiths Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser sowie Strawinskys Fantastisches Scherzo („Aus dem Leben der Bienen") bereits einen größeren Zuhörerkreis. Der Eindruck der Natursinfonie Hauseggers, die der Komponist selbst vorführte, gestaltete sich zum Schlusse zu einer starken Kundgebung für den Gastdirigenten. Spitzenleistungen im Rahmen dieser Hauptkonzerte waren auch die Darbietungen zweier Geiger von Rang, die höchst persönliche, ans Elegante grenzende Gestaltung des Brahms'schen Violinkonzertes durch Georg Kulenkampff und das bei aller Kultiviertheit temperamentvolle Spiel des Ungarn Joseph Szigeti. (Violinkonzerte von Bach und Mozart.) Zu nennen ist noch die edle Kunst Prof. Grümmers (Köln) und das Auftreten Rudolf Serkins. Jener spielte das Cellokonzert in D von Haydn, Serkin Beethovens Klavierkonzert in Es-dur mit männlich starkem Ausdruck. Das XI. Hauptkonzert ließ bei Brahms' D-dur-Sinfonie besonders fühlbar erkennen, daß durch die Zwangspensionierung einer größeren Zahl alter Stamm-Mitglieder des Orchesters die Qualität der Streicher und Holzbläser nicht besser geworden ist.

Von den städtischen Kammermusikveranstaltungen verdient der Abend des Münchener Violenquintetts hervorgehoben zu werden. Die Essener Oper nahm sich mit geringem Erfolge der Spieloper und Operette an. Von den modernen Werken, die Operndirektor Rudolf Schulz-Dornburg in einem Sonderzyklus „Spiele der Zeit" zur Diskussion stellte, hatte die Erstaufführung des Balletts „Pulcinella" von Strawinsky den stärksten Erfolg. Diese originell instrumentierte Suite nach Pergolesi erschien in einer Neubearbeitung von Kurt Joos, der für Choreographie und Regie des Werkes zeichnete und auch die Titelrolle tanzte. Ferner gefiel die amüsante Groteske „Angelika", eine Kurzoper von Jacques Ibert, während der „Protagonist" von Kurt Weill trotz des Librettos von Georg Kaiser ein Fehlgriff war und bald wieder vom Spielplan verschwand.

Der Männerchor „Sanssouci" bot unter Leitung von Hermann Meißner einen Ausschnitt aus der Chormusik unserer Zeit, darunter Werke in Essen lebender Komponisten (A. A. Knüppel „An die Musik"; Hermann Erpf „Lied des Sultans Selim" und „Erde"; Ludwig Weber „Landsknecht-

lied", „Auffchwung" aus Totentanz und „Lied des Glaubens"); zwifchendurch fpielte Dr. Gafton Deymek (Klavier) zwei „Tonfätze für Klavier" von Ludwig Weber, die freilich das Publikum ziemlich kalt ließen, und ein von romantifchem Geifte erfülltes „Waldftück" von Max Fiedler. Der „Gefangverein katholifcher Lehrer und Lehrerinnen" unter Leitung von Prof. Dr. Felix Oberborbeck (als Gaft) brachte Haydns Oratorium „Die fieben Worte des Erlöfers', der Kruppfche MGV „Gemeinwohl" (Leitung: Otto Helm) Goethefche Dichtungen in klaffifcher, romantifcher und neuzeitlicher Mufik, und der Kantertfche Madrigalchor feltener gehörte Chorfätze aus dem 16. bis 20. Jahrhundert erfolgreich zur Aufführung.

Zwei alte Bekannte fanden außer dem Elly Ney-Trio trotz der Not der Zeit in eigenen Konzerten noch ein volles Haus: Paul Kötter (Tenor) aus Hamburg, der im Kruppfaal einen Lieder- und Arienabend mit neuem Programm gab (am Flügel begleitete Wilhelm Freund), und Anton Rohden (Leipzig), der unter Mitwirkung von Grete Buchental Alt-Klavierwerke von Beethoven, Schumann und Chopin fpielte.

Dr. Rudolf Czach begann die Reihe feiner beliebten Abendmufiken in der Reformationskirche mit Orgelwerken von Händel, Bach, Kickftat und Penzlin (Introduction und Paffacaglia h-moll).

Aus der Sängerwelt verdient als befonderes Ereignis ein Othegraven-Trunk-Konzert genannt zu werden, das Felix Oberborbeck mit dem Beamtengefangverein „Sangesluft" im Gelfenkirchener Hans-Sachs-Haufe gab. War es fchon von Intereffe mufikalifch wertvolle Literatur zweier den Kölner Mufikbildungsftätten naheftehender Perfönlichkeiten kennenzulernen, fo gewann der Abend eine befondere Note durch die Erftaufführung der Romantifchen Suite op. 62 für Männerchor von Richard Trunk, die trotz mancher neuartigen, kühnen Modulation nicht konftruiert klingt, fondern natürlich dahinfließt. Befonders angenehm wirkt die eigenartige Herbheit des mufikalifchen Ausdrucks, zu der fich Trunk bisweilen aus feiner bekannten weichen Verfonnenheit heraus entwickelt. Oberborbeck und fein leiftungsfähiger Verein fetzten fich fo für die Erftaufführung des Werkes ein, daß ihm ein voller Erfolg befchieden war. Nicht minder gefielen weniger bekannte Trunk-Lieder für Sopran, mit denen Elfe Suhrmann (Gelfenkirchen) fich in die Herzen der Zuhörer fang, eine Künftlerin, bei der die Technik wie der aus innerem Erleben heraus geformte Vortrag in gleicher Weife bewundernswert find. Ihr Begleiter, Prof. Dr. Felix Oberborbeck (Köln), unterftrich befonders geiftvoll den humorvollen Charakter der Texte. Auch die Werke Othegravens im zweiten Teile der Vortragsfolge verfehlten ihre Wirkung nicht, weder die gemütvollen Volkslieder in neuer Einkleidung für Sopran und Bariton, gefungen von Elfe Suhrmann und Albert Müller (Gelfenkirchen), noch die originellen Chöre mit Sopranfolo: „Der leichtfertige Liebhaber" und „Neckerei", denen man häufiger begegnen möchte. Jofeph Schlangmann bewies als Organift ein fehr beachtliches Können mit Werken von Max Reger und Jofeph Renner.

Dr. Otto Grimmelt.

HERMANNSTADT. (Mufikleben der Siebenbürger Sachfen.) Seit der letzten Berichtsperiode hat das Mufikleben in unferer Stadt eine wefentlich neue Richtung bekommen. An die Spitze unferes ftädtischen Orchefters, des Hermannftädter Mufikvereins und des Männerchors „Hermania" ift an Stelle des gefchiedenen MD Alfred Nowak ein junger öfterreichifcher Mufiker, Dr. Wilhelm Schönherr, getreten, der als Schüler der Hochfchule für Mufik in Wien und von Orcheftermufik und Theater kommend, den mufikalifchen Entwicklungen den Stempel feiner Eigenart aufdrückte.

Stadtkapellmeifter und Mufikdirektor Dr. Wilhelm Schönherr ift ein Dirigent von fparfamen Geften, ruhig, faft fachlich holt er das Wefentliche und Wirkfame, Gefühlsmäßige und Gedankliche aus der Partitur heraus, aber hinter diefer fcheinbaren Ruhe und Sachlichkeit ftehen Temperament, Gefühlswärme, Intelligenz und ftarkes Mufikertum. Schon gleich in feinem Einführungskonzert mit reiner Orcheftermufik zeigte er, daß er gewillt ift, unferer Orcheftermufikpflege neue Bahnen zu weifen. Nach Webers Oberonouvertüre zeigte er in Beethovens Siebenter fouveränes Geftalten, in konfequenter Linienführung wurde er dem einzigen großen Crescendo und dem ekftatifchen Auffchwung des Werkes gerecht. Aber er brachte auch Neues, Zadors Karnevalfuite. Das Werk erwies fich mit feinem zum Schluß dominierenden, in die Glieder gehenden Jazzrhythmus als ftarker Publikumserfolg. Man kann fich eine neuzeitliche Karnevalsftimmung ohne diefe Zutat heute kaum mehr vorftellen. Die Stärke diefer pikant und pointiert aneinandergereihten Sätzchen liegt im Koloriftifchen, in der Charakteriftik und Milieuzeichnung. Mit der temperamentvollen, fchmiffigen Aufführung ftattete der Schüler dem Lehrer — der ihm das Werk widmete — feinen Dank ab.

Höher geftecktenZielen entfprach der junge ambitionierte Mufiker in den fatzungsmäßigen Konzerten des Hermannftädter Mufik-

vereins. In so überzeugender und einwandfreier Weise ist Orchestermusik bei uns noch niemals gemacht worden als in dem ersten Sinfoniekonzert des Vereins. Es gelang ihm die für unsere Verhältnisse beachtenswerte Tat, aus den vorhandenen, beschränkten Mitteln ein vollkommen parierendes, auch klanglich tadelloses Richard Straußorchester heranzubilden. So erklang Straußens „Don Juan" zum erstenmal in unserer Stadt. Daß die Wahl gerade auf dieses Werk fiel, war besonders zu begrüßen, weil keine der Straußischen Sinfonischen Dichtungen geeignet ist, Sinn und Bedeutung der Programmusik so begreiflich zu machen und näher zu bringen wie dieses. Mag dann auch Strauß besonders nach der geistreichen und witzigen Seite später noch höhere Stufen erklommen haben, den Schwung und die in ihrer Expansion so überwältigende, bis zur Siedehitze gehende Leidenschaft weist kein anderes Werk auf. In einem weiteren Sinfoniekonzert des Vereins kamen wieder zwei Neuheiten zu Wort. Otto Siegls Festmusik ist ein modernes, aber durchaus tonales Werk in Form der französischen Ouvertüre mit allen Farben des neuzeitlichen Orchesters ausgestattet, glanzvoll und von edler Haltung. Auch der thematische Aufbau ist klar, die Melodieführung einpräglich, der festliche Charakter durchaus gewahrt und zum Schluß zur schönsten Entfaltung gebracht. Ein wichtiges Ereignis war in diesem Konzert (nach der Aufführung von Smetanas „Moldau") die Erstaufführung von Paul Richters, des Kronstädter GMD und bedeutendsten in Siebenbürgen lebenden heimischen Komponisten, vierte a-moll-Sinfonie. Paul Richter auch draußen im Reich (hauptsächlich mit seiner dritten Sinfonie) bekannt, ist kein Neutöner; er bleibt Neu- oder Spätromantiker im Nachbrahms- und Brucknerschen Sinne mit dem Überschwang und dem Kolorit des Richard Straußschen Orchesters. Es ist der Ausdruck der Siebenbürgischen Volksseele, die auch bei Richter zum Durchbruch kommt und die auch in der Lebensbejahung Hemmungen hat. Besonders der erste Satz ringt sich trotz der eingestreuten Lyrismen nur schwer zu dieser Lebensbejahung durch, dagegen ist das Andante in seiner Rückschau und mit seiner schönen Streichermelodie positiver, wenn auch hier Leidenschaft und Überschwang den glatten Fluß beunruhigen. Das Presto (Scherzo) in seiner wirbelnden Vehemenz und figuralen Pikanterie ist ein echter Richter, während der majestätische Schlußsatz in seinem Blechpanzer sich aus düsterer Dämonie zu strahlender Lebensfreude emporhebt. Richter wurde dann auch in einem weiteren Sinfoniekonzert mit Orchesterliedern nach Worten altchinesischer Dichter zur Diskussion gestellt. Über diesen feinpointierten, empfindsamen, geistvoll fließenden und stimmungsvollen Stückchen schwebt ein zarter Blumenhauch aus einer erträumten Welt.

In den beiden folgenden Sinfoniekonzerten hat uns dann Schönherr noch mit manchen Neuheiten und interessanten Ausdeutungen alter Werke bekannt gemacht. So mit Beethovens „Erster", klar und durchsichtig disponiert, dann mit Richard Straußens „Tod und Verklärung". Hier wuchs das Orchester in der ungeheuren klanglichen Expansion gleichsam aus sich heraus. Ebenso auch in Tschaikowskys „Fünfter", diesem auf den gemeinsamen Nenner einer tragenden Idee, dem Motiv der ernsten Mahnung aufgebauten Werk. An Neuheiten: Bernhard Sekles' „Gesichte", phantastische Miniaturen für kleines Orchester, eine Folge von 15 amüsanten Stückchen, Stimmungsparadoxa, die sich in allen möglichen kurzen (mitunter allzu kurzen) Formen darbieten. Sekles' Vorliebe für morgenländische Symbolik ist von seiner Scheherezade (seiner besten Schöpfung) her bekannt, auch die „Gesichte" zeigen sich wie feines chinesisches Porzellan, und die Farben, die verwendet werden, erscheinen in originellen Mischungen. Schließlich Eugen Zadors gleichfalls Schönherr gewidmete „Variationen über ein ungarisches Volkslied". Auch hier zeigt sich Zador als Meister der Kleinkunst, der überaus feinen, farbigen Instrumentation.

Wenn der Musikverein durch diese üppige Folge orchestraler Musik von seiner Hauptaufgabe, der Pflege oratorischer Musik, auch etwas abgerückt ist, so hat dies Schönherr durch zwei glänzende Aufführungen für Chor und Orchester wettzumachen versucht. Daß Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" bei uns zur Aufführung gebracht werden könnte, das hat man noch vor kurzer Zeit als eine Unmöglichkeit angesehen. Schönherr hat auch dies verwirklicht. Für uns in ihrer Bedeutung eine ganz große künstlerische und nationale Tat! Noch niemals ist hier ein so vollkommenes Verwachsensein von Chor, Orchester und Soli wirksam geworden. Für den Chor standen in der Leistung der prophetische Schlußchor des ersten und der elementare Schlußgesang des zweiten Teiles, vor allem der in seiner klassischen Schlichtheit nachhaltig wirkende a cappella-Sinnspruch und der entzückende bewegte Canon obenan. Auch das Orchester brachte in der phantastischen Überleitung „Tod und Postillon", im stimmungsvoll-feierlichen „Nacht und Abend" und im schmerzdurchzuckten Stimmungsbild „Ergebung" Vollgültiges. Die vier Solostimmen (Mimi Jickeli-Hübner, Johanna Goebbel-Hedrich, Gustav Borger und Wilhelm Orendt), Amateure von bester Kultur, Geschmack und Musikalität, hätten manchem Berufsquartett zur Seite gestellt werden können. Von

Bedeutung war die Aufführung der Kantate noch aus dem Grunde, weil durch sie eine für große oratorische Ziele üblich gewordene Zusammenarbeit der zwei größten Vereine, Musikverein und Männerchor „Hermania", bei dieser Gelegenheit nach eineinhalbjähriger Unterbrechung wieder in Aktion getreten ist. Zwei Standardwerke deutscher Tonkunst, Johannes Brahms' „Deutsches Requiem" und Pfitzners „Kantate", köstliche, unverlierbare Erbteile deutscher Romantik, stehen am Anfang und am Ende dieser stagnierenden Zeit. Würdig reihte sich dann an die Aufführung der Kantate die Mozartfeier der beiden Vereine, in welcher neben einem Kammermusikabend das Requiem zum erstenmal ungekürzt, d. h. mit den Süßmayerschen Ergänzungen, aufgeführt worden ist. Chor, Soli und Orchester entsprachen auch hier stilgerecht ihren Aufgaben. (Forts. folgt.)

Dr. R. Burmaz.

KARLSRUHE. Fast zögernd hat der Musikbetrieb eingesetzt. Erst die „Badische Herbstwoche", in diesem Jahr eine sehr stille Angelegenheit, wirkte einigen Impuls aus. Die Badische Hochschule für Musik, auch weiterhin Zentrum für Äußerungen der intimen Kunst, trat mit einem gleich interessanten wie musikalisch hochstehenden Konzertabend „Madrigale und Serenaden" auf den Plan. Längere Zeit mußte der Badische Kammerchor aussetzen wegen Erkrankung seines Gründers und Leiters Franz Philipp. Daß er, seit kurzem mit dem Professorentitel geehrt, sich wieder ganz bei Kräften fühlt, hat man aus den einwandfreien Leistungen des Chors sofort erkannt. Die Klangreinheit und Vortragsweise dieses idealen Vokalorchesters bewährt sich nach wie vor. Wie im leichten Spiel erklangen die tatsächlich immens schwierigen Madrigale des 16. Jahrhunderts, die von so anspruchsvollen Meistern wie H. L. Haßler, Giov. Gastaldi, Orlando di Lasso, Bald. Donati u. a. stammen. Oft leicht geschürzt gibt sich diese Muse, auch spielerisch und auf Effekte bedacht, aber der Genuß ihrer Figurationen, harmonischen Überraschungen und süßen Zusammenklänge läßt Kritik gegen ihren Textgehalt nicht aufkommen, hört man das alles in solcher Vollendung der Technik. Kein Wunder, wurden Chor und Maëstro mit frenetischem Beifall gefeiert.

Doch auch das Badische Kammerorchester von Josef Peischer, unserm hervorragenden Mozartgeiger, auf eine hohe Stufe der Qualität gebracht, erntete Triumphe: die stilgerechte, leichte Wiedergabe der Kleinen Nachtmusik und der Fünf Contretänze von Mozart entzückte jedermann, und man versteht nach solchen Proben ausgeglichener Technik sehr wohl, daß das Kammerorchester zu Gastkonzerten in deutschen Städten eingeladen wurde.

In kleinerem Rahmen wickelte sich ein Abend der Hochschule ab: Zeitgenössische Komponisten. Die Geige dominierte; Oskar Schmidt, nach J. Peischer der routinierteste Violinspieler der Hochschule, gab mit Mathilde Preß-Roth (am Flügel) neben Kompositionen von A. Kusterer (Suite op. 9) und H. Cassimir (Sonate von 1916) zwei Werke wieder, die vor allem fesselten. Julius Weismanns Sonate für Sologeige (op. 30) bildete wohl den geistigen Höhepunkt des Abends, E. Tochs Violinsonate op. 44 interessierte durch ihre hochgradige Eigenwilligkeit. Beide Werke standen im Mittelpunkt der musikalischen Teilnahme, von O. Schmidt und seiner Begleiterin mit besonderer Sorgfalt der Wiedergabe betreut.

Auch das Badische Landestheater beteiligte sich mit künstlerischen Gaben an der Herbstwoche. Richard Strauß, der hier eine starke Gemeinde hat, kam Sonntag den 16. Oktober in einer Morgenfeier und mit der Erstaufführung seiner „Ägyptischen Helena" zu Wort. Dabei ergab sich fürs erste Unternehmen ein auffallend starker äußerer Erfolg. Einige der bekanntesten Straußlieder, von Elfriede Haberkorn (Alt) und Else Blank (Sopran) vorgetragene Gesänge gefielen ausnehmend; Else Blank, vorzüglich disponiert, mußte das „Ständchen" wiederholen. Josef Krips begleitete wieder mit bewundernswertem Piano und weichem Anschlag. So auch beim Unterlegen des Klavierquartetts c-moll, zu dem unsere Konzertmeister Voigt, Müller und Trautvetter die Streicher stellten.. Nach kurzer, prägnanter Charakteristik des Komponisten durch Carl Hagemann löste die Wiedergabe von „Till Eulenspiegels lustigen Streichen" durchs Landesorchester spontan ausbrechenden, endlosen Jubel aus. Auch der Abend brachte einen Erfolg, der sich freilich in bescheideneren Grenzen hielt. Der Stoff des neuen Opernwerkes liegt doch dem größeren Publikum allzuweit ab, es fühlt die geringe Lebensfähigkeit der tragenden Rollen. Die Aufführung selbst war ausgezeichnet vorbereitet, und die Erfolge dieser sorgfältigen szenischen und musikalischen Regieleistung könnten in den Rahmen der größten Opernbühnen gestellt werden. Bei der Wiedergabe selbst befremdete die durchaus auf R. Wagner eingestimmte Auffassung des Paares Helena-Menelas (Fine Reich-Dörich und Theo Strack): so ging ihm auch der Rest von etwa vorhandener Eigenart verloren. Weit richtiger traf den Stil von R. Strauß Ellen Winter als Aithra. Ohne irgendwie von der inneren Notwendigkeit ihres Tuns zu überzeugen, schuf sie aus der Magierin eine Gestalt von Individualität

und damit wirkte ſie, auch geſangstechniſch auf der Höhe, durch den ganzen Abend überragend. Das Orcheſter ſpielte unter J. Krips erfreuend friſch und klangſtark; Krips ſelbſt zeigte intime Vertrautheit mit der Partitur und trug durch ſein perſönliches, impulſives Sicheinſetzen nicht wenig zum Gelingen des Abends bei. Ob die „Ägyptiſche Helena“ ſich längere Zeit auf unſerem Spielplan zu halten vermag, kann man bezweifeln; die nächſte Zukunft wird lehren, ob die gewiß nicht billige Novität einige Geltung gewinnt oder aber, was vermutlich, als koſtſpieliges Experiment verſchwinden muß.

Auch noch in den Rahmen der badiſchen Herbſtwoche ſollte das erſte Sinfoniekonzert des Landestheaters gehören. Drum hatte man in den Mittelpunkt des Programms die deutſche Uraufführung eines Werkes des einheimiſchen Komponiſten Max Steidel gelegt. Seine „Rhapsodie“ für Geige und Orcheſter, die vor kurzem in München durch die Violiniſtin Colette Frantz lediglich mit Klavierunterlage zur Uraufführung gekommen: die gleiche Künſtlerin ſpielte das ſchwierige Opus auch hier mit ſtarkem Beifall. Sie bewies reife, umfaſſende Technik bei nicht ſehr großem, doch warmem Ton, und ſo brachte ſie auch den vierten Satz, ein Solofugato voll eminenter Schwierigkeiten, zu plaſtiſcher, genußreicher Wiedergabe. Das Werk im Ganzen zeigt klaren Aufbau ſeiner fünf im Zuſammenhang durchgeführten Sätze; die Motive ſind gut erfunden und mit intimer Einſtellung zur neuzeitlichen Muſik geſchmackvoll und allgemein verſtändlich verarbeitet. Eigenartig wirkt die Behandlung der Sologeige, die mit reichem Melos bedacht wird und in allen Möglichkeiten der Technik ſich ausleben darf. Neben ihr beſteht das Orcheſter, mittlerer Größe, ſelbſtändig zu Recht: farbenfrohe, doch nicht grelle Inſtrumentation zeichnet dieſen Part aus. Das geſunde Werk dürfte ſeinen Weg durch den Konzertſaal machen; eine dankbare Aufgabe für den guten Soliſten. . . Als Gaſtdirigent fungierte Iſſaye Dobrowen mit öſtlicher Leidenſchaftlichkeit in Gebärde und Auffaſſung:: ſie drohte nicht ſelten über Gebühr Unruhe in die Wiedergabe zu führen. Dem ſchwungvoll interpretierten „Don Juan“ von Rich. Strauß war dieſe Art gemäß; doch ſchuf ſie in den weiten Strecken der 5. Sinfonie von Dvořák da und dort Ermüdung. Das erſte Konzert im Landestheater verlief bei dieſem Programm, bei ſolchen Gäſten und nicht zuletzt bei glanzvollem, klangſchönem Spiel des Orcheſters ſehr erfolgreich und anregend. Dr. K. Preiſendanz.

MAGDEBURG. Die Städtiſchen Bühnen verfügten in der letzten Spielzeit über drei Häuſer, das Stadttheater, vorwiegend für Oper beſtimmt, das Wilhelmtheater als Schauſpielhaus und das Zentraltheater als Operettenbühne. Das dritte Haus, das Zentraltheater, welches erſt in dieſer Spielzeit hinzugepachtet war, hat man inzwiſchen wieder abgeſtoßen, weil in dieſer kriſenreichen Zeit nicht mehr genug Publikum für einen ſolchen Großbetrieb auf die Beine zu bringen iſt. Generalintendant Egon Neudegg, der jetzt als Direktor an das Baſeler Stadttheater verpflichtet iſt, gab zuſammen mit GMD Walter Beck und den KM Blumann, Hüttig und Müller der Opernſaiſon das Geſicht. Neudegg hat es als Intendant und als Regiſſeur von hohen Gaben verſtanden, feſtliches Theater zu ſpielen. Seine Inſzenierungen der Straußbearbeitung von Mozarts „Idomeneo“ von „Parſifal“, „Fidelio“, „Nebukadnezar“ und daneben ſeine glanzvollen Einſtudierungen großer Operetten haben das Publikum in hellen Scharen angelockt. Walter Becks muſikaliſche Entwicklung, die wir jetzt durch acht Jahre in ihrem Aufſtieg verfolgen konnten, und dazu die Leiſtung eines über Provinzniveau hinausreichenden Enſembles boten Gewähr für eine Spielzeit, die wir zu den guten, ja zu den beſten Kapiteln in der Magdeburger Theatergeſchichte rechnen dürfen. Der Spielplan umfaßte folgende Werke: Pfitzners „Herz“ und Verdis „Nebukadnezar“ als Neuheiten, dazu „Lohengrin“, „Tannhäuſer“, „Walküre“, „Parſifal“ (unter Schillings herrlicher Gaſtdirektion), „Aida“, „Maskenball“, „Traviata“, „Roſenkavalier“, „Idomeneo“, „Entführung“, „Wildſchütz“, „Evangelimann“, „Martha“, „Margarethe“, „Nürnberger Puppe“, „Coppellia“, „Abu Haſſan“, „Barbier von Sevilla“, „Verkaufte Braut“, „Bohème“, „Butterfly“, „Hänſel und Gretel“, „Puppenfee“ — zum großen Teil in vollſtändigen Neuinſzenierungen, aber auch, ſoweit Verwendung alter Dekorationen in Frage kam, in zumeiſt ſehr verantwortungsbewußt unternommener Vorbereitung. Die Oper konnte getroſt den Wettbewerb mit den Bühnen größerer Städte aufnehmen.

Große Abende der Konzertſpielzeit waren die beiden Abonnementskonzerte des Kaufmänniſchen Vereines mit Furtwängler und den Berliner Philharmonikern, künſtleriſche und geſellſchaftliche Höhepunkte außergewöhnlicher Prägung. Die Sinfoniekonzerte des Städtiſchen Orcheſters, ſechs unter Leitung von Walter Beck, rückten, ſeit ſie von der großen, weiten Stadthalle wieder in den für dieſen Klangkörper günſtigeren Raum des Stadttheaters übergeſiedelt ſind, wieder mehr in den Mittelpunkt der Saiſon, was gleichermaßen durch die ausverkauften Häuſer wie durch die großen künſtleriſchen Erfolge dokumentiert wurde. Ihre Programme umſpannten Klaſſik, Romantik und jüngſte Gegenwart. Erſtaufführungen von

Kodaly (Ein Sommerabend), Hindemith (Klavierkonzert), Strawinſky (Pſalmenſinfonie), Chemin-Petit (Cellokonzert) ſind zu verzeichnen. Soliſten waren u. a. Adolf Buſch, Walter Gieſeking und Gertrud Rünger. Die Volkskonzerte in der Stadthalle unter Walter Beck und Siegfried Blumann umfaßten populärere Spielfolgen und ein breiteres Publikum. Magdeburgs leiſtungsfähigſte Chorvereinigung, der Reblingſche Geſangverein, brachte unter Bernhard Henking Sgambatis „Requiem", Bachs „Oſterkantate" und Haydns „Nelſonmeſſe" zu würdigen, eindrucksvollen Aufführungen, das Städtiſche Orcheſter unter Beck, die Vereinigten Chöre Magdeburgs und weſentliche Soliſten vermittelten Verdis „Requiem" in einer außerordentlich repräſentativen Wiedergabe. Zu viel beachteter Kammermuſik lud die Volksbühne u. a. die Klinglers, die Guarneris und das Volkmann-Trio. Eine verhältnismäßig große Anzahl von Soliſtenkonzerten bewies, daß in der Stadt Magdeburg noch immer Sinn für die ſchönen Künſte vorhanden iſt, obwohl ſelbſtverſtändlich die Konzertpläne von heute, gemeſſen an den Veranſtaltungsreihen von früher, einen zahlenmäßigen Rückgang zu verzeichnen haben.

Dr. Günter Schab.

MAGDEBURG. (Uraufführung des „Weihnachtsoratoriums" von Kurt v. Wolfurt.) Gleichzeitig mit München und Aachen kam in Magdeburg das jüngſte Werk des in Berlin anſäſſigen Kurt v. Wolfurt, das „Weihnachtsoratorium", zur Uraufführung. Die Erwartungen, die man auf das opus 23 Wolfurts geſetzt hatte, wurden nicht enttäuſcht. Das mittelalterliche Krippenſpiel gab dem Komponiſten für Form und inhaltlichen Aufbau ſeines dreiſätzig gegliederten Werkes die Anregung; deutſche weihnachtliche Volkslieder des 14. bis 17. Jahrhunderts ſind als Hauptbeſtandteile eingeſtreut und prägen den volkstümlichen Charakter heraus, der den eigentlichen oratoriſchen Stil nachdrücklich kennzeichnet. Obwohl alles Liturgiſche ausgeſchaltet iſt, bleibt der kirchlich-überkonfeſſionelle Zug gewahrt, der in friſchem, belebendem Kontraſt geiſtliche und weltliche Momente vermiſcht. Der bibliſche Text bildet die Erzählung des „Evangeliſten", um die ſich in antiphoniſch wechſelnder Folge prachtvolle Chöre, darunter drei Choralvariationen, arioſe Sologeſänge und formal konzentriſche Orcheſterſätze, wie die Einleitung, die Paſtorale und der Marſch der Heiligen drei Könige, reihen. Trotz der Kühnheit der harmoniſchen Sprache, die ſich in der Unvermitteltheit der modulatoriſchen Arbeit und in der Unbedingtheit der Stimmführung äußert, und trotz der Geradlinigkeit der kontrapunktiſchen Technik atmet die Muſik, die einfallsreich und in der Erfindung geſund iſt, ſoviel Natürlichkeit, daß die Wirkung des von Wolfurt geſchickt behandelten Stoffes ſich als eindringlich und ſtark erwies. Den lyriſchen Sätzen, die die Geburt des Heilands und die Huldigung der drei Könige aus Morgenland mit idyllich-freudiger Naivität ſchildern, ſteht der den Konflikt bietende Schlußſatz gegenüber, in deſſen Mittelpunkt die dämoniſch, als Prinzip des Böſen in der Welt, holzſchnitthaft gezeichnete Geſtalt des Herodes geſtellt iſt. Die konzeſſionsloſe, aber keineswegs ſeelenlos konſtruktive Muſik weiſt den Weg zu einem neuen Ziel der kirchlichen Muſik, deren geiſtiger Urſprung aus der Sphäre des Nur-Muſikaliſchen auf Volkslied und Myſterium zurückgeführt iſt. Der über Magdeburg hinaus durch ſeine vorzüglichen Leiſtungen vor allem als Interpret der a cappella-Muſik des Paleſtrina-Zeitalters und der Gegenwart (Gerſtberger, Haas) bekannte Magdeburger Madrigalchor erſchöpfte, von ſeinem vorzüglichen Dirigenten Martin Janſen verſtändnisvoll geführt, mühelos und diſzipliniert das mit techniſchen Schwierigkeiten überhäufte Werk. Lucie Brandt (Sopran) und Max Simon (Tenor) ſetzten ſich mit bewunderungswürdiger Muſikalität ein. Den orcheſtralen Part verſah, mit dem tüchtigen jungen Organiſten Werner Tell an der Orgel, das Magdeburger Kammerorcheſter. Für den Komponiſten, der der Hauptprobe beiwohnte, bedeutet das Werk zweifellos einen Erfolg.

Dr. Erich Valentin.

MÜNCHEN. Paul Graener, deſſen Opernſchaffen man am Iſarſtrande ſtets beſondere Anteilnahme gewidmet hat, iſt mit ſeinem „Friedemann Bach" verhältnismäßig ſpät in der Staatsoper erſchienen. Man muß es, will man dem grobſchlächtigen Buche Rudolf Lothars etwas abgewinnen, ſchon wie der Komponiſt machen und hinter den primitiven Handlungsvorgängen verſteckten Symbolgehalt erſpüren. Graener empfand hier ein ausgeſprochenes Künſtlerſchickſal: die Tragödie des romantiſchen Menſchen, der am Widerſpruche zwiſchen Kunſt und Leben ſcheitert. Seine Oper iſt weniger ein heißblütiges Drama denn eine lyriſche Elegie. In einem herrlichen ſzeniſchen Gewande von Emil Preetorius, muſikaliſch von Paul Schmitz, regielich von Alois Hofmann betreut, errang das Werk einen freundlichen Sympathieerfolg, zumal ſich die Münchener freuten, ihren vergötterten Julius Patzak in der geſanglich ſehr ergiebigen Titelpartie zu hören.

Dem Vortrab des Wagnerjahres war eine weihnachtliche Morgenveranſtaltung im Reſidenztheater eingereiht, die die Münchener Erſtaufführung der

„Sieben Kompositionen zu Goethes Faust" op. 5 brachte. Diese sind ein Versuch des 19jährigen Richard Wagner, der sie im März 1832, also zur Zeit, da Goethe starb, in Leipzig vollendete. Hoher Kunstwert kommt den Vertonungen im allgemeinen nicht zu; sie stellen sich als eine für die Theaterpraxis gedachte Gebrauchsarbeit dar, die auch das von dem Meister später verpönte Hilfsmittel des Melodrams nicht verschmäht.

Nicht sonderlich zu erwärmen vermochte Kurt von Wolfurts „Weihnachtsoratorium", das (gleichzeitig mit einigen anderen Städten) der Chorverein für evangelische Kirchenmusik unter seinem verdienstvollen Leiter Prof. Ernst Riemann zur Uraufführung brachte. Obwohl der Komponist sein Werk über den Grundfesten alter Weihnachtslieder und Choräle errichtet, will sich die eigentlich weihnachtliche Stimmung und der ihr entsprechende Zauber nicht einstellen. Wolfurts Harmonik trägt die Hauptschuld daran; sie haucht den Geist fiebernder Unruhe in die Schöpfung, die Melodik, die sich zu keinem größeren Bogen zusammenfassen kann, deliriert mitunter geradezu. Formal sucht Wolfurt feste Umrisse zu geben, wie ihm überhaupt ein ehrliches Wollen nicht abzusprechen ist.

Der Gefahr, an allzu hochgesteckten Zielen zu scheitern, ist das „Chorische Krippenspiel" von Senta Maria, zu dem August Schmid-Lindner die Musik geschrieben hat, durch sein offenes Bekenntnis zu volkstümlicher Wirkung entgangen. Schmid-Lindner, der eifrige Sammler und Kenner alter Weisen, hat diese seiner Musik ohne Gewaltsamkeiten eingewoben und in Bach'schem Geiste verarbeitet.

Unter den Baritönen unserer Oper erwies sich Josef Rühr im Konzertsaal als beachtlicher Liedgestalter, der hier alles Bühnenmäßige zugunsten lyrisch intimer Wirkung abzustreifen vermag — ein Ruhm, den übrigens auch Heinrich Rehkemper mit einer begeisternden Deutung von Schuberts „Winterreise" aufs neue bestätigen sollte.

Dr. W. Zentner.

REGENSBURG. Als besonderes Ereignis unter den musikalischen Aufführungen einheimischer Kräfte ragt in diesem Winter die Erstaufführung des Oratoriums „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas hervor. Dietrich Amende war dem Werk ein vortrefflicher Führer. Er verstand es, mit seinem wohldurchgebildeten Singverein (Männer- und Frauenchor), dem Knabenchor des Neuen Gymnasiums und dem auf 50 Mann verstärkten Stadttheaterorchester das Werk vortrefflich auszudeuten und die nicht unbeträchtlichen Schwierigkeiten zu überwinden. Das Werk leidet in der Aufführung etwas durch die eingefügten deklamatorischen Stellen des Chronisten, die leicht zu einem Auseinanderfallen des Ganzen führen. Es ist ein besonderes Verdienst Dietrich Amendes durch seine Führung den weiten Bogen des Werkes so zu großer Einheit gespannt zu haben, daß dieses Auseinanderfallen vermieden wurde. Als Elisabeth fügte sich Elisabeth Pflüger-München, als Chronist Dr. Hubert Rausse-Regensburg dem Ganzen gut ein. Alle Mitwirkenden und der persönlich anwesende Komponist konnten den Dank des Publikums in reichem Maße entgegennehmen. — Im Musikverein hörten wir neben zwei vortrefflichen Konzerten des Neuen Münchener Symphonieorchesters unter Brückner auch ein Gesangskonzert des neuen Baßbaritons des Staatstheaters, Adolf Vogel, der von Dietrich Amende am Flügel begleitet wurde. Der Abend wurde ein voller Erfolg. Dietrich Amende kam dabei mit 4 Liedern auch als Komponist zu Wort, die seine Begabung auch nach dieser Richtung wieder voll erwiesen. Einen Höhepunkt auf instrumentalem Gebiete bot das Münchener Streichtrio (Huber, Härtl, Hindemith), das in geradezu idealer Ausgeglichenheit Mozart und Beethoven exekutierte. — Als nachträgliche Huldigung zum 200. Geburtstag gelangte Joseph Haydns „Schöpfung" durch den Regensburger Liederkranz und Damengesangverein unter Richard L'Arronge mit Marie Hittorf (Sopran), Werner Alsen (Tenor), Georg v. Tschurtschenthaler (Baß) zu glanzvoller Aufführung. Chöre und Solisten zeichneten sich durch gute Leistungen aus. B.

SAARBRÜCKEN. Die deutsche Musikbewegung an der Saar würde sehr unvollkommen widergespiegelt, wenn nicht auch auf die Kulturleistungen des Saar-Sänger-Bundes hingewiesen würde, der soeben die Sichtung seines 5000 Partituren umfassenden Archivs durch Musikfachleute, Pädagogen und Chorpraktiker zum Abschluß gebracht hat. Dabei wurde alles Minderwertige, die musikalische „Schundliteratur der Liedertafelei" rücksichtslos vernichtet, das Wertvolle nach Sachgruppen und Autoren geordnet, vergessenes wertvolles Chorgut aus dem Mittelalter, der Klassik und Romantik und namentlich die zeitgenössische Literatur ans Licht gezogen. Dann verpflichtete der Bundesvorstand den Dozenten der Päd. Akademie der Universität Leipzig, Heinrich Werlé und seinen Leipziger Kammerchor zu einem von 400 (!) Chormeistern und Vorständen besuchten Dirigententag und zu 6 Konzerten in Neunkirche und Homburg, Saarlouis und St. Wendel, Sulzbach und Saarbrücken, wobei nur Chorwerke des letzten Jahrzehntes namentlich für mittlere und kleine Vereine geeignet, zum Teil aus dem Manuskript gesungen, zum Vortrag kamen.

Der Erfolg war musikpädagogisch und künstlerisch ein ganz außerordentlicher, und die Früchte waren schon jetzt auf dem 1. Bundessingen und dem ersten Wertungssingen der 2. Gruppe (mittelstarke Vereine) zu erkennen, die nur wertvolles Chorgut, zu größtem Teil aus der Gegenwart zum Klingen brachten. Nach dem Vortrag von Direktor Rosbaud-Frankfurt schloß sich der S.S.B. mit einer Reihe von Chorkonzerten an den Südwestfunk an. Nunmehr gründete der Bund unter Leitung von Prof. Walter Rein eine Chorleiterschule, die für 30 Chormeister Mitte November eröffnet wurde und in Theorie und Praxis in 7monatigem Kursus das Rüstzeug für ihr Amt darreichen wird. Diese planmäßige volkstümliche Musikpflege ist natürlich hier im deutschen Grenzland von besonderer Bedeutung.

Walther Stein.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Am 1. Januar feierte die Städtische Kapelle in Chemnitz, die in ihren Anfängen auf die alte Stadtpfeiferorganisation zurückgeht, ihr 100jähriges Bestehen. Das Jubiläum wird im Februar mit einem Festkonzert begangen, das GMD Abendroth-Köln leiten wird.

Das „Kirchenmusikfest 1933" der „Intern. Ges. f. neue Katholische Kirchenmusik" findet wahrscheinlich Ende April in Aachen statt.

Die Wiener Opernfestspiele in Kairo bringen in der Zeit vom 6. Januar bis 15. Februar unter Leitung von Hugo Reichenberger und Egon Pollak „Hoffmanns Erzählungen", „Tosca", „Verkaufte Braut", Zigeunerbaron", „Fledermaus", „Salome" und „Carmen".

Die „Internationale Gesellschaft für neue Musik wird ihr Musikfest, das 11. in der Reihe der bisherigen, in der zweiten Woche des Juni 1933 in Amsterdam abhalten. Die Jury hat aus 179 eingereichten Werken 19 ausgewählt, deren Autoren großenteils noch unbekannt sind. I. Orchesterkonzert: „Suite" von Leo Kaufmann (Deutschland); „Veränderungen einer Zwölftonreihe" von Josef Koffler (Polen); Konzertmusik für Klavier und Orchester" von Paul Kadosa (Ungarn); Symphonie von Guillaume Landré (Holland); „Suite" von Franz Bartoš (Tschechoslowakei). — II. Orchesterkonzert: Symphonie von Bertus van Lier (Holland); 5 Orchesterstücke von E. von Borck (Deutschland); „Concertino für Klavier und Orchester" von M. de Mansiurly (Frankreich); Partita von N. Peterassy (Italien); Tanzsuite von E. Chisholm (Holland). — Chorkonzert: „Belshazzar" von W. Walton (England); Passacaglia von Robert Gerhart (Spanien); „Pater" von Jean Cartan (Frankreich). — Kammerkonzert: Klaviervariationen von A. Copland (Amerika); „Sonatine für Flöte und Klavier" von Juan C. Paz (Argentinien); Sonatine für Klarinette von Iša Kreyci (Tschechoslowakei); Gesänge von Ernst Křenek (Österreich); drei Songs von Ruth Crawford (Amerika); Bläserquintett von Ljubica Marič (Südslawien). — Zum Abschluß des Musikfestes wird Willem Mengelberg mit dem Konzertgebouw-Orchester die 9. Sinfonie von Mahler aufführen. Außerdem ist die Uraufführung einer Oper des holländischen Komponisten Willem Pijper geplant.

Sowjetrußland wird Wagners 50. Todestag durch Aufführung des „Rheingold" in Leningrad feiern, sowie durch Wagner-Festkonzerte der Leningrader Konzertinstitutionen.

Der „Bayreuther Bund" (Sitz Karlsruhe) wird anläßlich des 50. Todestages Richard Wagners am 13. Februar eine große Gedenkfeier und am Vorabend des Geburtstages, dem 21. Mai, im Karlsruher Schloßhof eine öffentliche Bayreuther Kundgebung veranstalten.

Ende vergangenen Jahres wurde in Erfurt eine „Arbeitsgemeinschaft zur Pflege und Forschung thüringischer Musik" unter dem Vorsitz von Dr. Erdmann Werner Böhme-Eisenberg i. Th. gegründet, die die reiche musikalische Vergangenheit Thüringens für unsere Gegenwart auszuwerten bestrebt ist. Die junge Vereinigung bereitet soeben eine Denkschrift über ihr Wollen und Streben vor und wird in einer für Ostern in Weimar geplanten Arbeitstagung mit einer Reihe von Referaten über die verschiedensten musikalischen Probleme erstmals vor eine breitere Öffentlichkeit treten. Jedwede Auskunft erteilt Dr. E. W. Böhme, Eisenberg i. Th., Friedrich Ebertstr. 11.

Das XXII. Anhaltische Musikfest findet am 24. und 25. Mai in Zerbst statt. Vorgesehen sind ein Chorkonzert am 24. und ein Orchesterkonzert sowie ein Kammerkonzert in der Schloßkapelle am Himmelfahrtstage. Dirigent ist GMD Arthur Rother-Dessau. Bei den Veranstaltungen, die durch Rundfunk übertragen werden, wirken das Orchester des Friedrich-Theaters Dessau und das Leipziger Sinfonie-Orchester mit.

In Freiburg i. Br. wird zu Pfingsten das Musikfest des Bundes Südwestdeutscher Musikvereine stattfinden, zu dem sich bisher 200 Kapellen gemeldet haben.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Um die begrüßenswerten Bestrebungen der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau zu unterstützen, haben eine Reihe außerhalb Zwickau gelegener Musikalienhandlungen und Musikverlage Auskunfts- und Meldestellen übernommen und zwar in Leipzig: Breitkopf & Härtel (in welchem Verlagshause die Gesamtausgabe der Werke Robert Schumanns und verschiedentliche Schumann-Literatur erschien), Kistner & Siegel (wo vor 100 Jahren die ersten Schumannschen Werke herauskamen), in Dresden die Musikalienhandlungen F. Ries und C. A. Klemm; in Chemnitz: Musikhaus Eckert u. Dehnert. — Außerdem erteilt selbstverständlich jede nur gewünschte Auskunft die Zentralstelle der Robert Schumann-Gesellschaft in Zwickau i. Sa.

Der Karlsruher Bachverein bringt als Brahms-Feier die Aufführung des „Deutschen Requiem" am 13. März in der Festhalle.

Der von Kurt Layher soeben ins Leben gerufene Säckinger Kammerchor (Layherscher Privatchor), der sich neben der Pflege der älteren a cappella-Musik für die einschlägige Literatur zeitgenössischer Komponisten einsetzen will, wird noch im Frühjahr 1933 in einem ersten Konzert sich der Öffentlichkeit vorstellen.

Die Berliner Arbeitsgemeinschaft für die Orgelbewegung veranstaltet im ersten Vierteljahr 1933 einen Zyklus von Abendmusiken, die einige Hauptmeister der Orgel- und verwandter Musik herausstellen: Cesar Franck (15. Januar in der Jacobikirche), Dietrich Buxtehude (5. Februar in der Jacobikirche), Georg Fr. Händel (15. Februar in der Jerusalemer Kirche), Joh. Seb. Bach (5. März in der Jerusalemer Kirche), Johann Nep. David (19. März in der Jacobikirche). In die Ausführung teilen sich Wolfg. Auler, Hermann Schelling und Eugen Simmich.

Ein Brünner Sinfonieorchester wurde unter Leitung von Bakala gegründet.

Die Gesellschaft der Musikfreunde E. V. Berlin (Dirigent Dr. Heinz Unger) feierte ihr 25jähriges Bestehen mit einem Festkonzert.

Die fünfzigste Wiederkehr des Todestages Rich. Wagners (13. Februar 1883) wird von der Richard Wagner-Gesellschaft in Bologna, einer der ältesten noch bestehenden Wagner-Vereinigungen Europas, mit einer öffentlichen Gedächtnisfeier begangen, bei der außer Liedern des Meisters auch die selten aufgeführte biblische Kantate „Abendmahl der Apostel" für Chor und Orgel zu Gehör gelangt. f. r.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Anna Bahr-Mildenburg hat die Leitung eines Opernstudios übernommen, das in drei bis vier Wochen bei täglich sechs bis acht Stunden alle Rollen des Opernrepertoires berücksichtigt. Beginn 28. Februar. Meldungen an den Bühnenvolksbund, Berlin SW 11, Anhalterstr. 9.

Dr. Hans Engel, Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität Greifswald, ist zum außerordentlichen Professor ernannt worden. Prof. Engel kam aus der musikalischen Praxis, wo er als Schüler der Akademie der Tonkunst in München, Friedrich Kloses und Hugo Röhrs in München als Theaterkapellmeister angefangen hat. Als Musikhistoriker ist Engel Schüler Adolf Sandbergers in München. Er hat Arbeiten über das Klavierkonzert, neuerdings eine umfassende Arbeit über das „Instrumentalkonzert", über das „italienische Madrigal", den Madrigalisten Luca Marenzio, zur Musiksoziologie u. a. m. veröffentlicht, ebenso zahlreiche ältere Musikwerke durch Neuausgaben der Praxis erschlossen. Durch Herausgabe einer Heftreihe „Denkmäler der Musik in Pommern" hat Engel die Aufmerksamkeit auf die hochstehende ältere Musikkultur Pommerns gelenkt.

Zum Dommusikdirektor in Hildesheim wurde der Musiklehrer des Bischöfl. Gymnasiums und Realgymnasiums Josephinum Ewald Sprenger ernannt.

An das Deutsche Institut der Universität Breslau soll eine theaterwissenschaftliche Abteilung angegliedert werden. Im Januar findet eine Ausstellung szenischer Entwürfe von Prof. Hans Wildermann statt.

Die finanziell gefährdete Deutsche Musikakademie in Prag hofft man durch Subskriptionen und Konzerte am Leben zu erhalten.

Das „Collegium musicum der Universität Greifswald" veranstaltete diesen Winter bisher einen Offenen Abend mit Schottischen und Gälischen Volksliedern, gesungen von der Schottischen Sängerin Rachel Neill-Fraser. Außer Originalweisen kamen Bearbeitungen von Haydn und Beethoven, ebenso zwei schottische Lieder mit Variationen aus op. 107 von Beethoven für Klavier und Flöte zum Vortrag. Ein weiterer Abend brachte Geistliche Konzerte und Weihnachtslieder des 17. Jahrhunderts, darunter die soeben in den „Denkmälern der Musik in Pommern" erschienene köstliche Weihnachtskantate des Stralsunder Organisten Vierdanck (1641). Dieses Werk wurde wiederholt in einer vom Stadttheater Greifswald veranstalteten, gleichfalls unter Leitung von Prof.

Engel stehenden Matinee mit ausschließlich Werken pommerscher Meister.

In einer Sitzung der Philosophischen Fakultät, der auch sämtliche musikinteressierten Kreise Göttingens beiwohnten, hielt der Privatdozent der Musikwissenschaft, Dr. phil. Hermann Zenck, bisher in Leipzig Assistent am Musikwissenschaftlichen Institut und Lehrer für Musikgeschichte am Landeskonservatorium, eine Probevorlesung über das Thema „Musikgeschichtliche Wirklichkeit" Dr. Zenk kam in seiner Darstellung unter Vermeidung jeglicher lehrhaften Trockenheit zur Entfaltung seiner sehr eingehenden musikphilosophischen Kenntnisse. Zusammenschluß geistiger Komplexe, Ganzheitsbetrachtung und Synthese sei eine der Aufgaben unserer Zeit im Gegensatz zum letzten Jahrhundert, dessen Forschen dem Einzelnen, der Analyse galt. Die Besetzung dieses Faches an unserer Universität, welches nach Prof. Ludwigs Tod einzugehen drohte, kann nur ganz besonders begrüßt werden. Dr. Zenck liest im laufenden Wintersemester über die „Einführung in das Studium der Musikwissenschaft' und hält im Musikwissenschaftlichen Seminar „Übungen zur Musikgeschichtsschreibung des 18. und 19. Jahrhunderts" ab.

Werner Promnitz.

Mitte Januar ist der Präsident der Internationalen Stiftung „Mozarteum", Altbundeskanzler Dr. Ramek, aus seinem Amte geschieden. Den Anlaß zu diesem Schritt gab ein Meinungsgegensatz des Präsidenten mit dem Kuratorium der Stiftung, das unentwegt an der Person Julian Freedmans als Leiter der amerikanischen Sommerkurse festhält, obwohl dieser schon im Sommer durch eine unliebsame Affäre Grund zu Konflikten gab.

Die Badische Hochschule für Musik zu Karlsruhe hat eine Brahms-Feier in Form einer musikalischen Morgenfeier vorgesehen.

Schüler des Staats-Konservatoriums der Musik zu Würzburg spielten in einem Abendkonzert Werke von Bach, Beethoven, Mozart und Chopin.

Die Städtische Musikhochschule zu Mainz trat in diesem Winter bereits mit einem Chor- und Orchesterkonzert (Haydns Schöpfung), zwei Symphoniekonzerten (Leitung Hans Gál) und zwei Kammermusikabenden an die Öffentlichkeit. Zum Vortrag kamen neben den Werken der Altmeister Erstaufführungen von Busonis „Concertino für Klarinette und kleines Orchester" und Ravels „Pavane auf den Tod einer Infantin". Ein weiterer 3. Kammermusikabend im Februar sieht Erstaufführungen von Kaminski und Kodaly vor.

Am Seminar für Volks- und Jugendmusikpflege bei der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmusik beginnt am 1. April der 9. ganzjährige staatliche Lehrgang für Volks- und Jugendmusikpflege, der Lehrkräfte für die besondere Aufgabe der neuen Musikpflege in Schule und Volk ausbildet (insbesondere für die Laienchorpflege, die Schulmusik, den Privatmusikunterricht, die Musikpflege in Kindergärten, Horten, Fürsorgeheimen und anderen sozialen Anstalten). Die unmittelbare Leitung des Lehrganges liegt wiederum in den Händen von Prof. Jöde. Der Unterricht erstreckt sich auf Musikerziehung (einschließlich wöchentlicher praktischer Übungen im Kindergarten, in Schulklassen und Jugendsingkreisen), Musikgeschichte, Musiktheorie, chorische Stimmpflege und Dirigierübungen; außerdem werden alle Teilnehmer zu einem Sing- und Spielkreis zusammengeschlossen. Der Unterricht wird wöchentlich an drei Nachmittagen und einem Vormittag erteilt. Jeder Teilnehmer hat eine Unterrichtsgebühr von 50 RM. für das halbe Jahr, mithin 100 RM. für das ganze Jahr zu entrichten. Auf Antrag kann ratenweise Zahlung gestattet werden. Hospitationen in Einzelfächern wird nur ausnahmsweise zugestimmt.

Die Tanzgruppe der Günther-Schule, München (Leitung Maja Lex) wird bei einer für den März geplanten Veranstaltung die Gruppentänze in Casellas „Favola di Orfeo" übernehmen, während Maja Lex den Solotanz in Malipieros „Panthea" unter der musikalischen Leitung Hermann Scherchens tanzt.

Landeskirchenmusikwart Erhard Mauersberger und Pfarrer Otto Michaelis wurden als Dozenten an das kirchenmusikalische Institut der Weimarer Musikhochschule berufen.

Der Gießener Universitätsmusikdirektor und Bundeschormeister des Hessischen Sängerbundes, Dr. Temesvary, ist zum Professor an der Universität Gießen ernannt worden. Der Privatdozent für Musikwissenschaft Dr. Gerber ist außerordentlicher Professor geworden.

KIRCHE UND SCHULE

Der Kirchenchor St. Nicolai zu Mühlhausen i. Th. (Leitung Frieda Mickel-Suck) erfreute durch ein reichhaltiges Weihnachtskonzert mit Werken aus vier Jahrhunderten. U. a. gelangte ein „Marienlied" für eine Altstimme von Alfred Heuß zum Vortrag.

Der Bach-Chor zu Rendsburg (Leitung Adolf Lorenzen) führte in einem Rahmen seiner dieswinterlichen Veranstaltungen J. S. Bachs Motette Nr. 3 „Jesu meine Freude" auf.

Im nächsten Orgelkonzert Paul Gerhardts in der Zwickauer Marienkirche spielt der Leipziger Organist Georg Winkler erstmalig auf der großen, 108stimmigen Marienorgel (Erbauer Gebr.

Jehmlich, Dresden) und wird mit seiner Gattin, Konzertsängerin Käte Winkler, Orgel- und Vokalwerke von Waldemar v. Baußnern und Paul Gerhardt zum Vortrag bringen. Paul Gerhardt selbst bringt die in den Landdienstwochen des Sommers 1932 entstandene Toccata und Fuge in d-moll seines Schülers Helmut Bräutigam, der unseren Lesern ja aus unserer Rätselecke bekannt ist, zur Uraufführung.

Organist Herbert Haag-Heidelberg, ein Schüler Karl Straubes, trat in diesem Winter bereits verschiedenenorts erfolgreich auf, so in Freiburg i. Br. (Vortrag über „Die Orgel im Gottesdienst" mit anschließender Teilnahme am dortigen Thomanerkonzert), Kaiserslautern (Werke von Vincent, Lübeck, Pachelbel und J. S. Bach), Ludwigshafen, Berliner Rundfunk, Heidelberg (Erstaufführung des bereits im April 1932 von ihm uraufgeführten Orgelkonzerts von Fortner), Heidelberg (historische Orgelabende im Anschluß an die Vorlesungen Prof. Besselers), Karlsruhe und Nürnberg.

Otto Jochums „Messe zur Christnacht" op. 29 für gem. Chor, Orchester und Orgel und Karl Thiels „Lorettomesse" für 5stimm. gem. Chor a cappella kamen in den Weihnachtstagen in St. Liebfrauen, Ratibor, unter Leitung von Chorrektor Franz Strehler zur Aufführung.

Organist Herbert Schulze-Leipzig spielte im Rahmen der allsonntäglich auf der alten Schnittger-Orgel in der Charlottenburger Eosanderkapelle veranstalteten Konzerte Werke von Buxtehude, Pachelbel, J. G. Walter und J. S. Bach und bot kürzlich an seiner Heimatkirche, der Versöhnungskirche in Leipzig, eine Überschau über „Deutsche Orgelmusik von der Spätgotik bis zur Gegenwart", bei der unter den Lebenden Heinrich Kaminski mit seiner Toccata über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern" zu Worte kam.

Gerard Bunk-Dortmund brachte im Rahmen seiner regelmäßigen Orgelfeierstunden an der Reinoldikirche, Dortmund, u. a. Paul Gerhardts „Intermezzo pastorale Es-dur", S. Karg-Elerts „Postludium alla Toccata" über den Choral „Lobt Gott, ihr Christen, allsogleich" und einige eigene Kompositionen zur Erstaufführung.

In Flensburg scheint das Problem der Zusammenarbeit innerhalb der dortigen kirchenmusikalischen Vereinigungen, das allerorts Schwierigkeiten bereitet, glänzend gelöst. Der uns vorliegende Arbeitsplan für den Winter 1932/33 zeigt eine ansehnliche Reihe wertvoller musikalischer Darbietungen in ihrer geschickten Aufteilung über den ganzen Winter, für die Dirigent Johannes Röder verantwortlich zeichnet.

Für sein diesjähriges Passionskonzert mit dem Kirchenchor der evang. Stadtkirche in Säckingen hat Kurt Layher das Requiem von Haydn und die Matthäuspassion von Schütz vorgesehen, für eine weitere Veranstaltung die „Sieben Worte" von Haydn.

Im Rahmen der 50. Geistlichen Abendmusik an St. Marien zu Schulpforte kamen u. a. verschiedene Chöre des dortigen Organisten Reinhold Lichey zur Aufführung.

Organist H. W. Bermel veranstaltete in der Berlin-Südende-Kirche eine musikalische Feierstunde unter dem Titel „Alte Sing- und Spielmusik zu Advent und Weihnachten", die einen erfreulichen Verlauf nahm.

PERSÖNLICHES

Alfred Pellegrini, der bekannte Dresdner Geiger, beendete soeben eine erfolgreiche Konzert- und Vortragsreise durch Bayern, Österreich und die Schweiz. Besondere Anerkennung erntete der Künstler in Wien, wo er im „Theresianum" über „Moderne Musik" und am Abend darauf in der „Urania" über das Thema „Der unbekannte Wagner" sprach.

Der junge münsterische Geiger Siegfried Borries (geb. 10. März 1912!) wurde von GMD W. Furtwängler als erster Konzertmeister an die Berliner Philharmonie berufen. Borries war Schüler der Westfälischen Schule für Musik und gehörte später der Meisterklasse von Prof. Bram Eldering an der Kölner Musikhochschule an. Nachdem er im Juni v. J. beim internationalen Geigerwettbewerb als einziger Deutscher preisgekrönt worden war, erhielt er im Oktober darauf den Berliner Mendelssohnpreis 1932. Er trat in Symphoniekonzerten bereits solistisch hervor. k.

Feodor Schaljapin wurde ab Frühjahr 1933 an die New Yorker Musikschule berufen.

Der Kölner und Bayreuther Tenor Gotthelf Pistor wurde an die Berliner Städtische Oper engagiert.

Wilhelm Lutz, Studierender der Akademie der Tonkunst in München, wurde als Solorepetitor und musikalischer Bühnenassistent dem Nationaltheater München verpflichtet.

Kurt Stieler, zweiter Konzertmeister der „Deutschen Musikbühne", ist als erster Konzertmeister an das Gewandhaus-Orchester in Leipzig verpflichtet worden.

Die Leipziger Altistin Dorothea Schröder wurde von der Salzburger Festspielleitung für das erste Domkonzert am 30. Juli verpflichtet.

Elisabeth Schumann (Wiener Staatsoper) begibt sich im Mai 1933 nach den Vereinigten Staaten behufs Absolvierung eines mehrwöchigen Gastspieles.

Der Berliner Rundfunktenor Josef Schmidt wurde zur Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen hinzugezogen.

Francis Koene, der verdienstvolle Konzertmeister der Dresdener Staatskapelle, scheidet gesundheitshalber aus dem Orchester aus.

Der Hamburger Tenor Heinrich Bötel, der berühmte „Postillon von Lonjumeau", feierte sein 50jähriges Künstlerjubiläum.

Prof. Dr. Ludwig Schiedermair wurde erster Vorsitzender des Vereins Beethovenhaus in Bonn.

Die Berliner Tanzmeisterin Margarete Wallmann wurde von den Intendanten Dr. Eger und Gustav Hartung an das Deutsche Theater in Prag und das Landestheater in Darmstadt zur Gesamtinszenierung von Glucks „Orpheus" verpflichtet, mit der sie bereits in Salzburg erfolgreich hervorgetreten war.

Geburtstage.

Walter Braunfels feierte am 19. Dezember 1932 seinen 50. Geburtstag. Er studierte in Frankfurt a. M., Wien und München und lebte lange Jahre ausschließlich seiner kompositorischen Tätigkeit, bis er 1925 zum Leiter der Staatlichen Musikhochschule nach Köln berufen wurde. Er schuf bisher zahlreiche Lieder, Klavier-, Kammermusik-, Chor- und Orchesterwerke. Bekannt ist besonders seine Musik zu E. T. A. Hoffmanns „Prinzessin Brambilla" und seine Opern „Die Vögel", „Don Gil von den grünen Hosen" und „Galatea", haben bereits zahlreiche Aufführungen erlebt (s. Walter Braunfels-Heft der ZFM, Juni 1930).

Amélie Nikisch, Witwe des bekannten Dirigenten, Opernsoubrette und Operettenkomponistin wurde 70 Jahre alt, die Wiener Komponistin Mathilde von Kralik 75 Jahre, der bekannte Pianist und Liszt-Schüler Moritz Rosenthal 70 Jahre.

Ihren 60. Geburtstag erlebten: Prof. Carl Lafite, der Wiener Komponist und Pädagoge, Jeanette Grumbacher de Jong, Mitglied des Holländischen Frauenterzetts, bekannte Oratoriensängerin, Lehrerin von Lotte Leonard, Hilde Ellger u. a., ferner Prof. Hans Wagner-Schönkirch (Wien), Komponist und Führerpersönlichkeit auf dem Gebiet des Chorwesens.

Fünfzig Jahre alt wurden: Bronislaw Huberman, der bekannte Violinvirtuose, der zum Ehrenmitglied der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde ernannt wurde und der geschätzte ungarische Komponist Zoltan Kodály (am bekanntesten „Psalmus Hungaricus" und „Hary János").

Die Kasseler Komponistin, Frau Luise Greger, die sich auch als Sängerin und Pianistin einen Namen verschaffte, feierte am 27. Dezember 1932 ihren 70. Geburtstag.

Todesfälle.

† im Alter von 68 Jahren Stiftsdekan Geistl. Rat Peter Griesbacher, Professor an der Kirchenmusikschule zu Regensburg, seit 1926 Chefredakteur der Monatshefte für kathol. Kirchenmusik, der als Komponist einer großen Anzahl von Messen, wie auch als Verfasser wertvoller musikästhetischer Schriften weitesten Kreisen bekannt ist.

† am 31. Dezember 1932 in Frankfurt a. M. Prof. Dr. med. et phil. Moritz Bauer plötzlich während einer Theatervorstellung. Mit ihm verliert Frankfurt eine führende Musikerpersönlichkeit, die Universität den Schöpfer und langjährigen Leiter des musikwissenschaftlichen Seminars. Eine edle, vornehme Persönlichkeit, eine hehre Künstlernatur, ein tiefforschender Gelehrter, ein vorbildlicher Lehrer, dies sind die Grundzüge des Wesens des Dahingeschiedenen. P.

† in Prag im jugendlichen Alter von 34 Jahren an einer im Gefolge einer Grippe aufgetretenen Lungenentzündung der hoffnungsvolle Dirigent der Prager Tschechischen Philharmonie Georg Scheidler. E. J.

† Eyvind Alnaes im 60. Lebensjahre, Orgelvirtuose, Herausgeber norwegischer Melodiensammlungen, Komponist, ehem. Schüler des Leipziger Konservatoriums.

† Nikolai Hansen, dänischer Komponist (Violinkonzerte, Operetten u. a.), 77 Jahre alt.

† Katharina Müller-Ronneburger, Sängerin, gesuchte Stimmbildnerin (88 Jahre).

† Theodor Müngersdorf, bekannter Chordirigent und Pädagoge, Komponist, im Alter von 62 Jahren.

† am 15. Januar unerwartet an einem Herzschlag der bekannte Münchener Kammersänger und Akademieprofessor Eugen Robert Weiß im 69. Lebensjahre. Aus seiner Schule gingen unter vielen anderen Sigrid Onegin und Richard Tauber hervor.

† in Mailand der Komponist und Pianist Vincenzo Appiani im Alter von 83 Jahren. Aus seiner Schule stammt u. a. der italienische Komponist R. Pick-Mangiagalli. f. r.

† in Rom der international gefeierte russische Pianist Wladimir v. Pachmann, ein ausgezeichneter Chopininterpret, im hohen Alter von 84 Jahren. Er war bis vor kurzem auf dem Konzertpodium tätig. P. verdankte seine Ausbildung dem Wiener Konservatorium, wo er den Unterricht seines Vaters, des Geigers Vinc. v. Pachmann, und des Prof. Dachs genoß. f. r.

† in Neapel der bedeutende Pianist und Pädagoge Prof. Florestano Rossomandi im Alter von 76 Jahren, der über vierzig Jahre am Konservatorium in Neapel lehrte und einen zahlreichen Nachwuchs heranbildete. Aus der vortrefflichen Schule B. Cesis (1845—1907) übernahm er die

Prinzipien Thalbergs und Rubinsteins, die er selbständig in sehr geschätzten Lehrwerken, wie dem bekannten technischen Führer für den Klavierunterricht, fortbildete. f. r.

† in seiner Heimat Primiero (Venetien) Prof. Giuseppe Terrabugio, der sich um die Kirchenmusik hohe Verdienste erworben hat, 90 Jahre alt. Nach Vollendung seiner Studien in Padua und München wirkte er in Mailand, wo er zu den Intimen Boitos und Puccinis zählte. f. r.

BÜHNE

Das Bremer Stadttheater (Leitung: Intendant Dr. Willy Becker) gehört zu den wenigen gleicher Größe, die in der Lage sind, alle Werke Wagners mit eigenen Kräften zur Aufführung zu bringen. Der 50. Todestag des Meisters wird durch eine Festaufführung des „Parsifal" gefeiert. Dann folgt ein Festspiel-Zyklus sämtlicher Werke von „Rienzi" bis „Parsifal". Die künstlerische Gesamtleitung liegt in den Händen des Intendanten Dr. Becker und des 1. Kapellmeisters Karl Dammer.

Das Nationaltheater Mannheim bringt zum Wagner-Gedächtnisjahr „Die Meistersinger", „Lohengrin", den „Ring", „Tannhäuser" und „Tristan und Isolde".

Das Badische Landestheater in Karlsruhe wird im Laufe des Frühjahrs das gesamte Werk Richard Wagners zur Aufführung bringen.

Auch Hannover veranstaltet einen Richard-Wagner-Zyklus, der am 2. Januar 1933 mit „Rienzi" begann, die Hauptwerke „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan", „Meistersinger", „Ring des Nibelungen" umfaßt, und am 13. Februar, dem Todestage Wagners, mit einer szenischen und musikalischen Neueinstudierung des „Parsifal" schließt.

Das Staatliche Theater in Kassel bringt am 12. Februar eine Festvorstellung der „Meistersinger von Nürnberg" heraus. Es folgen um die Osterzeit zwei musikalisch und szenisch vollständig neu eingerichtete Aufführungen des „Parsifal" und des „Rienzi".

Die Stockholmer Hofoper bereitet als Wagner-Gedenkfeier eine vollkommene Neueinstudierung des „Ring" vor.

Entgegen anders lautenden Gerüchten ist das Weiterbestehen des Hamburger Stadttheaters bis 1934 gesichert.

Paul Graener dirigierte in Stettin eine Aufführung seines „Friedemann Bach".

Der Etat des Braunschweiger Landestheaters beträgt zur Zeit 690 000 Mark (30 000 mehr als im Vorjahr).

Die Pfalzoper hat infolge einer Operettenzugkraft einen Überschuß von 3000 Mark erzielt.

Das Liegnitzer Stadttheater nimmt erstmalig Opern in den Spielplan auf.

Augsburg veranstaltet im Sommer 1933 wieder Freilicht-Opernaufführungen („Rienzi", „Troubadour", „Waffenschmied").

Olmütz hat infolge Fortfalls der staatl. Subvention die Oper abgebaut.

Die Volksoper „Der Weiberkrieg" von Felix Woyrsch gelangt am 8. Februar zur Hamburger Erstaufführung im Schillertheater Altona (Intendant Dr. H. W. Sattler).

Die thüringische Regierung hat den Städten des Landes einen Pflichtbeitrag zur Erhaltung der Landestheater aufgelegt. So muß die Stadt Arnstadt einen jährlichen Betrag von 17 000 Mark für Unterhaltung des Landestheaters und Orchesters in Sondershausen und Jena 20 000 Mk. für das Deutsche Nationaltheater in Weimar leisten.

Zur Steigerung des Theaterbesuches hat das Stadttheater Magdeburg Theaterscheckbücher zum Preise von einer Mark eingeführt. Das Buch enthält elf Scheine mit steigender Ermäßigung von 5, 10, 20 und 25 Prozent. Der elfte Schein ist ein Freigutschein.

Der bisherige Intendant des Landestheaters für Ost- und Westpreußen in Königsberg und des Stadttheaters in Tilsit Fritz Ritter hat die Leitung der neugegründeten „Basler Kammeroper" übernommen. Das Unternehmen wird selten gespielte Kammeropern von Pergolesi, Donizetti, Offenbach, Flotow und anderen in neuer eigener Bearbeitung zur Darstellung bringen.

Das Mannheimer Nationaltheater brachte als Erstaufführungen „Spiel oder Ernst" von Reznicek und Busonis „Arlecchino".

Münster i. W. hat ein Theaterdefizit von schätzungsweise 40 000 Mark bis Ende der Saison zu erwarten. Der Zuschuß von 50 000 Mark reicht trotz Steigerung der Abonnentenziffer nicht aus.

Londons „Covent Garden Opera" soll demnächst in eine — Markthalle verwandelt werden!

Die Städtischen Bühnen Hannover haben Kurt Strieglers neue Oper „Die Schmiede" (Text von Waldemar Staegemann) zur Ur-Aufführung angenommen.

Die Generalintendanz der österreichischen Bundestheater wurde mit 31. Dezember 1932 aufgelöst; ihre Agenden wurden auf die beiden Direktoren des Burgtheaters und des Operntheaters aufgeteilt, die fortan in künstlerischen Dingen allein zu entscheiden haben, während die administrativen Geschäfte der Kunstsektion des Unterrichtsministeriums übertragen worden sind.

Das Grazer Stadttheater brachte mit gutem Erfolge die Graenersche Oper „Friedemann Bach" heraus; die Titelrolle sang Boris Greverus.

Othmar Schoecks Einakter „Vom Fischer un syner Fru" wurde in den Spielplan des Stadttheaters Düsseldorf aufgenommen, das Stadttheater Bielefeld sieht für den diesjährigen Spielplan u. a. Schoecks komische Oper „Don Ranudo" vor.

Giuseppe Verdis Jugendwerk „Ernani" wurde von GMD Erich Orthmann und Oberspielleiter Hans Rudolf Waldburg neu bearbeitet. Die Erstaufführung in dieser Form fand am Stadttheater in Danzig am 23. Januar statt.

Das Oldenburgische Landestheater begeht sein 100jähriges Bestehen mit einer Festwoche vom 19. bis 24. Februar.

Eine neue Krise bedroht Kiel, wo dem gesamten Personal der Städt. Theater und des Orchesters zum 15. Juni gekündigt wurde. Der Stadthaushalt zeigt einen Fehlbetrag von 700 000 Mark.

In Pilsen ist der Opernbetrieb durch Einstellung der Subventionen gefährdet.

Die Mailänder Scala, die durch den Rücktritt Toscaninis in eine schwierige Lage geraten ist, bringt als Neuheiten eine Oper von Zandonai und Robbianis „Guido del Popolo".

Am Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheater gelangte Ende Dezember v. Js. eine neue Oper von Jaroslav Křička, dem erfolgreichen Komponisten der im Frühjahr vorigen Jahres in Breslau uraufgeführten Oper „Spuk im Schloß", zur Uraufführung. Die Oper, die sich als Singspiel zu erkennen gibt und deren Textbuch der bekannte tschechische Dichter Capek geschrieben hat, heißt „Der dicke Urgroßvater". Nach dem eigenen Ausspruche des Dichters handelt es sich um ein „Märchen für Kinder von sechs bis achtzig Jahren", — eine Räubergeschichte, bei der der dicke Urgroßvater von Räubern gefangen genommen und gezwungen wird, ihr Spießgeselle zu sein, bis findige und lustige Detektive ihn befreien. Originell und neu ist die Idee des Stückes, einer weiblichen Figur, das „Buch" genannt, einen erklärenden Prolog zuzuteilen und die Rolle eines die Handlung verbindenden Erzählers. Křičkas Musik zu dieser komischen Oper ist ebenso harmlos wie ihre Fabel; am besten wirkt sie in den schlicht melodischen und anspruchslos volkstümlichen Weisen und Wendungen. Daß Křička in dieser Singspielmusik leider auch wieder wie in seiner letzten Oper „Spuk im Schloß" den modernen Tanzrhythmus einbezieht, ist stilistisch kein Vorteil für sie. Der Erfolg des Werkes war groß, ist aber nicht als eigentlicher Maßstab anzusehen, da ihn in erster Linie der Lokalpatriotismus des Publikums bestimmte. E. J.

Die neue Oper „Romantizismus" des italienischen Komponisten Igino Robbiani wurde bei ihrer Uraufführung am Fenicetheater in Venedig mit starkem Beifall aufgenommen. Das Libretto des Werkes hat Art. Rossato nach dem erfolgreichen gleichnamigen Bühnenstücke des Dichters G. Rovetta (1850—1911) geschaffen, das in allen Kulturländern Eingang fand. f. r.

KONZERTPODIUM

Konzertmeister Erich Seidl-Hildesheim spielte im Rahmen eines von Heinz Schubert dirigierten Volks-Symphoniekonzertes in der Münchener Tonhalle Mozarts Violin-Konzert G-dur mit großem Erfolg.

Otto Jochums Oratorium „Der jüngste Tag", das kürzlich in Augsburg und Aachen (unter GMD Peter Raabe) zur erfolgreichen Aufführung kam, wird demnächst in München (durch den Lehrergesangverein unter GMD Knappertsbusch), in Berlin (Singakademie unter Prof. Georg Schumann), in Braunschweig (Lehrergesangverein unter KM Cernik), in Wien und Danzig zur Aufführung kommen.

Der Direktor des „Lausitzer Konservatoriums für Musik und Musik-Seminar" in Görlitz Emil Kühnel, der als künstlerischer Organisator einen guten Ruf genießt, hat in letzter Zeit Erfolge als Komponist zu verzeichnen. Besonders wird seine Ouvertüre „Tempeste" (Stürme) gegenwärtig mit gutem Erfolge aufgeführt. Der Schlesische und Prager Rundfunk werden demnächst Werke von Emil Kühnel bringen und in Görlitz gelangt am 15. März sein neuestes Werk „Liebe" (ein Zyklus von 7 Gesängen mit Kammerorchester) zur teilweisen Uraufführung.

Franz Philipps Eichendorff-Zyklus wurde in der Neufassung für Männerchor, Horn und Orchester in Baden-Baden unter KM Fritz Kölble durch den Männergesangverein „Aurelia" erfolgreich aufgeführt.

Eines der letzten Werke von Waldemar v. Baußnern, seine „Passacaglia und Fuge" für großes Orchester kam in München unter Peter Raabe, in Vertretung von S. v. Hausegger, zur erfolgreichen Uraufführung.

Der schwedische Männerchor „De Svenske", Stockholm, der erst kürzlich unter seinem Dirigenten, Prof. Carelius, anläßlich der Gustav-Adolf-Feier und auf der anschließenden Konzertreise durch Deutschland, Österreich und Tschechoslovakei große Erfolge erzielte, hat soeben die Ver-

tonung der Bierbaumschen Dichtung „Auszählvers für Verliebte" von Rudolf Pehm zur Aufführung erworben.

Die Tschechische Philharmonie in Prag brachte kürzlich ein symphonisches Drama für Soli, Chor, Rezitation, großes Orchester, Jazz-Orchester und Orgel: „Seefahrer Nikolaus" zur Uraufführung. Der Komponist Petrzelka, ein Mähre, konnte einen erfreulichen Erfolg verzeichnen, wenn er auch bloß lokaler Art bleiben dürfte.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg veranstaltete neuerdings eine Reihe wertvoller Konzerte: einen Klavierabend Edwin Fischers mit Werken von Bach, Beethoven, Robert Schumann und Chopin, einen Liederabend Paul Lohmann-Berlin und ein Symphoniekonzert in Gemeinschaft mit dem Landestheater.

Im Rahmen der Symphoniekonzerte in Bochum (Leitung als Gastdirigent GMD Max Fiedler) war ein Abend ausschließlich Beethoven gewidmet, während man in einem weiteren Volks-Symphoniekonzert Beethoven, Mozart, Wagner und Richard Strauß hörte.

Das Pfalzorchester (Leitung GMD Ernst Boehe) spielte im Monat Januar in Grünstadt, Speyer, Frankenthal, Landau, Kaiserslautern, Worms, Ludwigshafen, Hanau, Pirmasens, Zweibrücken, Neustadt, Dürkheim, Haßloch. Die von dem Orchester herausgegebene Monatsschrift „Das Pfalzorchester" unterrichtet alle Interessenten eingehend über diese außerordentlich tätige Vereinigung.

Zahlreiche führende deutsche Männerchöre ehrten den kürzlich verstorbenen Hugo Kaun durch eine Aufführung seines Hauptwerkes op. 116 „Requiem", so am 7. Dezember v. J. der Kölner Männergesangverein (R. Trunk); Osnabrück (Lehrergesangverein), Erfurt (Rinkens), Duisburg, Dresden, Elberfeld und Kaiserslautern.

Im siebten Mittwochs-Symphonie-Konzert im großen Saal der Musikhalle Hamburg spielte Margarete Erzgraeber, eine Schülerin Edwin Fischers, mit dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Eugen Papst das Klavierkonzert von Mozart in d-moll mit großem Erfolg.

Das Württembergische Landestheater zu Stuttgart brachte zur Feier des 70. Geburtstags Friedrich Klose's die Erstaufführung seines „Festzug" für großes Orchester.

Mehrere Aufführungen alter steirischer Krippen- und Hirtenlieder, für Konzertzwecke geschickt zusammengestellt, erzielten in Graz berechtigtes Aufsehen.

Karl Marx trat zum erstenmal mit einer Orchesterkomposition „Passacaglia" am 18. Dezember v. J. in Berlin unter Furtwänglers Leitung an die Öffentlichkeit. Die nächste Aufführung fand in der „Norag" Hamburg statt. Weitere Aufführungen folgen in Breslau und München.

Alfred Pellegrini konzertierte unlängst in München unter Mitwirkung des Studeny-Quartettes und der Staatsopernsängerin Maria Wolf.

Die junge Pianistin Grete Altstadt erspielte sich kürzlich in einem Symphoniekonzert im Wiesbadener Kurhaus unter GMD Schuricht mit dem Konzert in C-dur von J. S. Bach und dem Konzert in Es-dur von Mozart zusammen mit ihrem Partner Walter Fischer einen vollen Erfolg. Auch in einem weiteren Konzertabend des Reichsverbandes deutscher Rundfunkteilnehmer fiel die junge Künstlerin mit dem Vortrag zweier Intermezzi von Brahms und Liszts Polonaise in c-moll besonders auf.

Das Violinkonzert op. 39 von Hans Gál gelangt am 17. Februar durch die Staatskapelle Dresden unter Leitung von Fritz Busch zur Uraufführung.

Das Musikkollegium zu Winterthur veranstaltete zum 70. Geburtstag Friedrich Kloses ein Konzert, bei dem Teile seiner „Ilsebill", des „Sonne-Geist", der Messe in d-moll, sowie die Giordano Bruno-Gesänge zur Aufführung kamen.

Der italienische Dirigent Oreste Piccardi (Köln, Berlin, Buenos Aires) wird im Frühjahr 1933 in Berlin konzertieren.

Paul Graeners jüngstes Werk, die „Schwedischen Tänze", erlebten ihre Berliner Erstaufführung durch Dr. Helmuth Thierfelder mit dem „Ufa-Sinfonie-Orchester".

Eugen Papst brachte in Hamburg im 6. Philharmonischen Konzert ein nahezu völlig unbekanntes Jugendwerk von W. A. Mozart mit außergewöhnlichem Erfolg zur Hamburger Erstaufführung. Es handelt sich um die „Litaniae lauretanae" (Köch. Verz. N. 195), eine auserlesene Kostbarkeit, die der Meister mit 18 Jahren in Salzburg komponierte.

Die „Freie Vereinigung zur Pflege zeitgenössischer Musik" in Greifswald veranstaltete eine Matinee unter Leitung von Prof. Engel, bei der zur Aufführung kamen die Serenade Nr. 5 von Mozart und zwei Teile aus Paul Hindemiths „Plöner Musiktag".

Arnold Ebels Chorkantate „Die Weihe der Nacht", op. 19 und sein „Freiheitsgesang", op. 40 für Bariton, Chor und Orchester, wurden anläßlich des Jubiläumskonzertes der „Elbinger Liedertafel" unter MD Gerhardt Wagner aufgeführt. Die Baritonpartien in den beiden Werken sang Kammersänger Prof. Albert Fischer.

Der Tonkünstlerverein zu Plauen i. V. veranstaltete kürzlich einen Fritz von Bose-Abend, an dem unter Mitwirkung des Kompo-

nisten Kammermusik- und Klavierwerke zu sehr erfolgreicher Aufführung kamen.

Erfolgreiche Konzerte veranstaltete der Leipziger Thomanerchor unter Leitung von Prof. D. Dr. Karl Straube in Jena, sowie im Konzertsaal der I. G.-Farben-A. G. zu Wolfen mit vorklassischen volkstümlichen Gesängen u. a.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Prof. Richard Wetz hat ein Violinkonzert in h-moll, op. 57, vollendet und die Uraufführung Prof. R. Reitz, Weimar, übertragen.

Bernd Zeh-Darmstadt hat soeben einen Zyklus „Landstreicherlieder" (Hermann Hesse) op. 18 für 2—4stimmigen Männerchor, Oboe, Klarinette und Baßklarinette beendet, Aufführungsdauer ca. 30 Min.

Günter Raphael vollendete ein Divertimento op. 33 für Orchester, welches Wilhelm Furtwängler im Februar 1933 im Leipziger Gewandhaus zur Uraufführung bringen wird.

Hans Pfitzner erklärte einem Wiener Pressevertreter, daß ihn zur Zeit keine kompositorischen Pläne beschäftigen mit Ausnahme der Instrumentierung seines cis-moll-Quartetts, das in München (Urauff.), Wien, Salzburg und Berlin (Rundfunk) erklingen wird.

Edward Elgar schreibt an einer für Rundfunk (B. B. C.) bestellten Sinfonie.

Erich Anders (Frhr. v. Gudenberg) vollendete eine vieraktige tragische Oper „Kormak" (Text von Veit Roßkopf).

Nikolai Lopatnikoff hat nach zweijähriger Arbeit eine Oper „Danton" nach Büchner verfaßt, deren Uraufführung noch in dieser Spielzeit erfolgen soll.

Der italienische Komponist Alfredo Casella, dessen letzten Bühnenwerken „Frau als Schlange" und „Fabel von Orpheus", kein tiefgehender Erfolg beschieden war, will als nächste Oper den „Coriolan" von Shakespeare in neuer Form vorlegen. Inzwischen hat er eine Sinfonie für Klavier, Cello, Klarinette und Horn vollendet, die beim 10. Stiftungsfeste der „League of Composers" in New York aufgeführt wird. Ein zweites Opus, Introduktion, Aria und Toccata für Orchester, soll im März in Rom gespielt werden. f. r.

VERSCHIEDENES

Das bevorstehende Wagner-Gedenkjahr wird die unter dem Namen Wahnfried-Archiv bekannte Handschriftensammlung des Hauses Wahnfried zum ersten Male der Öffentlichkeit zugänglich machen. Die Sammlung, schon zu Lebzeiten Richard Wagners angelegt und von seiner Gattin Cosima nach seinem Tode planmäßig fortgesetzt, umfaßt alle erreichbar gewesenen handschriftlichen Urkunden Richard Wagners. Leiter des Archivs ist Dr. Heinrich Strobel.

Ulm besitzt als einzige deutsche Stadt einen gut erhaltenen Raum aus der Zeit des Meistergesanges. Es handelt sich um den ehemaligen Klosterhof der Reichenauer Mönche zu Ulm, auf dessen Wänden sich Fresken aus der Zeit um 1380 befinden. Der Stoff dieser Gemälde ist nach den neuesten Feststellungen des Kunsthistorikers Häberle in der Wiener Zeitschrift „Belvedere" dem Bereich des Meistergesanges entnommen. Er stellt eine Meistersingertagung dar und zwar in den Räumen der Ulmer Familie Krafft, der zu jener Zeit der Reichenauer Hof gehörte. Die Familie hat die adeligen Mönche zu einem Ulmer Gesangsturnier eingeladen, die damals im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens standen.

Das Bild Richard Wagners von August Renoir wurde in Paris für 257 000 Franken von dem Pianisten Alfred Cortot auf der Auktion erworben. Renoir hat es 1882 in Palermo in den Tagen der Vollendung der Parsifal-Partitur gemalt.

Bei einer Durchforschung der Manuskriptsammlung des Collegium Musicum in Neapel wurde ein bisher unbekanntes Wiegenlied (Ninna-Nanna) des Opernkomponisten G. Donizetti aufgefunden, der 1834—1840 als Kompositionslehrer und Direktor am Neapeler Konservatorium tätig war. f. r.

Die Polizeidirektion München hat die Aufführungen des Chorwerks „Panzerkreuzer Potemkin" verboten, weil durch die Darstellung revolutionärer Vorgänge eine Zersetzung der deutschen Reichswehr und Reichsmarine beabsichtigt sei.

Die französische Regierung hat ihre Einwilligung zur Überführung der Leiche Chopins von Paris nach Polen erteilt.

Die Schwedische Akademie hat sich in einem Gutachten gegen die Zulassung ausländischer Musiker ausgesprochen. — Auch die Vereinigten Staaten von Amerika haben die Aussperrung fremder Künstler verfügt.

78 verschollene Haydn-Sinfonien sind von dem Münchener Musikhistoriker Geheimrat Dr. Sandberger in Archiven aufgefunden worden.

Anläßlich des 100. Geburtstags von Max Albert, des Reformators des Zitherspiels, veranstaltete der „Verband Deutscher Zithervereine" eine Gedenkfeier im Märkischen Museum zu Berlin.

Gegen die Wiener Konzertdirektion Vindobona, G. m. b. H., ist das Konkursverfahren eröffnet worden.

Berliner Tarifverhandlungen von Opernintendanten ergaben die Notwendigkeit, an der Höchstgage von 560 Mark pro Abend unverändert festzuhalten.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Bruckner-Pflege in Amerika. Dank der unermüdlichen Tätigkeit der „Bruckner Society of Amerika" und ihrer unermüdlichen Führer Mr. Robert Grey und Gabriel Engel ist in Amerika das Interesse für den österreichischen Symphoniker bedeutend gestiegen, was sich in der zunehmenden Zahl von Aufführungen seiner Werke zeigt. Schon zu Beginn der Saison gab es in Boston eine erfolgreiche Aufführung der IV. (romantischen) Symphonie unter Dr. Serge Koussevitzky; in New York erzielte Arturo Toscanini, der sich eifrig mit dem Studium der Werke des Meisters beschäftigt, mit der zweimaligen Aufführung des Werkes einen Riesenerfolg, so daß er für März Wiederholungen in Aussicht nahm. Weitere Aufführungen dieses Werkes stehen in Los Angeles und Milwaukee bevor. Die V. Symphonie erklang erstmals in Amerika am 15. Oktober in Cincinnati unter Eugen Goossens und erzielte großen Erfolg bei Publikum und Presse. Bruno Walter brachte das Werk im Januar in New York. Die VII. Symphonie wird in Detroit, die VIII. in Chicago aufgeführt werden, wo die Columbia-Universität auch Chorwerke vorbereitet. Die Kritik, die bisher auf längst überholte Nachschlagewerke angewiesen war, wird systematisch mit der neueren Literatur bekannt gemacht. Gabriel Engel, der Verfasser einer englischen Bruckner-Monographie, bereitet die Herausgabe eines Werkes über des Meisters Symphonien vor. Die Pionierarbeit erfolgt im engsten Anschluß an die Internationale Bruckner-Gesellschaft. In einem Brief an den Präsidenten der Gesellschaft bemerkt Mr. Grey u. a.: „Hier sehen Sie nichtdeutsche Dirigenten, die einem nichtdeutschen Publikum Bruckners Größe gewissermaßen beibringen. Dies bezeugt Bruckners Universalität."

Die „Alt-Englische Suite" op. 30 von Max Ettinger fand bei ihrer Erstaufführung in New York am 22. und 23. Dez. v. Js. unter Leitung von J. Dobrowen begeisterte Aufnahme. — Am 15. Februar bringt Wilhelm Furtwängler auf seiner Englandtournee das gleiche Werk in Newcastle, am 18. Februar in Bristol und am 19. Februar in London mit den Berliner Philharmonikern zur englischen Erstaufführung. Ende Januar erklang es erstmalig (unter Prof. Kajanus) in Helsingfors.

Adolf Buschs „Divertimento für 13 Soloinstrumente", eine der meistgespielten zeitgenössischen Kompositionen für Kammerorchester, wird in Lyon im Rahmen der „Concerts Strony" erstmalig in Frankreich aufgeführt. Die erste italienische Aufführung hat unlängst in Venedig stattgefunden, wo das „Divertimento" auf dem II. Internationalen Musikfest einmütigen Beifall fand.

Die Altistin Ursula Schulz-Lockner, eine Schülerin von Minna Ebel-Wilde, sang im Dezember v. J. in Paris zwei Aufführungen des „Jasagers" von Brecht-Weill, die unter Leitung von Prof. Heinrich Martens von der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik standen.

Das Berliner Philharmonische Orchester wird unter Leitung von Wilhelm Furtwängler im Februar seine alljährliche Englandreise antreten. Auf der Hinreise werden außer den Städten des Rheinlandes, Brüssel und zum ersten Male Antwerpen besucht. In England selbst finden außer drei Konzerten in London, Konzerte in Newcastle, Edinburgh, Manchester und Bristol statt. Auf der Rückreise konzertieren die Künstler in Holland und Norddeutschland.

Fritz Striedy dirigierte in 5 Konzerten der Leningrader Staatsphilharmonie Beethovens 2., 3. und 9. Symphonie, Brahms' 2. Symphonie, Mozarts Sinfonie in D-dur, Bruckners 6. Symphonie und Hindemiths Konzert für Blas- und Streichinstrumente.

Bronislaw Huberman und Paul Grümmer brachten am 9. und 14. Januar in Berlin und Amsterdam das Doppel-Konzert von Brahms zur Aufführung, sowie am 6. Januar in Wien, mit Siegfried Schulze am Klavier, das Triple-Konzert von Beethoven.

Unter Leitung von Prof. Klaus Pringsheim kam im 117. Abonnementskonzert der Japanischen Philharmonischen Gesellschaft in Tokio Franz Liszts „Faust-Symphonie" zur Erstaufführung für Japan.

Josef Laska bringt im März mit einem einheimischen Chor und seinem Takarazuka-Orchester Anton Bruckners Te Deum in Tokio zur Aufführung.

Im Rahmen einer Pariser Ausstellung „Hundert Jahre französische Musik" werden u. a. Kleiber, Weingartner und Zemlinsky dirigieren.

In Marseille wurde unter Leitung des Wiener Dirigenten Erich Steckel Bruckners „Romantische Sinfonie" mit außerordentlich starkem Erfolg zum erstenmal aufgeführt.

Max von Schillings wird in Turin abermals eine Reihe von Wagner-Aufführungen leiten.

Paul Breisach wird in Leningrad Hindemiths „Konzert für Orchester" zur Aufführung bringen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Mein Klavier.

Von O. Th. Stein, Gauernitz.

Der Abend kommt. Dann setze ich mich immer an mein Klavier. Greife in die Tasten und spiele mir ein wenig von der Seele herunter, was mich tagsüber bewegt und — bedrückt hat.

Noten brauche ich nicht dazu. Ich gebe nicht gern mehr wieder, was Andere gefühlt, gedacht und niedergeschrieben haben.

Vielleicht weil mein eigenes Empfinden zu schlicht und unkompliziert geworden ist und darum leichter durch die Hände in die Tasten dringt als fremdes. Ich spiele ja auch für kein großes Auditorium, nur für die Wenigen, die zu mir gehören. Große Worte und tolle Noten brauchts da nicht. Einfache Akkorde und klare Melodie genügen.

Freilich ist auch mein Klavier kein modernes Konzertinstrument. Ein braves, braunes Piano, mit mir alt geworden und schon seit meinen Jünglingstagen mein steter Begleiter gewesen.

Meine Hände sind müde. Feder und Schreibmaschine nehmen ihre Kraft tagsüber in Anspruch, so daß ich abends ihren erleichterten Seufzer zu hören glaube, wenn ich sie endlich in den Ruhestand versetze. Der ewige Ruhestand ist ohnehin nicht mehr allzuweit.

Aber auch mein Klavier läßt Zeichen von Altersmüdigkeit spüren. Seinen Hämmern fehlt das klanggebende und dämpfende Leder, seine Tasten sind invalid, seine Saiten brüchig. Ich kann ihm nicht helfen. Der Klavierbauer ist teuer und meine Hände kann ich ja auch nicht mehr in die Kur nehmen, weil der Menschenflicker noch teurer ist.

Der Nachbar drüben über der Gasse hats besser. Ich höre täglich mehreremale Klaviermusik herüber auch Orgel, Instrumente, Gesang.

Künstlerhände und -stimmen musizieren in seinen vier Wänden. Aber die Musik klingt seltsam bläßlich und verzerrt. Der Nachbar selbst bringt sie nicht hervor. Er ist so unmusikalisch wie möglich.

Aus dem Radiokasten in der Ecke kommt sie. Künstlermusik — ja. Aber — Schemen, Gespenst, toter Widerhall, Unlebendiges, Unpersönliches.

Nichts aus ihm selbst, nich s für ihn selbst. Ein Tonbrei für Alle, für die Masse, für die Fernsten und Fremdesten. Von Zufälligkeiten verzerrt und dissoniert, dem Windhauch in seiner Willkür preisgegeben.

Ich drücke meines alten Klaviers beinerne Hände. Sie schmiegen sich zärtlich und vertraut in die meinen.

Es ist wahr: seine Klänge sind auch nicht immer ganz rein und schön. Wir sind eben beide alt, mein Klavier und ich.

Dennoch neide ich dem reicheren Nachbar seine Konzertstunden nicht, ja ich bedauere ihn darum . . .

Meines Klaviers Verstimmungen und Mängel stören mich nicht. Sie sind wie das bischen Wohlklang daneben Blut und Leben von mir selbst. Nicht nur — fader Abklatsch Anderer. Und besteht nicht auch der Mensch aus Wohlklang und Dissonanzen?

Der Nachbar aber — er dauert mich wirklich. Aus dem Weltenraum wie das Weltgericht dringt der Tonschwall auf ihn ein. Er steht ihm zwar nicht ganz wehrlos, aber doch wahllos, ohne eigenen Willen gegenüber als den, durch Hebeldruck dies wirre Weltgetön zum Schweigen bringen zu können. Ist das noch Musik? Ausdruck des Selbst, des inneren Fühlens, der eigenen Welt.

Ich streiche zärtlich und leise meinem alten Klavier über den Leib. Ich fühle seine treue Antwort. Seine Melodie quillt mir entgegen, von selbst, ungewollt, eine Geisterzwiesprache. Und doch getragen von meinem Wollen und meinen Gedanken.

Der Nachbar über der Gasse aber hört eben die Börsenkurse und Wirtschaftsnachrichten . . .

FUNKKRITIK UND FUNKNACHRICHTEN

Mitteldeutscher Rundfunk. Die ehemalige „Mirag" hat eine anerkennenswert glückliche Hand in der Ausgestaltung des Programms. Die musikalischen Wünschelrutengänger erschließen immer neue interessante Quellen des musikgeschichtlichen Stromes. Etwa Boieldieus ganz unbekannte Rotkäppchen-Oper. Oder Cherubinis „Wasserträger". Die Erwähnung der Dichtung Libussa von Musäus auf dem Programm veranlaßt zu dem Vorschlag, Smetanas gleichnamige Oper einmal vor dem Mikrophon erklingen zu lassen. Sehr ausbaufähig ist der künstlerische Lebens-Querschnitt, der z. B. dem Schaffen Aubers gewidmet wurde. Viele vergessene, vielleicht nicht mehr verwendungsfähige Bühnenwerke könnten auf diese Weise in Ausschnitten dem Hörer nahegebracht werden. Wie wäre es beispielsweise mit einem Abend, der den verschiedensten Märchenopern aller Zeiten gilt — von Isouard bis zur Gegenwart? Auch die Singspiele Adam Hillers, die Bearbeitung alter Leipziger Lieder (Sperontes) in Form von Hörspielen lokalen Kolorites sollten immer wieder berücksichtigt werden. Erfreulich oft liest man den Namen Robert Schumanns auf den Wochenprogrammen. Daß Leipziger Künstler in produktiver und reproduktiver Beziehung oft vor das Mikrophon zitiert werden, ist begrüßenswert. Im Mittelpunkt des Programms stehen der Bruckner-Zyklus und der Richard Wagner-Zyklus, über den an anderer Stelle noch weiteres gesagt wurde.

Ostmarkenrundfunk. Einige wenige Veranstaltungen sind es, die dem Königsberger Sender ein charakteristisches Gepräge geben. An erster Stelle steht der Zyklus „Aus Ostpreußens musikalischer Vergangenheit" u. a. mit der Aufführung eines Oratoriums „Abraham auf Moria" von Johann Heinrich Rolle. Leider betreiben nur die wenigsten deutschen Sender eine systematische lokale Geschichtsforschung auf musikalischem Gebiet, so oft die Einrichtung einer derartigen Rubrik schon in der Presse gefordert wurde. Was für reizende Möglichkeiten würden sich ergeben, wenn man den Hörer zu einer Reise auf H. G. Wells „Zeitmaschine" einladen würde und Klänge heraufbeschwören könnte, die an gleicher Stelle vor fünfzig, vor hundert, vor hundertfünfzig Jahren ertönt sind! Dann sind weitere charakteristische Merkmale des Ostmarkenprogramms die Streichquartett-Zyklen, die Veranstaltung „Deutsche Meister der Musik". Hochinteressant das Programm bei Otto Nicolai: Festouvertüre zum Königsberger Universitätsjubiläum 1844, zwei Gesänge für Sopran und Orchester, Sinfonie D-dur. Auch neuzeitliche Musik wird in geschickter Auswahl geboten (z. B. Max Trapp). Eine Neuheit vermerken wir gern: „Dasselbe — und doch anders". Unter diesem ungeschickten Titel verbergen sich Wiedergaben derselben Werke in verschiedener Auffassung. Unbedingt anregend.

Funkstunde Berlin. In Berlin wird ein musikalisches Programm geboten, das ein wenig experimentell wirkt. Zum Beispiel wurde wiederholt der Versuch gemacht, irgend ein modernes Werk wenige Stunden später (also am gleichen Abend) nochmals auf Wachsplatten erklingen zu lassen. Die Berliner Presse spottet bereits über die „pädagogische Zwangsanstalt" des Rundfunks. Berlin besitzt eine Opernabteilung, die sich seit längerer Zeit in Schweigen hüllt. Statt wie andere Sender eigene Opernaufführungen darzubieten, sucht das Mikrophon Hilfe in einheimischen und auswärtigen Opernhäusern. Herr von Benda hat eine Revision des musikalischen Programms angekündigt. Die Hausmusik soll stärker betont werden, die Chorvereinigungen sollen mehr berücksichtigt werden, musikalische Hörbilder sollen in die Gedankenwelt der Komponisten einführen, die musikalischen Grundbegriffe sollen zehn Minuten lang in jeder Woche eine Erläuterung erfahren, dem Hörer soll eine theoretische Einleitung in das musikalische Abendprogramm geboten werden usw. Einige dieser Gedanken sind sicherlich brauchbar — anderes ist nicht „funkisch", sondern doktrinär. Es wird Zeit, Ordnung in das musikalische Chaos des Berliner Rundfunks zu bringen. Der berühmte eiserne Besen hat hier noch längst nicht genügend seine Aufgabe erfüllt. Wozu leistet sich Berlin beispielsweise den Luxus des Generalmusikdirektors Eugen Jochum, während der handwerksmäßige Musiker Seidler-Winkler nach wie vor seinen gewohnten Dienst als Dirigent versieht? Unter seiner Leitung hörte ich unlängst die Erstaufführung eines völlig epigonalen Klavierkonzertes von Rudolph Schmidt und die Uraufführung einer gutgemeinten etwas trockenen Sinfonie „Langemarck". von Paul Beyer. Ein wenig ersprießliches Abendprogramm.

„Norag“ Hamburg. Die Wochenprogramme liegen mir diesmal nicht vollständig vor, sodaß ein Gesamteindruck nicht zu ermöglichen ist. Einige hübsche Ideen sind rot anzustreichen, z. B. der Zyklus „Konzert in kleinem Rahmen“, Unterabteilung „Das Horn“ in seiner verschiedensten Gestalt, vom Nachtwächterhorn in den Meistersingern bis zum Posthorn und Jagdhorn. Die unmerkliche Zurückstellung des instruktiven Wertes hinter den künsterischen Wert ist echt „funkisch“. Es ist traurig genug, daß mangelnde Eignung der Programmberater wie beispielsweise in Berlin durch pädagogische Wichtigtuerei den Hörer eher abschreckt anstatt ihn für das Mikrophon zu erziehen. Wer instruktive Zwecke verfolgt, darf es den Hörer niemals spüren lassen. Der Norag-Hörer indes, der auf diese Weise einen amüsanten Lehrgang über das Horn entgegengenommen hat, wird mit gleichem Interesse den Zyklus „Opern-Renaissance: Von Händel bis Verdi“ verfolgt haben, oder das Konzert „Symphonische Tänze“, desgleichen ein Symphoniekonzert der „Hildesheimer Musikgemeinde“. Die Unterstützung kleinerer Orte des Sendebezirkes, wie es vorbildlich in Leipzig geschieht, dürfte zu den Ehrenpflichten des Rundfunks zählen.

Bayerischer Rundfunk. Die Ausbeute an Eigenheiten des Münchener Sendeprogramms ist in dem Zeitraum Mitte Dezember bis Mitte Januar nicht sehr erheblich. Es sei denn daß die Stunde „zeitgenössische Frauenkompositionen“, „Lieder mitteldeutscher Komponisten“, „Zeitgenössische Orgelmusik“ Opernszenen aus Hans Grimms „Nikodemus“, das Hausegger-Konzert, die Augsburger Konzertstunde als Ausnahmen zu buchen sind. Am interessantesten dürfte eine Veranstaltung „Deutsches Schicksal — deutsches Lied“ gewesen sein, ein groß angelegtes Hörbild historischer Volkslieder mit Sprechchören und Gesang. Wieder einmal eine lehrreiche Programmnummer echt funkischen Gepräges, die Nachahmung verdient. Die künstlerische Verbindung mit Nürnberg zeitigt manche wertvolle Eindrücke, wie z. B. die Aufführung der „Schalkhaften Witwe“ von Wolf-Ferrari. Richard Wagner findet naturgemäß steigende Berücksichtigung. Der musikalische Heimatdienst volkstümlicher Art kommt keineswegs zu kurz.

Schlesische Funkstunde. Unterhaltungskonzerte und nochmals Unterhaltungskonzerte, „Beliebte Ouvertüren“, „Walzerrondo“, „Aus fernen Ländern“ mit Jazz- und Nigger-Quartetten, mehrfach Abendmusik auf Schallplatten — das ist das Niveau des Breslauer Senders. Nur wenige Konzerte heben sich über den Durchschnitt, darunter die „Wasserspiele“ von Walter Niemann, die Übertragung aus der Schlesischen Sängerwoche. Ein nicht geringer Prozentsatz der Musikveranstaltungen wird von auswärtigen Sendern bezogen. Erschreckend ist nach wie vor die große Zahl der Schallplattenkonzerte. Wozu ist denn die Funkkapelle da? Die Vorliebe für mechanische Musik wird selbst auf Pianolas und andere automatische Instrumente ausgedehnt. Vielleicht gar aus Reklamegründen? Tiefer kann das künstlerische Niveau der Schlesischen Funkstunde nicht sinken. Kaum eine Spur von eigener Arbeitsleistung, von interessanten Lokaldarbietungen, musikalischen Geschichtsforschungen, musikalischen Streifzügen durch das Schlesierland, Hörspielen und Stilprogrammen von musikalischer Eigenart, von musikalischen Reportagen usw. Keine Spur von eigener Erfindung in der Programmaufstellung — arme schlesische Funkhörer! Dr. Fritz Stege.

*

Eine außergewöhnliche Aufführung des „Fliegenden Holländers“ in Leipzig. Sie fand allerdings nicht im Theater statt, war überhaupt keine szenische Aufführung, vollzog sich auch nur vor geladenen Zuhörern, obwohl sie breitesten Kreisen vermittelt wurde, denen aber das Außergewöhnliche nur teilweise bewußt werden konnte. Kurz, es war eine von der Mirag veranstaltete und vom Gewandhaussaal aus gesendete Rundfunk-Aufführung, zu der ausnahmsweise auch die Presse geladen war. Das Außergewöhnliche aber! Das Werk floß, nach den ursprünglichen Absichten Wagners, in einem Zuge strichlos dahin und nicht eine Minute kam man aus dem Bann, die Solisten waren allererste Kräfte, die fast entscheidend wichtigen Chöre, von der hiesigen Oper stammend und trefflichst diszipliniert, derart aufgestellt, daß sie eine Wucht entfalteten, wie sie in unseren Operntheatern unmöglich ist und nur in Bayreuth erreicht wird, das Sinfonieorchester in voller Form, das Ganze nun unter einem Dirigenten stehend, der zu Wagners Kunst noch seine unmittelbaren und ungebrochenen Beziehungen hat, wie sie vor dem Krieg nichts Seltenes waren, wohl aber heute. All' dies wirkte so einheitlich zusammen, daß ein außergewöhnlicher Eindruck zustandekam. Keineswegs war zu vergessen, daß man höchst unwagnerisch im Konzertsaal saß, der sowohl ästhetisch wie praktisch noch viel zu wenig gewürdigte Zustand trat aber ein, daß der Mangel an äußerem Sehen durch den Vorzug inneren Schauens wettgemacht wurde, möglich wohl nur bei einem uns szenisch wohlvertrauten Werk, dessen szenisches Geschehen und vor allem dessen Musik mit einer ungewöhnlichen Plastik arbeiten und die Phantasie, das innere Schauen in einer Weise anzuregen vermögen, daß man zum wenigsten ausnahmsweise all' das Szenische gern ver-

mißt. Was ist schließlich gegenüber Wagners beseeltem alles Theatermeer! Schon das Partiturbild, welche Plastik liegt in ihm! Man braucht nicht einmal die Augen zu schließen und alles steht vor einem. Und die Schlagkraft dieser Chöre! Das Bedeutsamste bleibt aber doch die Verdichtung der Handlung. Ich glaube, das Wesen Sentas ginge durch eine derartige, sich nur ans innere Schauen wendende Aufführung auch denen auf — wie dem trefflichen Drews in seinem Werk über den Ideengehalt von Wagners dramatischen Dichtungen —, denen das eigentliche Wesen der Senta verschlossen geblieben ist, daß nämlich — und das kommt immer wieder vor, ein Don Quichote ist nur ein anders gewendetes Beispiel — die Phantasie, das innere Sehen, Übergewicht über das Wirkliche erhält. Als Senta, die Ankunft ihrer bisherigen Phantasiegestalt förmlich witternd, die Ballade mit übernatürlicher Leidenschaft singt, ist sie dem Holländer so gut wie verfallen. Was sollen da Bedenken wie, Senta habe ja Erik Treue geschworen, wenn die für dieses Mädchen höhere Wirklichkeit Ereignis wird! Da gibts keine Verbindung mehr zur gewöhnlichen. Und da mag dann auch der Wunsch geäußert werden, daß diese Ausnahms-Aufführung des Werkes wiederholt, aber auch breiten Kreisen zugänglich gemacht wird. Die Verbindung läge äußerlich im Wagnerjahr, innerlich aber in der Vermittlung bedeutsamster Eindrücke, die jeder in seiner Art vertiefen kann. Als ob wir über Wagner, und selbst seine früheren Werke, ins Klare gekommen wären!

Leiter wie wohl überhaupt spiritus rector der ganzen Aufführung war Intendant Prof. Dr. L. Neubeck, der, obwohl nun bald vier Jahre in Leipzig wirkend, zum ersten Male ein vollständiges Werk Wagners hier zur Aufführung brachte, und zwar eben unter den angegebenen Verhältnissen. Als ob geborene Wagnerdirigenten nur noch so auf der Straße herumliefen! Ein eigentliches Opernorchester wird, so mit ihm noch besonders geprobt wird, manche chromatischen Gänge noch sauberer ausführen, daran liegt's aber wirklich nicht. Die Solisten dieser denkwürdigen Aufführung seien alle genannt. Den Holländer gab ein Bockelmann, die Senta eine E. Bettendorf, in dem Daland des jungen K. Böhme-Dresden hörte man wieder einmal einen Baß, der wirklich ein solcher ist, für den Erik eignete sich der Leipziger Tenor E. Neubert ganz vortrefflich, nicht minder F. Fleischer, ebenfalls von der hiesigen Oper, für den Steuermann, und durch eine E. Neiendorff als Mary dieses wirkliche Künstler-Ensemble vervollständigt zu sehen, ließ keinen Wunsch offen. Es war so etwas wie Bayreuth im Konzertsaal, ein als solcher unmöglicher Begriff, aber wie ausgeführt, trotzdem von tiefer Bedeutung.

A. H.

Die Funkstunde Berlin hat die Berliner Erstaufführung der Sinfonie von Pfitzner (Ltg. Eugen Jochum am 30. März) erworben. Die Uraufführung des Werkes findet am 23. März unter Leitung des Komponisten in München statt.

In der Veranstaltung der Berliner Funkstunde für die Winterhilfe in der Kroll-Oper stand der ausgezeichnete Chordirigent des Berliner Rundfunks Maximilian Albrecht zum ersten Mal an der Spitze der Philharmoniker. Er dirigierte den „Einzug der Gäste" aus Richard Wagners „Tannhäuser".

Ludwig Neubecks großes Chorwerk „Deutschland" für Baritonsolo, 8 Solostimmen, Männerchor, Orchester und Orgel, welches unter Prof. Wohlgemuth im Frühjahr bereits in Leipzig zur Darbietung gelangte, wurde am 18. Januar unter Leitung des Komponisten aus dem Gewandhause in Leipzig gesandt.

Karl Meisters „Weinlieder" werden demnächst im Bayr. Rundfunk vorgetragen.

Von Alex Grimpe gelangte eine neue sinfonische Suite „Skizzen" für großes Orchester im Nordischen Rundfunk unter Horst Platen zur erfolgreichen Ursendung.

Karl Hermann Pillneys „Musik für Klavier und Orchester" gelangte mit dem Komponisten am Flügel in der Berliner Funkstunde zur Aufführung.

Lieder und Gesänge von Bernhard Blau, die sich u. a. im ständigen Repertoire von Lula Mysz-Gmeiner, Elena Gerhardt, Ludwig Wüllner, Josef Degler und Herbert Janßen befinden, gelangten im Breslauer, Hamburger, Königsberger und Wiener Rundfunk zur Aufführung.

MUSIK IM FILM

Dr. L. Fürst, Schüler des theaterwissenschaftlichen Seminars des Münchener Universitätsprofessors Dr. A. Kutscher, wird auf dem I. Internationalen Musik-Kongreß in Florenz (April 1933) über „Prinzipien musikalischer Gestaltung im Tonfilm" sprechen.

Max Brand, der Komponist der Oper „Maschinist Hopkins", arbeitet zur Zeit an der Vollendung von drei Kurzopern für den Tonfilm.

Paul Dessau, der bisher als Pionier neuer Filmmusik galt, ist mit einer Komposition des Tonfilms „Abenteuer im Engadin" hervorgetreten, die abgesehen von einzelnen geschickten Verarbeitungen bekannter Volksmelodien leider einen Rückschritt zum Niveau der Schlagerkomposition zeigt, eine Einstellung, die man von diesem Komponisten allerdings nicht erwartet hätte.

Dr. F. St.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1933 HEFT 3

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Aus: Arthur Drews, Der Ideengehalt von Richard Wagners dramatiſchen Dichtungen. Nebſt einem Anhang: Nietzſche und Wagner. (Ed. Pfeiffer, Leipzig.) Vgl. Februarheft 1933, S. 142.

Aus dieſem 1931 erſchienenen Werke des bekannten Philoſophen ſeien wenigſtens die Schlußworte aus dem Anhang: Nietzſche und Wagner, wiedergegeben, da ſie Vielen, die in dieſer wichtigen Frage nicht ſelbſtändig urteilen können, die Auffaſſung eines unſerer erſten Wagner- wie aber auch Nietzſche-Forſcher vermitteln. S. 424: Nietzſche hat an Wagner gelitten, wie ſelten ein Menſch an einem anderen. An den Anſichten Wagners, im Gegenſatz zu dieſem entzündeten ſich ſeine eigenen Gedanken. Seine ganze Philoſophie nach dem Bruch mit Wagner iſt nichts anderes als die Umkehrung von Wagners Hauptgedanken. Aus der Größe des fortdauernd Bewunderten nahm er den Anſporn zu ſeinem eigenen Emporſteigen. An ihm rankten ſeine Gedanken ſich gleichſam empor und ſtrebten über ihn hinaus. Und als er hiermit ſcheiterte, als er zur Einſicht gelangte, daß er, am Ziele ſeines Strebens angelangt, im Vollbeſitze des von aller fremden Beeinfluſſung freien Selbſt, mit dieſem völlig unverſtanden, in ſchauriger Einſamkeit unter ſeinen Zeitgenoſſen ſtand, daß niemand ihn verſtand, niemand ihn auch nur vernehmen wollte, da ſchleuderte er in ſeinen letzten beiden Schriften über Wagner gleichſam den Fluch gegen ſeinen glücklicheren Nebenbuhler und rettete ſich vor ſeeliſcher Verzweiflung in die Nacht des Wahnſinns.

Nietzſche und Wagner! Sie liebten ſich, ſie ſuchten einander und mußten ſich doch abſtoßen von dem Augenblicke an, wo das erſtarkte Selbſtbewußtſein des Jüngeren in der Selbſtbefreiung die Aufgabe ſeines Lebens erkannte.

EHRUNGEN.

Anläßlich des Wagner-Gedenktages verlieh die Stadt Bayreuth Frau Winifred Wagner, Frau Daniela Thode, Frau Gräfin Blandina Gravina, Frau Eva Chamberlain und Arturo Toscanini das Ehrenbürgerrecht. Die Silberne Bürgermedaille wurde einer Reihe dem Bayreuther Werke naheſtehender Perſönlichkeiten verliehen: Graf Apponyi, GMD Prof. Dr. Alfred Lorenz, Hofrat Millenkovich-Morold, Graf Gravina und Prof. Karl Kittel.

In der Nähe des Dorfes Großgraupe bei Dresden wurde zur Erinnerung an die Vollendung des „Lohengrin“ das Wagner-Denkmal von Prof. Richard Guhr aufgeſtellt.

Prof. Hugo Rüdel wurde anläßlich ſeines Rücktritts von der Leitung des Staats- und Domchors mit der Goethe-Medaille ausgezeichnet.

In Wien wurde an der Stirnſeite des Hotel Imperial, in welchem Wagner im Jahre 1875 zwei Monate lang zwecks Vorbereitung der Aufführung von „Tannhäuſer“ und „Lohengrin“ mit ſeiner Familie gewohnt hatte, eine Gedenktafel angebracht. Sie iſt vom Wiener „Schubertbunde“ geſtiftet und wurde in Anweſenheit der höchſten Staatswürdenträger feierlich enthüllt. Hiebei wies der öſterreichiſche Bundespräſident, der perſönlich die Enthüllung vornahm, in eindringlichen Worten auf die Beziehungen Wagners zu Wien hin und gedachte im Beſonderen der Wirkſamkeit der drei großen Wiener Wagnerdirigenten: Hans Richter, Guſtav Mahler und Franz Schalk.

Der König von Schweden zeichnete den Operettenkomponiſten Emerich Kalman durch das Offizierskreuz des Nordſternordens aus.

Heinrich Damiſch wurde vom öſterreichiſchen Bundespräſidenten in Anerkennung ſeiner Verdienſte der Titel „Profeſſor“ verliehen.

Der öſterreichiſche Geſchäftsträger in Paris überreichte Edouard Herriot Anfang Februar ein Manuſkript Beethovens mit Aufzeichnungen des Scherzo der V. Symphonie als „Geſchenk der Wiener Geſellſchaft der Muſikfreunde“ zum Dank für ſeine Beethoven-Biographie. — Wir bedauern lebhaft, daß, offenbar aus politiſcher Liebedienerei, das wertvolle Manuſkript, das doch unbedingt an der Wirkungsſtätte des Meiſters hätte verbleiben ſollen, verſchenkt wurde. Mag man Herriots Biographie durchaus als ein begeiſtertes Bekenntnis zu Beethoven ſchätzen, ſo entſpricht ihr Wert doch keineswegs dem ihm mit dieſem Manuſkript gewordenen einzigartigen Geſchenk.

Der öſterreichiſche Bundespräſident hat Prof. Ritter Emil v. Sauer das große Verdienſt-Ehrenzeichen verliehen.

Joſeph Szigeti wurde nach ſieben Konzerten in Tokio u. a. mit der japaniſchen Goldenen Medaille ausgezeichnet.

Dr. Paul Stefan, der bekannte Wiener Muſikforſcher und Kulturkritiker, iſt von der öſterreichiſchen Bundesregierung zum Profeſſor ernannt worden.

Der in Zürich lebende und in Stuttgart wirkende Komponiſt Alfredo Cairati, der bereits Königl. Ital. Profeſſor der Muſik iſt, wurde vom Württ. Kultusminiſterium zum Deutſchen Profeſſor der Muſik ernannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Den vom Ungariſchen Kultusminiſterium ausgeſetzten Preis für Kammermuſik erhielt der in Wien lebende ungariſche Komponiſt Dr. Eugen Zádor für ſeine Suite für Klavierquintett.

Unter 82 Bewerbern erhielt der junge münſteriſche Geiger Jan Bleumers, ein Schüler der Weſtfäliſchen Schule für Muſik, von der holländiſchen Regierung das „Holländiſche Staatsſtipendium“ verliehen.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Im Verlage von W. Crüwell in Dortmund erſcheint eine „Muſik unter uns — Weſtfäliſche Monatsblätter für geſtaltende Muſikerziehung in Schule und Heim“ benannte Zeitſchrift, die von dem bekannten weſtfäliſchen Muſikerzieher Johannes Oſtendorf herausgegeben wird. Das erſte Heft (Januar) des erſten Jahrganges enthält Aufſätze über „Muſikaliſche Veranſtaltungen durch die Schule“, „Tonalität, und was ſie uns bedeutet“, „Aufgabe und Sinn der muſikaliſchen Erziehung der Kleinen“, „Volkslied und Arbeitsloſigkeit“ u. a. k.

Die von Oskar v. Pander, wie bereits mitgeteilt, aufgefundenen „Drei Fanfaren“ für Militärmuſik von Richard Wagner erſcheinen im Verlag Max Hieber, München M 2.

Wir verweiſen unſere Leſer noch beſonders auf die Beilagen der heutigen Nummer: Die Anzeige des Cembalobau J. Neupert-Nürnberg und der Neuerſcheinungen Krehl-Hernried, „Allgemeine Muſiklehre“, im Verlag Walter de Gruyter, Berlin, und L. Deutſch „Jeder lernt muſizieren“ aus dem Steingräber-Verlag zu Leipzig.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

Deutſche Tonkünſtlerzeitung, 30. Jahrgang Heft 9. Aus dem Aufſatz: „Der Unterrichtserlaubnisſchein“ von Maria Leo. (Mit Fußnote von Arnold Ebel: „Vor kurzem fanden im P.S.K. Berlin unter Vorſitz von Regierungsrat Frau Dr. Roſenow neue Verhandlungen über verſchärfte Beſtimmungen bei Erteilung des U.E.S. ſtatt. Namhafte Fachkollegen aller Berufszweige haben gemeinſam mit den Vertretern der Behörde, der Akademie der Künſte und der Staatl. Akademie die neuen Beſtimmungen durchberaten, deren hoffentlich baldiger Erlaß die Frage des U.E.S. ein hervorragendes Stück weiterbringen dürfte.“)

Daß man in der erſten Zeit in weitherzigſter Weiſe bei der Erteilung des Unterrichtserlaubnisſcheines verfuhr, war ſelbſtverſtändliche Pflicht; man konnte an die älteren Muſiklehrer z. T. nur geringe Anforderungen ſtellen, da man ihnen nicht zumuten konnte, ſich noch einmal auf die Schulbank zu ſetzen und „umzulernen“, nicht zumuten konnte, in der ſchwierigen Zeit größere Geldopfer dafür zu bringen. Es hätte wohl auch wenig Zweck gehabt, ſolche Reiſer auf alte Stämme zu pfropfen. Sie waren ſich nicht bewußt, daß ſie ſchon ſeit Jahrzehnten mit ihrem Unterricht hinter den Lehrmethoden der Schulen zurückgeblieben waren und daß ſie nicht nur wegen der wirtſchaftlichen Not, ſondern wegen dieſer Weltfremdheit und Iſoliertheit von der Jugend verlaſſen wurden. Die jüngeren Muſiklehrenden, die den Anforderungen nicht genügten, mußte man aber unbedingt zur Weiterbildung anregen, zur Ergänzung des ihnen fehlenden pädagogiſchen Rüſtzeugs. Dieſe Anregungen ſind erfreulicherweiſe vielfach auf ſehr fruchtbaren Boden gefallen; gerade unſere Organiſation hat durch Fortbildungskurſe an verſchiedenen Orten viel wertvolle Arbeit geleiſtet und geholfen, Aufklärung zu ſchaffen über die Frage, was ein Muſiklehrer für ſeinen Beruf als Mindeſtmaß können und wiſſen muß.

Was nützt das aber, wenn täglich allerorten noch ein Zuſtrom von neuen Lehrkräften in den Beruf hineingelaſſen wird, ohne derartiges Können, ohne innere Berechtigung; genau wie früher. So

versicherte man mir von vertrauenswürdiger Seite — ich kann es nicht nachprüfen — daß in einigen schlesischen Orten hier eine Gemüsefrau, dort ein Klempnergeselle, anderswo wieder ein Steuerbeamter oder eine abgebaute Stenotypistin mit dem Unterrichtserlaubnisschein gesegnet sind, ohne irgendwelches fachliches bzw. methodisches Können. In einem anderen kleinen Ort ist dem Schulgesanglehrer der Privatmusikunterricht untersagt worden: wie schön wäre es gewesen, wenn eine junge, geprüfte Privatmusiklehrkraft nun hier eine bescheidene Eristenz hätte aufbauen können; aber die Ablösung erfolgte angeblich durch einen Malermeister und einen Postbeamten.

Das soll gewiß kein Vorwurf für die betreffende Behörde allein sein. Der Erlaß gibt für einen Nichtmusiker wenig Anhalt über Umfang und Höhe der notwendigsten Forderungen. So dankenswert es ist, wenn solche Bestimmungen nicht so konkret und eng gefaßt sind, so sind doch in diesem Falle die Anschauungen derartig verschieden, daß eine eingehende Formulierung notwendig wäre; viele gerade der künstlerisch tätigen Musiker stehen auch heute noch den pädagogischen Bestrebungen ganz fern und schreiben unbekümmert Zeugnisse, in denen sie ihre Schüler als Lehrer empfehlen, ohne sich je oder ausreichend von diesen, den pädagogischen, Fähigkeiten überzeugt zu haben. Sie berufen sich darauf, daß sie „aus der gewissenhaften Arbeit in ihrem eigenen Studium darauf schließen, daß Frau oder Herr Sowieso sich ebenso als ausgezeichneter Lehrer bewähren würde". Welcher Schulrat dürfte sich da in Gegensatz bringen zu dem berühmten Professor, denn dieser Professor X. Y. wäre tief beleidigt, wenn sein Schüler nicht einfach schon daraufhin, daß er „sein (!) Schüler" ist, die Unterrichtserlaubnis erhielte; dabei hat er sich nie darum gekümmert, ob ihm etwa solche Gebilde wie der Dominantseptimen-Akkord überhaupt bekannt sind, oder ob er Dur und Moll voneinander hörend unterscheiden kann.

Es ist erstaunlich, welche Fülle von Nichtwissen und allgemeinem musikalischem Nichtkönnen einem gerade auch bei technisch gut spielenden und klanglich gut darstellenden Schülern begegnet. Es ist nur ein Beweis dafür, daß die künstlerische Darstellung (intuitiv oder nachahmend erworben) und die pädagogische Tätigkeit des Musiklehrenden zwei ganz verschiedene Seiten sind, von denen jede durch starke Begabung gestützt sein kann, aber in jedem Falle auch einer Ausbildung bedarf. Die Erlaubnis zum Erteilen von Musikunterricht sollte jetzt nur noch erteilt werden, wenn sowohl für das eigene Können im Hauptfach wie für die musikerzieherische Aufgabe eine geeignete und gesonderte Ausbildung nachgewiesen und deren erfolgreicher Abschluß von einwandfreier, autoritativer Seite bestätigt wird.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Allgemeine Musikzeitung" (Berlin). „Paul Bekker: Briefe an zeitgenössische Musiker" von Dr. Martin Friedland. (In drei Fortsetzungen). Eine gründliche Auseinandersetzung mit dieser fragwürdigen Neuerscheinung. — „Regers letztes Werk". Eine Streitfrage zwischen Florizel v. Reuter und Dr. Willy Krienitz über die Ergänzung der nachgelassenen Rhapsodie für Violine von Reger.

„Deutsche Tonkünstlerzeitung" (Berlin). Heft II ist Richard Wagner gewidmet, dazu „Schule und Privatmusikunterricht" mit Beiträgen von Wilhelm Witzke, Dr. Hans Boettcher, Corona v. Knebel-Doeberitz.

„Lied und Volk" (Kassel). Heft 11. „Hassitz und seine Volksspiele". — „Wie Menschen singend Feste feiern" von Olga Hensel.

„Deutsche Sängerbundeszeitung" (Berlin). Heft 5. „Gedanken zur Nürnberger Sängerwoche" von Dr. Ewens. „Der diesjährige Sängertag wird eingeleitet durch einen «Kulturtag», an dem neben Vorträgen über Fachfragen auch mehrere Konzerte leistungsfähiger Vereine zu hören sein werden".

„Das Orchester“ (Berlin). Nr. 3. „Richard Wagner“ von Robert Hernried.

„Musikalische Volksbildung“ (Braunschweig). „Das Tonwort“, 6. Jahrgang, Heft 1. „Musikpädagogische Kritik“ von Rich. Wicke. Eine Auseinandersetzung mit Berthold Nennstiel über das Tonwort.

„Deutsche Kulturwacht“ (Berlin). Nr. 1. „Wagners geschichtlicher Boden“ von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

„Deutsche Frau“ (Berlin). Nr. 2. „Wir und die Musik“ von Elsa Schwahn.

„Der Türmer“ (Berlin). Nr. 5. „Hugo Wolf“ von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

„Die Sonne“ (Darmstadt). Heft 2, ist Richard Wagner gewidmet.

„Der Kladderadatsch“ widmete seine Nr. 7 vom 12. Februar ebenfalls dem Wagner-Gedenktage.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Dr. Karl Blessinger: „Die Opernbühne als Spiegel des Zeitgeschehens“. (Mecklenburgische Zeitung, Schwerin, Nr. 14.)

„Abkehr von der atonalen Musik“ (anonym). „Die Richtung geht zur Einfachheit zurück, zur Gestaltung eines Gefühlserlebnisses“. (Der Mittag, Stadtanzeiger, Düsseldorf, Nr. 12.)

W. Schellhas: Orgelbauer im sächsischen Land (betr. Gottfr. Silbermann). (Chemnitzer Tageblatt, Nr. 15.)

Artur Rösel: Erinnerungen an Rubinstein und Liszt. (Allg. Thüringsche Landeszeitung, Weimar, Nr. 5.)

Siegfried Kallenberg: Deutsche Dirigenten. Hans Knappertsbusch. „Es wird Wesentliches versäumt, wenn man von seiten einer so verantwortlichen Stelle aus der mitlebenden Generation nicht gerecht zu werden vermag.“ (Hartungsche Zeitung, Königsberg, Nr. 20.)

Bernhard Hagen: „Musik, ein wertvolles Bildungsmittel für die Jugend“. (Hannoversches Tageblatt, Nr. 8.)

Herbert Fleischer: Musik in Italien. (Kölnische Zeitung, Nr. 19.)

Dr. Herbert Schmidt-Lamberg: Heimatlose Musik und heimatlose Musiker. (Westfälischer Kurier, Hamm, Nr. 5.)

A. Artur Kühnert: Seltsames Spiel (befaßt sich mit der Hausmusik in Island). („Der Tag“, Berlin, Nr. 30.)

Alfred Karrasch: Das Geheimnis alter Geigen. (Berliner Lokalanzeiger, Nr. 61.)

Zimmereimer: Volkskonzerte (über die Programmaufstellung der Volksbildungsämter). — (Tägliche Rundschau, Berlin, Nr. 28.)

Kuno Renatus: Die musikalische Gänsehaut (befaßt sich mit dem physiologischen Vorgang des „Erschauerns“ beim Anhören von Musik. „Wir haben das Erlebnis der Aufschließung eines Übersinnlichen“.) (Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 57.)

Dr. Stephan Kekule v. Stradonitz: Mozart als Verfechter deutschen Denkens“. (Weserzeitung, Bremen, Nr. 63.)

Dr. Erdmann Werner Böhme: Deutsche Musiker als dramatisches Motiv. (Pommersche Tagespost, Stettin, Nr. 18.)

Robert Kothe: „Pflegt das Deutsche Volkslied“. (Völk. Beobachter, Berlin-München, Nr. 24.)

Freiin Koenig-Warthausen: „Die erste Sprosse“. Veröffentlichung eines unbekannten Denkbriefes Wagners an den Dresdner Intendanten Lüttichau nach der Zusage der Rienzi-Uraufführung. (Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, Nr. 56.)

Dr. A. W.: „Konzerte, die zwölf Stunden dauern“. Über die Organisation der Münchener Akademie der Tonkunst. „Im vorigen Jahre hatten wir insgesamt 644 Studierende. Die meisten stammen aus Bayern“. Dazu Schüler aus Palästina, Indien, Mexiko, Südafrika, China usw. (Münchener Telegrammzeitung, Nr. 18.)

Karl Gustav Fellerer: Von der Wiederbelebung der alten Musik. „Immer aber muß unser Leitstern sein, sie stilgemäß aufzuführen und nicht mit klanglichen oder satztechnischen Elementen zu vermischen, die ihr völlig fern liegen.“ (Münsterischer Anzeiger, Nr. 109.)

Jaromir Weinberger: „Was ist volkstümliche Musik?“ „Jeder Straßenjunge pfeift heute Melodien mit nicht ganz einfachen Synkopen. Ist das nicht ein Beweis dafür, daß auch musikalische Feinheiten volkstümlich geworden sind?“ (Weserzeitung, Bremen, Nr. 45.)

Ernst Schliepe: Musik im Kino. Das Kurzkonzert im Vordringen. (Deutsche Allgem. Zeitung, Berlin, Nr. 57/58.)

M. Epstein: Das Schumann-Museum in Zwickau. „Kreisig pflegt mit hingebendem, unermüdlichem Eifer den Schumann-Nachlaß, er hat dessen Schriften neu herausgegeben und über Leben und Werk des Meisters in zahlreichen Artikeln berichtet.“ (Volksstimme, Magdeburg, Nr. 30.)



Max Reger

Bronze-Büste von Prof. Georg Müller-München

(1931)

Im Besitz der Staatlichen Gemäldesammlung, München

(Die Büste wurde beim Brand des Münchener Glaspalastes 1931 unversehrt aus den Trümmern geborgen)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MÄRZ 1933 HEFT 3

Max Reger und unſere Zeit.

Von Karl Haſſe, Tübingen.

Was hat Max Reger unſrer Zeit zu ſagen, und was ſagt unſre Zeit zu Max Reger? Da er nun 60 Jahre alt würde, wenn er noch lebte, erheben ſich dieſe Fragen mit beſonderer Eindringlichkeit. Wenn er noch lebte, — wer wagt dieſen Gedanken mit ſeinen Möglichkeiten voll auszudenken! Gerade weil Reger dem Lebensalter nach noch ſo gut unter uns leben könnte, iſt ein ſolcher Gedanke von ſo beſonderer, faſt grauſamer Eindringlichkeit. Denn wenn er noch lebte, — wäre da nicht das Geſicht des muſikaliſchen Deutſchland um ſo viel eindeutiger, wäre da nicht der Führer vorhanden, der heute ſo ſehr zu fehlen ſcheint, gäbe es da nicht die Stelle, zu der alle aufblicken könnten und aufblicken müßten, im Vollbewußtſein, daß die deutſche Muſik in der Zuſammenfaſſung ihrer Traditionen und ihrer Möglichkeiten in dieſem Manne verkörpert ſei? Denn für jeden, der ſehen will, geht Regers Weg bis zu ſeinem Tode ſo geradlinig und unzweideutig, ſo zwingend im Dienſte einer höheren Führung, daß man über ſein Weitergehen keinen Zweifel hegen kann. So viel auch von ihm erfüllt war, — ſtets brachte die Erfüllung neue Verheißung, und ſo ſtark war bei Reger Charakter und Leiſtung verknüpft, daß nun auch ſeine Perſönlichkeit weiterwirken kann, auch wenn ſein eignes Lebenswerk abgeſchnitten iſt.

Faſt aber ſcheint es, als ob zur Zeit von Regers Tode die Zahl derer, die an dieſe Wahrheit glaubten, größer geweſen ſei als heute. Zwiſchen dieſen Zeitpunkten liegt eine Periode der Zerrüttung und Zerſplitterung, liegt vor allem die Krampfhaftigkeit der vielen neuen „Bewegungen", die alle mit Reger nicht viel anzufangen wußten, denen ſeine Perſönlichkeit und Art und deshalb ſein Lebenswerk geradezu im Wege ſtand, — ſo ſehr ſeine Erſcheinung das Aufkommen vieler dieſer Bewegungen erſt ermöglicht hatte. Reger ſelbſt fühlte ſich längſt von zwei Seiten her angegriffen, von den Vertretern der damaligen Vergangenheit, wie etwa den Wagner-Epigonen der „Münchener Schule", denen er zu neu und aufrührend, und denen der damaligen Zukunft, denen er teils zu altmeiſterlich, teils aber ſchon zu „romantiſch" war. Nach dem Weltkriege verſuchte man auf allen Gebieten Revolutionen oder Rettungen vor den Revolutionen, wobei beides oft aus gleichem Geiſte geſchah. Denn wer durfte, auf welcher Seite immer er ſtand, Rettung und Beſſerung, Fortſchritt und Kräftigung wo anders her erwarten, als vom Neuen, von der Jugend her? Und die Jugend wiederum wurde verführt zu glauben, alles, was die Vorkriegszeit ausgereift hatte, vollends, was mit der Geiſteshaltung des 19. Jahrhunderts irgend ſich berührte, ſei überwunden und zu überwinden. Sogar die „Orgelbewegung", deren Entſtehung und Ausbreitungsmöglichkeit doch ohne Regers Wieder-

einbeziehung der Orgel in die Höhenlinie der deutschen Musikentwicklung in ihrer Entstehung und Ausbreitungsmöglichkeit gar nicht denkbar ist, stand zeitweise ganz gegensätzlich zu Regers großen Orgelwerken, — ob sie dem entsprach, was etwa Reger bei längerem Leben selbst noch zur Entwicklung gebracht hätte, ist nicht ohne weiteres zu entscheiden. In manchen Punkten wohl, — nur nicht in dem Haupt- und Kernpunkte, in dem sich Reger seiner ganzen Natur nach stets zu den Strömungen der Nachkriegszeit gegensätzlich verhalten hätte.

So sehr Reger zu Lebzeiten es betonte, daß die Form das Erste und Wichtigste fürs Komponieren sei, daß es keine Entschuldigung für Mangel an zwingender Form durch Hinweis auf „inneres Erlebnis" geben dürfe, daß man zeichnen können müsse, ehe man malen könne, daß „Musik als Ausdruck" ein irreführendes Schlagwort sei, ja daß er „unentwegt links reite", — so abgrundtief ist seine Musikauffassung von der unterschieden, die nach dem Kriege als maßgebend ausgegeben wurde: daß Musik nur Form zu sein habe, daß Bachs Musik vorwiegend als lineares Kräftespiel zu interpretieren sei, daß anstelle eines inneren Wissens das bewußte Anwenden der Möglichkeiten eines ausgedachten Tonsystems zu treten habe. Gegen das Historisieren als solches hat sich Reger selbst schon gewandt, als er Riemanns Ausspruch zurückwies, daß die Bedeutung von Brahms darauf beruhe, daß seine Musik ein Niederschlag musikgeschichtlicher Studien sei. Der Intellektualismus der Nachkriegszeit wäre für Reger ganz indiskutabel gewesen, auch dort, wo er sich geradezu an Reger, diesen als Übergang zu sich betrachtend, anzulehnen bestrebte. Die Beherrschung der formalen Mittel war für Reger doch nur die unbedingt notwendige Voraussetzung für die Möglichkeit der Gestaltung einer inneren Welt, die zugleich eine höhere Welt ist als die des Alltags. Das flüchtige „innere Erlebnis" freilich genügte ihm nicht als Anlaß solcher Gestaltungen. Für ihn galt es, die ganze Person, die volle Verantwortlichkeit, die religiöse Unbedingtheit jederzeit in die Wagschale des Kunstwertes zu legen.

So haben auch die Choräle, die er in so vielen seiner Kompositionen cantus-firmus-artig verwendete, niemals nur den Sinn einer kompositionstechnischen Arbeits- und Stilgrundlage, wie es bei vielen Meistern etwa des angehenden 16. Jahrhunderts und noch späterer Zeiten die cantus firmi meist sind und wie es die jungen Nachkriegskomponisten oft versuchten, weil sie jede inhaltliche Beziehung als Gefahr, ins „Romantische" zurückzufallen, geradezu fürchteten. Eine Foxtrott-Variation über einen Choral, wie sie Křenek über „Ja, ich glaub an Jesum Christum" gefertigt hat, wäre von Reger als Gotteslästerung empfunden worden. Reger befand sich durchaus in den Bahnen von Bachs Musik, wenn er zum Kirchenlied einen solchen Standpunkt einnahm, und fand so eine Brücke zu protestantischer Kirchenmusik, ja zu protestantischer Gesinnung, ohne daß er seine katholische Erziehung irgendwie verleugnet hätte. Nicht nur die deutsche Musik, sondern auch das deutsche gesamte Christentum hat einen überzeugten Vorkämpfer in ihm zu verehren.

Und trotz aller vor- und aufdringlichen Nachkriegsmoden hat Regers Musik in immer weiteren Kreisen Verständnis gefunden. Wenn jetzt wieder Stimmen sich regen, die das bezweifeln, weil es nicht in Pläne und Wünsche mancher Strömungen paßt, so läßt sich das sogar statistisch ohne weiteres belegen, durch Aufführungsziffern wie Verlagsabsatzberichte. Und auch die „musikgeschichtliche Stellung" Regers scheint bereits weitgehend geklärt, trotz mancher Bezweiflung, die immer wieder entsteht, da das, was nach Reger kommt, in seinem Werte noch nicht immer richtig eingeschätzt wird. Ein Berliner Kritiker (die Reichshauptstadt hat immer schon versucht, sich Regers, des eingefleischten Nicht-Großstädters, zu erwehren) stößt in der ihm offenbar höchst unangenehmen Erkenntnis den geistreichen „Musikalischen Stoßseufzer" aus: „Wer ist der deutscheste Komponist der Epoche um 1900? — Max Reger, Gott sei's geklagt!" Er ist ihm nämlich nicht bunt und leicht genug, und so wird — wieder einmal — von ihm ein deutscher Bizet ersehnt. Auf der anderen Seite allerdings zählt einer, der den besonderen Wert reiner deutscher Rasse betont, Eichenauer, in seinem kürzlich erschienenen Buch „Musik und Rasse" Reger zu den östlich-südlichen (dinarisch-baltisch) Komponisten, wie denn seine Musik auch den breiten Massen der Deutschen aus

deren gesundem Urinstinkt zuwider sei. Hier spielt eine Photographie eine gewisse Rolle, auf der Reger, sonst bekanntlich der Typus des blonden Germanen, durch die Art der Belichtung dunkeläugig erscheint; so wurde sie neben der von Leoncavallo, Mascagni, Puccini, Mendelssohn, Meyerbeer und Mahler einrangiert. Solche Entgleisungen finden sich auch noch aus anderen Lagern — der „musikalischen Jugendbewegung" wird Reger selbstverständlich auch nicht als Muster hingestellt —, aber er lebt trotz allem, und entbehrt werden kann er nirgends, weder in den Konzerten für Orchester, für Chor oder für Kammermusik, noch in Kirche, Schule und Haus. Der angebliche Riß zwischen dem „Laientum" und der großen deutschen „klassisch-romantischen" Musik ist trotz der technischen Schwierigkeiten bei Reger nicht einmal in Bezug auf diesen in Wirklichkeit nachweisbar. Welches musikalische Haus von einiger Kulturhöhe, das nicht durch das neue, modern-pädagogische Kindergartenniveau verdorben ist, verzichtet heute auf Reger? Und selbst wenn es wirklich nur ein kleiner Kreis wäre, der sich ernstlich seiner Musik zugetan fühlt und in ihr eine lebenspendende Kraft erkennt, so könnte das die Tatsache nicht erschüttern, daß für die Epoche, der wir entgegengehen, Regers Musik durch die in ihr sich offenbarende Persönlichkeit, besonders auch durch das in ihr verkörperte Ewige des Deutschtums, wichtige Eckpfeiler zum Gebäude des neuen geistigen Lebens zu begründen berufen ist.

Erinnerungen an Max Reger*).

Von Fritz Stein, Kiel.

a) Reger der Arbeiter.

Regers kurzes Leben war ein unermüdliches, verantwortungsbewußtes Ringen um die Erfüllung seiner Mission, ein geradezu erschütternder Kampf mit seinem Dämon, mit sich und mit der Welt, um sein Werk durchzusetzen. Zu diesem Kampf befähigte ihn eine unerhört leistungsfähige Geistes- und Nerven-Konstitution, die ihm ein gütiges Geschick zu seiner physischen Kraftnatur verliehen hatte. Wenn auf irgend jemand, so traf auf Reger das bekannte Wort vom Genie des Fleißes zu. Er arbeitete nicht, um zu leben, sondern er lebte bis zum letzten Atemzug, um zu arbeiten, und diese unermüdliche Arbeitsintensität verdankt er wohl nicht zuletzt seiner bäuerlichen Abstammung und der ganzen Atmosphäre des väterlichen Lehrerhauses, in der er aufwuchs. Von Regers Arbeitskraft läßt sich in kurzen Worten kaum eine Vorstellung geben; seine beispiellose Aktivität kannte scheinbar keine Ermüdung. Man bedenke: Reger hat in seiner kurzen Lebensspanne nicht nur ein gewaltiges, schon allein quantitativ fast unübersehbares Werk geschaffen, er war daneben rastlos bemüht, als sein eigener Interpret gegen eine Welt von Widerstand und Mißverstand seine Anerkennung zu erkämpfen. Er schrieb Tausende von Briefen in fliegender Hast — Diktat oder Schreibmaschinenhilfe verschmähte er stets —, er übte, wenigstens in den Wintermonaten, eine Konzerttätigkeit aus, die allein schon über die Kraft eines Normalmenschen weit hinaus ging. Vor allem in der Meininger Zeit, wo er neben zahlreichen Konzertreisen mit der Kapelle noch eine Unmenge eigener Konzerte gibt, allwöchentlich am Konservatorium in Leipzig unterrichtet, die ganzen Intendanzgeschäfte der Kapelle und die riesige Korrespondenz selbst führt, Korrekturen liest, Stimmen einrichtet usw., erreicht sein Arbeitstempo einen geradezu beängstigenden Grad. Die zahllosen Konzerte in- und außerhalb Deutschlands konnte er nur durch anstrengende Nachtfahrten ermöglichen, so daß er in manchem Monat ca. 25mal nicht in ein Bett kam. So schrieb er mir einmal, daß er allein im Februar 1907 27 Konzerte habe. Im Winter 1911/12 absolviert er 115 Konzerte und dabei wird jedes einzelne Konzert von ihm aufs peinlichste gewissenhaft nicht nur künstlerisch, sondern auch organisatorisch vorbereitet. Er vergißt nicht die letzte Kleinigkeit, schreibt wegen Bereitstellung der Noten, des Flügels, Beginn der Proben usw. Die meisten Briefe Regers sind aus dieser Alltags-Unrast heraus geschrieben und können des-

*) Aus einem im Verlag Gustav Bosse, Regensburg erscheinenden Erinnerungsbuch.

halb nicht als Beweise für seine angebliche „Ungeistigkeit" verwertet werden, wie es leider oft geschieht. Reger tat stets das Kleinste, Nächstliegende, um das Wichtige vorzubereiten, und er war in all diesen scheinbaren Nebensächlichkeiten von einer minutiösen Gewissenhaftigkeit, von einer oft fast kleinlich wirkenden nervösen Pedanterie. Nichts konnte ihn mehr aufregen als Bummelei und Vergeßlichkeit, als das Nichtbeantworten eines Briefes. Erhielt er nicht postwendend Antwort, so schrieb er sofort eine Mahnkarte. „Schreibe mir baldigst, umgehendst" (viermal unterstrichen) schließt fast jeder Brief. Hatte er etwas besonders Wichtiges mitzuteilen, so schrieb er zwei wörtlich übereinstimmende Postkarten in der Besorgnis, eine könnte vielleicht verloren gehen. Einmal kam eine Karte in dreifacher Ausführung und als ich ihn hinterher nach dem Grunde fragte, meinte er, zwei Karten könnten immerhin verloren gehen, aber bei einer dritten sei das doch wohl ausgeschlossen.

Reger war sich seiner ungeheuren Leistungskraft, seines geradezu dämonischen Triebes, immer mehr zu tun, durchaus bewußt. Bei allem, was er tat, ging er leicht ins Extreme, im Leben und in der Arbeit, ja sogar, wenn der Arzt ihm etwas verordnete, übertrieb er die Kur. Treffend sagte er selbst einmal zu mir: „Wenn einer sagt, ich soll einen Baum ausreißen, dann reiße ich gleich fünfe aus." Er war sich aber auch der unentrinnbaren Schicksalhaftigkeit dieses Arbeits-Furors bewußt: „Weißt Du," schreibt er mir einmal, „ich bin ein armer Teufel, ein stets abgehetzter Mensch, von Konzertsaal zur Eisenbahn und von der Eisenbahn zum Konzertsaal. Das ist ein ganz trauriges Kapitel und man macht es eben, um Geld zu verdienen!" Zahllose Briefe schließen mit Wendungen wie: „Ich sitze tiefst in Arbeit." — „Was weißt Du nicht komponierendes, aber deswegen moralisch besseres Faultier von d e r Arbeit." — „Ich arbeite wie ein Vieh." — „Ich sitze 30 Meilen tief in der Arbeit. Was glaubt Ihr denn, was ich zu arbeiten habe; es ist geradezu grauenhaft." — „Mir brennt die Arbeit unter dem Nagel." Oder kurz und bündig: „Ein Sauleben!" Oder: „Nun muß ich schließen und weiter arbeiten. Ruhe, Ruhe kriege ich armer Teufel erst dann, wenn ich begraben werde." — Und schon im Februar 1911 schreibt er mir: „I c h w e r d e h a l t s o e g a l N o t e n w e i t e r s c h r e i b e n, b i s i c h e i n m a l n i m m e r a u f w a c h e i n d e r F r ü h." — Diese tiefe Sehnsucht nach Ruhe klingt oft in seinen Briefen an. Als ich ihm einmal im Frühjahr 1914 in Meran den Vorschlag machte, einen Kantatentext aus der Bibel zusammenzustellen mit dem Thema „Friede in Gott" und mit dem Schlußchor: „Es ist noch eine Ruh' vorhanden dem Volke Gottes" (Cantus firmus: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt"), stimmte er begeistert zu. Der Krieg und Regers früher Tod haben leider diesen Plan vereitelt.

Aber Regers Kraftnatur ließ sich nicht durch solche gelegentliche trübe Stimmungen und Depressionen unterkriegen, gerade in der tollsten Arbeitshetze hatte er immer noch Zeit und Sinn für frohe Geselligkeit und ausgelassene Scherze, für eine lustige Postkarte oder eine ergötzliche „Geschichte", und Kants Wort von der Fröhlichkeit der Arbeit traf auch auf ihn zu: „Das einzig sichere Mittel seines Lebens froh und dabei doch auch lebenssatt zu werden, ist Ausfüllung der Zeit durch planmäßig fortgesetzte Beschäftigung, die einen großen beabsichtigten Zweck zur Folge hat."

Der Leser wird mit Recht fragen: wann hat denn Reger eigentlich komponiert? Wann hat er die Unmenge von Noten geschrieben, die allein für einen Kopisten ein vollgerüttelt Maß an Lebensarbeit bedeutet hätte? In den letzten 10 Jahren seines Lebens kam Reger vor seinen Konzertverpflichtungen in der Hauptsache nur in den Sommermonaten zu eigenem Schaffen. Unmittelbar nach dem letzten Konzert setzte er sich an den Schreibtisch, um die lange zurückgedämmte Fülle der inneren Gesichte gleichsam aus sich herauszuschleudern. Reger besaß eine so ungeheure Technik des Komponierens, daß er immer und überall produzieren konnte, wenn er nur die äußere Ruhe dazu fand. Bei größeren Werken trug er oft jahrelang nach der ersten Konzeption den Plan mit sich herum, um dann das bis in alle Einzelheiten im Kopf fertige Werk in einem Zuge, meist ohne jede Skizze, hinzuschreiben. (So wurde die Riesenfuge der H i l l e r v a r i a t i o n e n an e i n e m Sonntag zu Papier gebracht!) Wörtlich sagte er mir einmal: „Jahrelang reift ein Werk in meinem Hirn. Über kurz oder

lang platzt die Geschichte und ich sitze eines Tages am Schreibtisch und schreibe Noten." Es grenzt ans Unfaßliche, in welch raschem Tempo Reger zu Zeiten produzierte. So schrieb er mir am 24. September 1910: „Nachdem ich gestern Sonate (a-moll) für Violoncello und Pianoforte op. 116 vollendet habe, hab' ich heute Vormittag schon 7 Seiten Partitur eines Streichsextetts op. 118 gearbeitet." Und er fährt fort: „Bei Bote und Bock sind folgende Sachen erschienen: op. 113 Klavierquartett, op. 114 Klavierkonzert, op. 115 Episoden für Klavier, op. 76, VI Schlichte Weisen, op. 117 Stücke für Solo-Violine. — Du siehst: „Der ewige Wöchner". Und am 23. August 1911 meldete er: „Neu ist op. 119 „Die Weihe der Nacht", op. 120 Eine Lustspielouvertüre, op. 122 Sonate e-moll für Violine und Klavier, op. 110 Nr. 2 Motette, op. 115 „Episoden", Heft 3 (Klavierstücke), op. 121 Streichquartett fis-moll."

So brachen gleichsam vulkanisch-eruptiv die Werke aus ihm heraus. Ein so unbegreiflich rasches Produzieren läßt sich nur so erklären, daß Reger das rein Handwerkliche geradezu virtuos beherrschte, und was die geniale Konzeption anlangt, so war er, wie W. v. Bartels einmal treffend gesagt hat, nur „äußere Hülle, Organ, den Tonstrom aufzunehmen, ihn durch sich hindurchgehen zu lassen, ihn wohlgeordnet weiterzuleiten." Nicht er komponierte, sondern es komponierte ohne Unterbrechung in ihm. Unvergeßlich ist mir die Niederschrift der letzten Partiturseiten vom 100. Psalm, bei der ich zufällig Zeuge sein durfte. (Ich darf hier wohl wiederholen, was ich in anderem Zusammenhang schon einmal, in der „Musikwelt" 1921, berichtete.) Als ich den Freund eines Tages im Herbst 1909 in Leipzig besuchte, begrüßte er mich in bester Laune mit den Worten: „Famos, daß Du kommst! Heute wird der Psalm fertig, und ich habe großartige neue Witze." Er ließ Kaffee und Zigarren bringen, erzählte in ausgelassener Fröhlichkeit seine „neuesten Geschichten", im Stockwerk darüber übte jemand Klavier, im Nebenzimmer lärmten die Kinder, und ungestört von all dem schrieb der Meister mit fliegender Feder, mit der sicherlich kein Berufskopist hätte wetteifern können, ohne jede Konzeptvorlage direkt in die Reinschrift die letzten 4—5 Partiturseiten des Psalms, jene riesenhafte Krönung der gewaltigen Doppelfuge, wo die mit höchster kontrapunktischer Kunst verarbeiteten beiden Themen noch durch den Choral „Ein feste Burg" überwölbt werden. Das an sich unbegreifliche Phänomen, wie ein solches, höchste gedankliche Konzentration erforderndes künstlerisches Schaffen unbekümmert um äußere Störungen erfolgen konnte, ist nur so zu erklären, daß Reger, wie schon angedeutet, ein größeres Werk erst dann niederschrieb, wenn er es im Kopf bis in alle Einzelheiten ausgearbeitet hatte, sodaß die Niederschrift dann für ihn, ähnlich wie dies von Mozart und Schubert überliefert ist, nur eine mechanische Arbeit bedeutete, das Abschreiben gleichsam einer innerlich in ihrer Gesamtheit geschauten Vorlage. Nach ungefähr zwei Stunden fröhlichster Unterhaltung zog Reger mit großer Behaglichkeit den dicken Schlußstrich hinter die Partitur und sagte: „So, morgen wird die Geschichte bezeichnet" — die Vortragszeichen fügte er immer erst nachträglich mit roter Tinte ein — „und übermorgen geht die Partitur zum Stich."

War Regers Schaffen in der Hauptsache also durchaus triebhaft und unreflektiert, so stand er seinen Einfällen doch nicht unkritisch gegenüber, und diese Selbstkritik steigerte sich besonders auffallend in den letzten Jahren. „Mein Streben" — sagte er mir einmal im Oktober 1910 — „geht immer mehr dahin, die Werke plastischer, in der Form konzentriert und abgerundet herauszubringen. Ich werde immer kritischer gegen mich. Es ist furchtbar schwer, seinen Namen zu erhalten, und das kann man nur durch ungeheure Selbstzucht. Ich werde nie mehr etwas schreiben, was nicht aufs strengste vor mir selbst besteht. Ich hatte unlängst den ersten Satz meines neuen Streichsextetts fertig und als ich von einer Reise nach Hause kam, vernichtete ich den ganzen Satz bis auf 4 Takte, die mir allein wertvoll erschienen." Wie Reger über die Notwendigkeit unablässiger Arbeit an sich selbst dachte, zeigt eine Briefstelle, in der er sich skeptisch über einen begabten Schüler äußert: „Begabung, das ist das wenigste. Arbeit und wieder Arbeit! Schuften muß man, um den Fels immer weiter zu schieben. Da sagen mir die Leute immer, ich hätte Glück gehabt! Du lieber Gott! Ich

habe geschuftet und wieder geschuftet wie keiner! Nur so kann man aus seiner Begabung etwas machen!"

Beim Komponieren zeigte Reger keinerlei Zeichen geistiger Ermüdung oder Nervosität, es gab kein Sichquälen oder Ringen mit dem Stoff, er brauchte nicht auf „Stimmung" zu warten, das Produzieren war für ihn eine Art selbstverständliche, ja, ich möchte fast sagen, behagliche Lebensäußerung. Konnte er sich nur an den Schreibtisch setzen, so strömte ihm die Inspiration mühelos zu. Wie schon aus dem Beispiel des 100. Psalms hervorgeht, kamen äußere Störungen beim Schreiben für ihn gar nicht in Frage. Wenn er in der Sommerfrische des Abends noch komponierte und man sich bemühte, möglichst ruhig zu sein, pflegte er zu sagen: „Kinder, unterhalt's Euch nur," er beteiligte sich wohl auch selbst am Gespräch und malte dabei ruhig seine Noten weiter. Geradezu eine Erholung bedeuteten für ihn die Bearbeitungen fremder Werke, die Anfertigung von vierhändigen oder zweiklavierigen Arrangements, die er oft abends während der fröhlichsten Unterhaltung machte. So erlebte ich einmal bei einem Besuch in Regers Sommerfrische in Schneewinkl, daß er abends nach Tisch am „Römischen Triumphgesang" komponierte; war eine Seite fertig, so schrieb er, bis sie trocken, abwechselnd weiter an einer Bearbeitung des Meistersingervorspiels für 2 Klaviere und glossierte das allgemeine Gepräch mit scherzhaften Bemerkungen.

„Ich muß wirken, solange es Tag ist," dieses Christuswort stand als kategorischer Imperativ auch über Regers Leben, das im biblischen Sinne köstlich gewesen ist, weil es Mühe und Arbeit war. Die Componenten von Regers Menschentum: die Urkraft seines erd- und heimatverwurzelten Bauernblutes, seine seltene Geistes- und Sinnenschärfe, seine Gefühlssensibilität und kindhaft-naive Triebhaftigkeit, eine ethisch fundierte Pflichtauffassung und eine ganz singuläre geniale Begabung — all das wirkte zusammen zur glücklichen Synthese der großen schöpferischen Persönlichkeit, die, wie von einem inneren Dämon getrieben, sich verströmte in Musik, ihr kurzes Leben rücksichtslos verschwendete in rastlosem, fieberhaften Schaffen, in einem Lebenswerk, das quantitativ und qualitativ, nach Form und Inhalt, nur mit dem Maßstab unserer großen Meister zu werten ist.

b) Reger als Freund.

Wer Reger gekannt hat, wird den geradezu elementaren Eindruck seiner Persönlichkeit nie vergessen. Denn von diesem Mann ging ein Strom lebendiger Kraft aus, der jeden unmittelbar in seinen Bann zog. Wann und wo er in einen Kreis von Menschen trat — immer war er sogleich der Mittelpunkt und jedermann wurde von seiner Vitalität und unwiderstehlichen Frohnatur fasziniert und beglückt. Seinem in physischer und geistiger Gesundheit wurzelnden Urbehagen am Leben entsprang auch sein aus tiefen Gemütsquellen gespeister Humor, seine kindliche Freude an allerhand Späßen und „gewagten", gelegentlich recht derben Witzen, aus denen man keinesfalls, wie es von Seiten pharisäischer Zionswächter geschehen ist, auf entsprechende innere Wesenszüge Regers schließen darf. Diese Ungeniertheit, dieses lässige Sichbewegen in banalen Regionen, wie es von so manchem großen Musiker, einem Mozart, Beethoven, Brahms bekannt ist, war auch bei Reger nur zu erklären aus dem Bedürfnis nach Entspannung, es war ein Abreagieren, ein Umschlagen von höchster geistiger Konzentration ins entgegengesetzte Extrem. Es konnte natürlich nicht ausbleiben, daß sich Reger durch dieses kindlich-unbekümmerte Sichgeben gerade vor Fremden leicht einer falschen Beurteilung aussetzte. Das Wort, das Karl Hillebrand einmal an Hans von Bülow schrieb, traf auch auf ihn zu: „Du versteckst nur die gesunde Originalität und Kraft Deiner natürlichen Gedanken und Empfindungen unter allerlei weithergeholten, bizarren Arabesken, Paradoxen, Spielereien usw., die dann die Esel für das Wirkliche halten, während das doch erst nach Abkratzen der Palimpseste zu finden ist. Warum aber machst Du ihnen so viel Mühe? Oder denkst Du, nur wir Eingeweihten brauchten zu wissen, was im Grunde ist."

Es ist selbstverständlich, daß einer so geselligen, im Verkehr mit der Welt stets „aufgeknöpften" Natur überall die Herzen zuflogen, daß von Regers zahllosen Bekannten, denen er in

fröhlicher Runde nach dem Konzert seine Witze „verzapfte“, oder mit denen er, besonders häufig in seinen früheren Jahren, in zwanglosem Sichgehenlassen Brüderschaft trank, viele stolz von ihrem „Freund Reger“ sprachen. Und doch war der Kreis derer, die dem Meister menschlich und freundschaftlich wirklich nahekommen durften, ein relativ beschränkter. Denn Reger, der sich am Biertisch scheinbar mit Hinz und Kunz „gemein machte“, dessen Freude an lauter Geselligkeit und gelegentlich auch platter Unterhaltung zweifellos eine Art Flucht vor seiner inneren Einsamkeit bedeutete, war — auch hier begegnet er sich wieder mit Brahms — in seinem innersten Wesen eine verschlossene, ja mißtrauische Natur, ein scharfer Beobachter und Menschenkenner, der sofort ganz intuitiv den Wert einer Persönlichkeit richtig einzuschätzen wußte. Wie oft hat er vor Menschen gewarnt, denen andere unbedingt vertrauten, und er hat immer Recht behalten! Blasiertem Nichtskönnertum und schmeichlerischer Zudringlichkeit konnte er eine abweisende Schroffheit entgegensetzen, und der im Grunde so schlichtbescheidene, herzensgute Mann überraschte in solchen Fällen durch ein ostentativ herausgekehrtes herrisches Selbstbewußtsein, ja, er scheute gelegentlich vor groben Brüskierungen nicht zurück. Aber der gleiche Reger, der im Kampf mit der Welt schroff bis zur Rücksichtslosigkeit sein konnte, der dem oberflächlichen Beobachter als ewiger Schalk und ungeistiger Spaßmacher erschien, ließ bei seinen Freunden die Maske fallen und schloß seine Seele auf. Und da lernte man in dem großen Künstler zugleich auch den großen Menschen lieben, einen Menschen von unbedingter Lauterkeit und Unbeugsamkeit des Charakters, von höchstem sittlichen Verantwortungsgefühl, ein reines Kindergemüt von einer seltenen Zartheit des Empfindens, stets hilfsbereit und opferwillig und von einer geradezu rührenden Anhänglichkeit und Treue.

Ein reizender Beweis seiner Dankbarkeit war denn auch der Anfang unserer Bekanntschaft, aus der bald eine beglückende Freundschaft erwachsen sollte. Als Reger im Februar 1905 während einer Konzertreise im Hause meiner späteren Schwiegereltern in Heidelberg wohnte, rettete meine damalige Verlobte das durch eine plötzliche Erkrankung der Solistin in Frage gestellte erste Mannheimer Konzert Regers, indem sie wenige Stunden vor Beginn einsprang und mit ihm seine Beethoven-Variationen (op. 86 (für 2 Klaviere) spielte. Reger war überglücklich, verehrte der Retterin eine gravierte silberne „Rettungs-Medaille“ und widmete ihr zum Dank seine Sonatinen op. 89. Meine Braut stellte nun die Verbindung zwischen uns her, während meiner Leipziger Studienzeit lernte ich Reger, der öfters zu Konzerten nach Leipzig kam, im Straube-Kreis näher kennen, und als ich im Herbst 1906 als junger Universitäts-Musikdirektor in Jena eingezogen war, entfaltete ich, schon vorher durch meine verehrten Lehrer Wolfrum und Straube für Regers Kunst begeistert, sogleich in dem „lieben närrischen Nest“ eine frischfröhliche Reger-Propaganda. Der Meister, der mindestens zweimal im Winter in unseren „Akademischen Konzerten“ als Klavierspieler oder Dirigent eigener Werke mitwirkte, war jeweils unser stets willkommener Gast und wurde so bald zum lieben Freund des Hauses, der an Freud und Leid der Familie herzlichen Anteil nahm und bei keinem Familienfest fehlte, der mit seinem sonnigen Humor mit besonderem Behagen die „freudigen Ereignisse“ apostrophierte und als großer Kinderfreund ein besonders reizendes Verhältnis zu unseren Kindern gewann. Schon gleich nach der Ankunft des ersten Kindes schloß er mit meinem Schwiegervater einen Vertrag, in dem er sich ausbedang, bei unseren sämtlichen Kindern die Patenschaft zu übernehmen, wogegen sich der Schwiegervater verpflichten mußte, ihm zu jeder Taufe einige Pfund Kaviar, den er leidenschaftlich gerne aß, zu stiften. Dieser Vertrag wurde bei der ersten Taufe prompt eingehalten, vor der der präsumptive Patenonkel geschrieben hatte: „Seit drei Tagen hungere ich schon, um bei der Taufe mich in Kaviar, Hummer etc. wieder auf die altgewohnte Dickfelligkeit zu bringen, also Vorsicht!“ Schon vier Wochen nach der Taufe kam mitten in der Nacht ein dringendes Telegramm folgenden Wortlauts: „Kaviar zu Ende! Wann tauft Ihr wieder?“ Und diese zarten Mahnungen wurden in regelmäßigen Abständen schriftlich und telegraphisch immer dringlicher: „Wo bleibt mein Kaviar?“ — „Auf das Erscheinen der Doktorarbeit“ — an der ich damals gerade saß — „wartet sehr der Kaviar-hungrige Reger“. — „Kaviar wird nur durch häuslichen Fleiß erworben“ etc. etc. Und sowie der Storch wieder in Aussicht steht, kommentiert der Patenanwärter dessen Annäherung in jedem Brief

mit besonderen „Grüßen an op. 1 und op. 1,5, und monatlich fortschreitend, 1,6, 1,7 usw., und unmittelbar vor der Ankunft Max-Martins, des „op. 2", schreibt er: „Hoffentlich wird es ein Junge, der natürlich doppelte Ration Kaviar braucht. Wieviel Kaviar erhalte ich, wenn's Zwillinge oder gar Drillinge werden? Bitte, nicht ängstlich begrenzt!" Und als ich ihm einmal von den ersten phonetischen Äußerungen seines zweiten Patenkindes schrieb, antwortete er: „Also so verseucht ist Max der Kleine jetzt schon von meiner perversen Harmonik und Chromatik, daß er nur in Vierteltönen musiziert! Herr Gott, wie soll das enden? Für jeden Fall mußt Du diese ‚musikalische Verkommenheit' Deines op. 2 sogleich an Riemann melden, damit in der nächsten Auflage des Lexikons bei ‚Reger' die entsprechenden ‚lieblich gedackten' Bemerkungen kommen." Der „K. K. privilegierte Taufpate" oder der „ewige Taufpate D. C. D. C. D. C., wie er sich in unser Gästebuch einträgt, verfolgt nun fortan die Entwicklung der Kinder mit liebevollstem Interesse; jedem Brief, ja, der eiligsten Postkarte fügt er einen Extragruß an das kleine Volk bei, schreibt zu wichtigen Tagen im Kinderleben, so zum ersten Schulgang, reizende Postkarten, erfreut die Kinder durch kleine Geschenke usw. Noch im letzten Sommer vor seinem Tode widmet er sein letztes Liederheft, die Kinderlieder op. 142, „Bautz und Märtel Stein" und ruht nicht — zahllose Postkarten schreibt er deswegen an meine Frau —, bis er ein gutes Bild seiner Patenkinder erhält, das er auf dem Titelblatt anbringen läßt. Und so wie er stets warmherzig am Familienleben des Freundes Anteil nimmt, läßt er auch diesen in seinen Briefen teilnehmen an Freud und Leid der eigenen Familie. Glücklich schreibt er einmal: „Das Kindchen, das wir annehmen wollen, ist schon seit zwei Tagen bei uns, ein lieb herzig Ding von 2¼ Jahren"; er erzählt reizende Geschichten und Streiche von seinen geliebten Adoptivkindern, berichtet stolz von dem ersten Klavierstückchen, das ihm Christa an Weihnachten vorspielt, und mit dem „Ohne Fitz", wie sie mich nannte, wurde der Onkel Fritz noch lange mündlich und schriftlich apostrophiert.

Besonders herzlich gestaltete sich unser freundschaftliches und künstlerisches Verhältnis, nachdem Reger durch seine Ehrenpromotion mit der Universität Jena in engere Verbindung gekommen war. Im Juli 1908 sollte das 350jährige Jubiläum der Universität gefeiert werden. In der stillen Absicht, dem damals noch schwer ringenden, von einem Teil der maßgebenden Kritik immer noch heftig bekämpften Meister an diesem Tage die Würde eines Doctor honoris causa der philosophischen Fakultät und damit eine offizielle Anerkennung zu erwirken, verhandelte ich, nachdem ich mich der Zustimmung einiger einflußreicher Professoren versichert hatte, bereits im Juni 1907 mit ihm wegen einer Festkomposition. Nach monatelangen mündlichen und brieflichen Beratungen über die Textwahl schreibt mir Reger am 27. Dezember 1907: „Ich werde für Jena den 100. Psalm komponieren." Über den ausgedehnten Briefwechsel, den wir damals in der Angelegenheit führten, über Beginn und Fortgang der Arbeit, habe ich bereits in einem Aufsatz „Zur Entstehungsgeschichte des 100. Psalms von Max Reger" in der „Musikwelt", I, 12 (Hamburg 1921) und in den „Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft", 5. Heft, 1926 (J. Engelhorn's Verlag, Stuttgart) ausführlich berichtet, ich kann mich daher hier kurz fassen: Am 16. Mai 1908 meldet Reger die Fertigstellung des Psalmes, d. h. des ersten Teils, denn nur dieser kam für den zeitlich beschränkten Festgottesdienst in Frage. Die Chorstimmen konnten erst einige Wochen vor der Aufführung geliefert werden, mein wackerer „Akademischer Chor" probte mit Begeisterung in zahlreichen Extraproben und am 31. Juli, vormittags 9 Uhr, erklang zur Einleitung des Festgottesdienstes in der alten Stadtkirche zum ersten Male der gewaltige Jubel-Hymnus: „Jauchzet dem Herrn alle Welt!" Und trotz der denkbar ungünstigen Aufstellung von Chor und Orchester auf einer provisorischen Empore, trotz sengender Julihitze kam es zu einer von echter Begeisterung getragenen, würdigen Aufführung. Nachdem in dem anschließenden Festakt der Dekan der philosophischen Fakultät, die bereits einen Robert Schumann und Hans v. Bülow zu ihren Ehrendoktoren zählte, Regers Ehrenpromotion verkündet hatte, war der Meister überglücklich. In seiner kindlichen Freude schrieb er noch am gleichen Tage an die hundert Postkarten an Freunde und Bekannte mit der Mitteilung, er sei soeben zum „Dr. humoris causa" ernannt worden. Seine Dankbarkeit brachte er in geradezu rührender Weise zum Ausdruck.

Nach Leipzig zurückgekehrt, schreibt er u. a.: „Liebster Freund! Gestern Abend ‚wohlhabend' nach Hause gekommen, drängt es mich, Dir nochmals herzinnigsten Dank für Alles zu sagen! Ich weiß sehr wohl, daß Du bei der Dr. ‚humoris'-Sache die treibende Kraft warst, und ich werde Dir für diesen so großen, großen Freundschaftsdienst zeitlebens herzlichst dankbar sein! Ich kann nur sagen, daß ich es als die größte Auszeichnung meines ganzen Lebens erachte, von der phil. Fakultät der Universität Jena zum Dr. phil. h. c. ernannt worden zu sein! Ich habe mich unsagbar darüber gefreut! Sodann muß ich Dir noch ebensolchen herzlichsten Dank sagen dafür, daß Du Dir solch wahrhaft unendliche Mühe mit meinem Psalm gegeben hast; es war eine Riesenarbeit und der Psalm ging in der Aufführung am Freitag ganz glänzend und wirklich ausgezeichnet! ... es war eine Hundearbeit, die so complizierte Sache bei dieser unmöglichen Aufstellung in dieser ausgezeichneten Weise herauszubringen. ..." Und dann folgt eine dringliche Einladung, mit Regers die Sommerfrische in Berchtesgaden zu verbringen und nochmals „viel, viel, viel, viel allerherzlichsten Dank stets Dein dankbarster Dr. (humor. c.) Max Reger". Der Plan der gemeinsamen Sommerreise wurde in diesem Jahr nicht ausgeführt, weil uns Familienrücksichten zu anderen Reisedispositionen zwangen, aber in späteren Jahren haben wir dann manches Mal frohe Ferientage zusammen verleben dürfen in Berchtesgaden-Schneewinkl, in Kolberg, in Meran, wie denn überhaupt die folgenden Jahre bis zu Regers frühem Tod in der rückschauenden Erinnerung verklärt sind durch die beglückende innere Verbundenheit mit dem Meister, durch seine treue Anhänglichkeit und selbstlose Freundschaft.

Wenn ich in den Hunderten meiner Reger-Briefe blättere, so ergreift mich immer wieder die Güte und stete Hilfsbereitschaft, die Zartheit des Empfindens, die aus ihnen spricht. Sie bilden eine nahezu lückenlose Chronik jener Jahre gemeinsamen Erlebens, denn Reger schrieb mir zu Zeiten fast täglich, wenn auch nur eine eilige Postkarte, und nur in den letzten beiden Jahren, als ich im Felde war, schrieb er, nachdem einige seiner Briefe verloren gegangen waren, seltener und in der Hauptsache an meine Frau. Ein ganzes Buch müßte ich schreiben, um das Bild des Freundes so zu zeichnen, wie es sich in diesen Briefen spiegelt, die sich nicht etwa, wie ja Regers „Schnellpost" so oft, nur um rein geschäftliche Dinge drehen, sondern die zugleich sein reiches Menschentum offenbaren. An allem, was ihn menschlich und künstlerisch bewegt, läßt er den Freund teilhaben: er erzählt von Sorgen in der Familie, von seiner Konzerthetze, von Solisten, Verlegern und Programmabsichten und mit Vorliebe von seinen Kompositionsplänen, er meldet regelmäßig die Fertigstellung eines neuen Werkes, äußert sich in drastischer Weise über Kunst und Künstler, über Zeit- und eigene Stil-Probleme, berichtet von besonderen Bravourleistungen der ihm feindlichen Kritik usw. Zur Uraufführung größerer Werke wie des Violinkonzerts, des „Sinfonischen Prologs", des Klavierkonzerts oder zu Meininger Konzerten, an denen ihm besonders lag, lädt er mich dringendst ein, dazwischen stehen immer wieder reizende Scherze, lustige Anspielungen und oft recht kräftige Männerwitze. Aber auch „kleine Dinge konnten ihn entzücken": sein Dackel „Waldi" und dessen vierbeinige Kollegen, mein „Hopsa" und „Rhino", spielen bei dem großen Tierfreund eine nicht geringe Rolle und werden oft in den Briefen zitiert. Wenn ich ihm einmal längere Zeit nicht schrieb, kam sofort ohne bestimmte Veranlassung ein Monitum, wie etwa: „Warum immer ohne Nachricht von Dir? Wie geht es Dir und Deiner Frau? Also schreib Du mal, ehe ich jetzt auf Reisen gehe! Die Klarinetten-Sonate ist fertig. Der letzte Satz ist eine Bären-Sitzung*) mit viel Bier und Allasch." Als echter Freund liest er einem kräftig die Leviten, wenn man eine jugendliche Dummheit gemacht hat, und er wird auch gelegentlich wütend, wenn man ihn vergebens warten ließ. Als ich einmal im letzten Augenblick verhindert wurde, auf seine dringliche Einladung nach Meiningen zu kommen, wo er mir zwei neue Werke zeigen wollte, schrieb er erbost: „1. ich habe „Deinetwegen eine Einladung zu gestern Abend extra mit Hinweis auf Dein Kommen abgelehnt; dann 2. Deinetwegen das Manuskript der „Vaterländischen Ouvertüre op. 140 extra noch zurückgehalten hier;

*) Im „Schwarzen Bären" zu Jena fanden jeweils die „Nachsitzungen" nach den Konzerten statt.

3. Deinetwegen extra die Abzüge meines op. 137: 12 geistliche Lieder mit Orgel extra zurückgehalten hier! Du hast aber nicht einmal eine Karte geschrieben, daß Du nicht kommst! Soeben ist op. 140 und op. 137 abgesandt worden an die Verleger. Nun hast Du das Nachsehen! Am 4., 5., 6. Oktober bin ich verreist. Wann kommst Du? Wütend Dein Reger."

Regers freundschaftliche Fürsorge äußerte sich oft in rührender, ja fast kindlicher Weise. Als ich einmal in den Hochalpen Bergtouren machte, warnt er mich besorgt vor gewagten Unternehmungen und „empfiehlt die größte Vorsicht". An seinem neuen Pelzmantel mit Bibermütze hat er eine so kindliche Freude, daß er nicht ruht, bis mir meine Frau genau die gleiche Winterausrüstung schenkt, die er selbst mit großer Umständlichkeit in Leipzig im gleichen Geschäft im Brühl mit aussucht. Vor dem Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins", das ich im Sommer 1913 in Jena zu leiten hatte, und bei dem sein „Römischer Triumphgesang" uraufgeführt wurde, schreibt er mir: „Lasse es Dir recht gut gehen; trink, iß, blase Fagott und erfülle alle Pflichten, die Dir auferlegt sind, mit Liebe, Eifer und Zuversicht im Herrn! Und wenn dann Dein Fest vorbei ist, dann spiele zu Deiner ‚geistigen Reinigung' das 1. Präludium aus dem ‚Wohltemperierten Klavier'!"

Aber abgesehen von solchen Scherzen — mit welcher selbstverständlichen und selbstlosen Hilfsbereitschaft Reger, der vielen nur als kühler Egoist galt, jederzeit seinen Freunden mit Rat und Tat zur Seite stand, das durfte ich all die Jahre hindurch immer wieder erfahren. Mit geradezu väterlicher Fürsorge berät er den Jüngeren in allen menschlichen und beruflichen Fragen. Bei meiner ersten Publikation, der mutmaßlichen Jugend-Sinfonie Beethovens (der sog. „Jenaer Sinfonie"), tat er alles, um dem im Verkehr mit Verlegern Unerfahrenen beizustehen, er schrieb wochenlang an die verschiedensten Verleger, bemühte sich, möglichst günstige Bedingungen zu erzielen und bearbeitete gleich den vierhändigen Klavierauszug. Meine Jenaer Konzerte, deren Organisation durch das Fehlen eines ständigen Orchesters sehr erschwert war, förderte er in jeder Weise. Sowie er Meininger Hofkapellmeister geworden war, erwirkte er vom Herzog das Zugeständnis, die Kapelle für meine Chorkonzerte zur Verfügung zu stellen, und für seine eigene Mitwirkung in unseren Konzerten begnügte er sich meist mit einer kleinen Reiseentschädigung. Mit besonderer Dankbarkeit gedenke ich Regers Eintreten für mich in der Frage seiner Nachfolgerschaft als Leiter der Meininger Hofkapelle. In dem gleichen Brief, in dem er vom Herzog von Meiningen aus Gesundheitsrücksichten seine Entlassung erbat, empfahl er mich wärmstens als seinen Nachfolger. Groß war seine Freude, als der Herzog, dem mich zugleich auch Fritz Steinbach empfohlen hatte, bereitwilligst auf diesen Vorschlag einging und mir den Anstellungsvertrag als Meininger Hofkapellmeister zugehen ließ. Und nun kann er sich nicht genug tun, mich auf den neuen Wirkungskreis vorzubereiten. Er schreibt mir täglich — es war im Mai 1914 — die längsten Briefe, in denen er mich in alle Einzelheiten des neuen Amtes einführt. Er vergißt nicht die letzten Kleinigkeiten des Orchester- und Konzertbetriebes, den Verkehr mit Agenten, mit der Presse usw. Aus der Kenntnis meiner allzu vertrauensseligen Natur warnt er mich vor den Gefahren des Hoflebens, vor allzu großem Vertrauen in die Aufrichtigkeit der Höflinge und besonders vor einem gefährlichen Intriganten im Orchester. In der uneigennützigsten Weise hilft er mir bei der Vorbereitung der neuen Konzertsaison 1914/15, für die bereits im Juli über 50 Konzerte abgeschlossen waren, bei der Programmaufstellung u. a. m. Nach dem Tode des alten, von ihm über alles verehrten Herzogs erkennt er blitzartig die der Kapelle drohende Gefahr, und seine Prophezeiung trifft denn auch sogleich ein: sofort nach Kriegsausbruch benutzt der neue Herzog die Gelegenheit, die Kapelle aufzulösen und alle nicht lebenslänglich angestellten Mitglieder, darunter auch mich, zu entlassen. Und wie sich Reger dann auch weiterhin um das Schicksal des Freundes sorgte, das geht aus einem Brief an meine Frau hervor, an die er am 25. März 1915 schreibt: „Mit Meiningen ist natürlich Schluß; wenn wir Frieden haben, was hoffentlich balde der Fall ist, werden wir alles thun, um Fritz eine entsprechende Stellung zu verschaffen."

Und endlich ein Letztes: der raſtlos tätige, außer ſeinem triebhaften Schaffen ſcheinbar nur mit den Realitäten des Lebens ringende Mann ſpricht ſich dem Freund gegenüber in ſtillen, aufgeſchloſſenen Stunden über die letzten Fragen des menſchlichen Daſeins aus und offenbart eine tiefe Herzensfrömmigkeit und Glaubensdemut, die auch ergreifend aus ſeinen Troſtbriefen zum Tode ſeines dritten Patenkindes, unſeres Max-Friedel, oder beim Heimgang meiner Mutter klingt. Dieſe Stunden vertrauter Zwieſprache, die man, wenn Reger losgelöſt war von der Unraſt des Alltags, auf einſamen Spaziergängen in der Sommerfriſche mit ihm pflegen durfte — ich denke da vor allem an die unvergeßlichen vier Erholungswochen nach ſeiner ſchweren Erkrankung in Meran, wohin meine Frau und ich ihn auf ſeinen und ſeines Jenaer Arztes ausdrücklichen Wunſch begleiteten — gehören zu den ſchönſten Erinnerungen an den verewigten Meiſter und Freund. Einer meiner tiefſten Eindrücke iſt jene Nacht in Heidelberg, als Reger auf dem Heimweg von dem gewaltigen Erlebnis der ſoeben gehörten h-moll-Meſſe Bachs ſprach*): „Schafft mir Texte! Große Texte aus der Bibel! Nur die Bibel und die alten liturgiſchen Texte ſind zum Komponieren brauchbar in ihrem lapidaren Stil. Wenn mir der liebe Herrgott das noch gibt, eine Meſſe zu ſchreiben! Ich will ihm eine Meſſe ſchreiben! Ungezählte Keime ſind heute in mir aufgeſprungen. Das ‚dona nobis pacem' laſſe ich nicht vom Chor ſingen, eine Soloſtimme muß das ‚Gib uns Frieden' ſchluchzen, wie aus weiter Ferne, mit leiſer Orgelbegleitung. Und ein Tedeum will ich meinem Herrgott ſingen, wie es ihm noch nicht geſungen worden iſt. Da ſagt der L., ich hätte, meinem Pſalm nach zu ſchließen, nur ein artiſtiſches Verhältnis zum lieben Gott!" Und als wir um Mitternacht über die alte Brücke kamen und vor uns über dem leis rauſchenden Neckar in mondbeglänzter Zaubernacht das Heidelberger Schloß aufſtieg, da blieb Reger plötzlich ſtehen und ſagte: „Da ſchaut's hin! Das Tedeum! Ich werd's ſchreiben! Mein Pſalm ſoll ein Kinderſpiel ſein dagegen!"

Während eines Heimaturlaubes im Frühjahr 1916 ſah ich Reger zum letzten Mal in Jena. Die Schreckensnachricht von ſeinem Tode erfuhr ich während einer Aufführung der „Götterdämmerung", zu der ich von Laon nach Brüſſel gefahren war, von meinem Kollegen Prof. Volbach. Sowie es die militäriſchen Urlaubsſchwierigkeiten geſtatteten, reiſte ich ab, es war mir aber nicht mehr vergönnt, von dem toten Freund Abſchied zu nehmen. Da ich erſt eine Viertelſtunde vor Beginn der Trauerfeier in Jena ankam, konnte ich ihm nur noch, im Innerſten erſchüttert, das letzte Geleit geben.

Max Regers Chorwerke.

Von Hugo Holle, Stuttgart.

Regers Chorſchaffen hat im Verhältnis zu ſeinen Inſtrumentalwerken bisher nur wenig Beachtung gefunden. Die Gründe für die Vernachläſſigung der Chorwerke liegen weniger im geringeren Wert, als vielmehr in den hohen Anſprüchen, die ſie an die Sänger ſtellen. Es iſt hier ähnlich, wie in Regers Liedern: die Singſtimme wird oft ſehr frei, manchmal ſogar inſtrumentalartig geführt und verlangt infolge harmoniſch kühner Wendungen und Sprünge muſikaliſch begabte Sänger. In den a cappella Chören aber, die hier vor allem betrachtet werden ſollen, wird die Schwierigkeit durch den Mangel eines ſtützenden Inſtruments natürlich noch geſteigert. Da es ein ungeſchriebenes Geſetz gibt, daß der Sänger zum Komponiſten und nicht der Komponiſt zum Sänger kommen ſoll, ſo iſt es Pflicht der Nachwelt, ſich mit der großen und wertvollen Hinterlaſſenſchaft Regers zu beſchäftigen, zumal da Reger nicht aus Willkür oder Luſt an Kompliziertheiten ſeine Chorwerke ſchrieb, ſondern aus innerem Drange und ſo, wie es ihm dem Text entſprechend richtig ſchien. Das beweiſen ja ſchon ſeine zahlreichen Bearbeitungen von Volksliedern und kirchlichen Melodien, die den Auftakt zu ſeinem Chorſchaffen bilden, und die zeigen, daß er nicht nur einen ganz ausge-

*) Regers Worte hielt ich noch am gleichen Abend in meinem Tagebuch feſt.

zeichneten Vokalsatz schreiben konnte (bei einem Meister der Technik und Form wie ihm eigentlich selbstverständlich), sondern daß er auch da, wo es der Text gebot, Einfachheit und Leichtigkeit im geistigen und technischen Sinne wahrte.

Was die Bearbeitung der Volkslieder (je 14 für Männerchor und gemischten Chor; Universal-Edition, Wien) so anziehend macht, ist ihre harmonische Ausdeutung, die sie in ihrer Mannigfaltigkeit und Herbheit so wesentlich von der üblichen Art von Volksliedbearbeitungen mit meist schablonenhafter Harmonisierung unterscheidet. Neben veränderten Figurierungen in den verschiedenen Strophen, neben der gern gebrauchten Verlegung der Melodie in den Baß oder die Mittelstimmen, neben gelegentlicher Anwendung von Halbchören wird dem Komponisten die Harmonie formbildendes Element für die überall in diesen Liedern durchgeführte strophische Variation, die es ermöglicht, die Weisen, ohne ihnen Gewalt anzutun, durch reizvolle harmonische Varianten immer neu zu beleuchten und auszugestalten. Sie sind in Regers Fassung durchweg leicht ausführbar, setzen allerdings sorgfältige Ausarbeitung und genaueste Beachtung der dynamischen Zeichen (jedes Diminuendo sollte mit einer wenn auch geringen Verbreiterung des Tempos unterstützt werden) voraus. Die figurierten Stimmen aber können gar nicht leicht genug behandelt werden.

Zu diesen Volksliedbearbeitungen gesellt sich als hocherfreuliche Gabe das, was uns Reger in den „Sechs Madrigalen für gemischten Chor“ und den „Zwölf Madrigalen für Männerchor“ (bei Hug & Co. in Zürich) an Wertvollem durch seine jedem Chor möglichen Bearbeitungen von Tanz- und Liebesliedern aus der Zeit von 1550 bis 1650 wieder nahegebracht hat: die ganz prächtigen Weisen Hans Leo Haslers eine entzückende Villanella Donatis, zarte Liebeslieder von Praetorius und Gastoldi, außerdem Lieder von Lully, Morley und Meyland.

Um beim weltlichen Chorgesang zu bleiben, wären nun die ersten eigenen a cappella-Kompositionen Regers, die „Sieben Männerchöre“ Op. 38 (Univ.-Edition, Wien), zu nennen, auf die die Bearbeitungen natürlich nicht ohne Einfluß geblieben sind. Wenigstens ist der ungemein frische vierte Chor „Wie ist doch die Erde so schön“ und der fünfte „Frohsinn“, mit seiner in der Art alter Kindertanzliedchen sequenzartig gebildeten Melodie, ganz volksliedmäßig geraten. Im Gegensatz dazu stehen vor allem die beiden ersten Chöre des Op. 38, in denen Reger die Ausdrucksfähigkeit und Klangwirkung des (in Stimmumfang und Stimmklang von Natur aus beschränkten) Männerchors durch reiche Verwendung der Chromatik und möglichste Vielstimmigkeit (drei- und vierfach geteilte Tenöre und Bässe) sowie durch weitgehende Ausnützung der äußersten Stimmgrenzen zu erhöhen und veredeln suchte. Hier in diesen beiden Stücken sind sehr leistungsfähige und starkbesetzte Chöre Voraussetzung für die Bewältigung der gestellten Aufgaben. Bereits das nächste Opus 39 ist wieder der Chorkomposition gewidmet und bringt drei sechsstimmige Chöre für 1 Sopran, 2 Altstimmen, 1 Tenor, 2 Bässe (Universal-Edition, Wien). Der mittlere Chor „Abendlied“ zeigt nun schon den typischen Stil des späteren Regerschen Chorsatzes: die Stimmen werden melodisch und rhythmisch außerordentlich selbständig gegeneinander geführt, eine ausdrucksvolle Baßlinie gibt das Fundament, während die Mittelstimmen bei reicher Chromatik stark bewegt sind. Das ziemlich schwierige Werk ist trotz der Fülle melodischer Einfälle ganz vom Klang her empfunden und nur eine sorgfältig ausgefeilte Durchführung der „Espressivo“-Stellen vermag es zum Klingen zu bringen. Die beiden anderen Chöre des Op. 39 sind dagegen einfacher gehalten, harmonisch aber auch reich ausgestaltet und gesättigt mit Klang.

Was Reger in Op. 38, gelegentlich noch beengt von der Tradition, begonnen hatte, setzt er in den zehn Männerchören des Op. 83 (Verlag Bote & Bock, Berlin) fort, hier ganz frei in Form und Satz waltend. Gleich der erste Chor „An das Meer“ überrascht durch die Klarheit und Durchsichtigkeit des Aufbaues. Jeder Männerchor findet in diesem voll klingenden Werk eine dankbare, wenn auch nicht ganz leichte Aufgabe. Noch mehr auf Kraft, Glanz und Schwung ist der achte, doppelchörig geschriebene Chor „Freude soll in deinen Werken sein“ angelegt, der an die Ausdauer und Stimmkraft der Sänger außerordentliche Anforderungen stellt. Der Erzielung großer Steigerungen und Akzente kommt ein klarer, plastischer

Chorſatz ohne ſtarke Unterbewegung in den Stimmen zu Hilfe. Im Gegenſatz zu dieſen beiden Kraftſtücken ſtehen der ganz volkstümliche, in ſchlicht homophonem Satz gehaltene zweite Chor „Lieblich hat ſich geſellet", das zarte deutſche „Minnelied" mit ſeiner überaus lieblichen Weiſe und der neunte Chor „Abſchied", in dem Reger auf Erzielung ſubtilſter Klangwirkung ausgeht. Sie bieten einem guten Chor ebenſowenig Schwierigkeiten wie „Eine gantz neue Schelmweys", in der ſich Reger den Spaß gemacht hat, die Vorliebe des „fürnemb Lumpenpack" für den „edlen Malvaſier" recht deutlich und luſtig durch eine nicht immer ganz richtige Betonung der Worte und durch dauerndes „bedenkliches" Schwanken im Metrum zu charakteriſieren.

Was Reger dem Männerchor Neues zudachte, welche künſtleriſche Bereicherung er für ihn erhoffte, das zeigt der dritte Chor des Op. 83 „Abendſtändchen", dem der Komponiſt zur Erweiterung des Klangbildes eine Bariton-Soloſtimme als eigentliche Trägerin der Melodie hinzugefügt hat, und der fünfte „Hochſommernacht". Beide ſind Schöpfungen von ſeltenem Klangzauber, von üppigem Wohllaut, über dem ſich zarte melodiſche Bögen ſpannen. Aber die klangliche Vorſtellung des ſchöpferiſchen Erlebniſſes war durchaus inſtrumentaler Art; was Reger hier vorſchwebte, waren die ſatten weichen Klänge der Hörner, der Violoncelli und Klarinetten, dazu die vielfältigen Farben der Violinen, Bratſchen, Flöten und Oboen. So herrlich die beiden Werke erdacht ſind, die geſangliche Löſung werden ihnen die Chöre ſchuldig bleiben müſſen.

Drei Frauenchöre (Op. 111 B in vierſtimmmigem, Op. 111 C in dreiſtimmigem Satz; erſchienen bei Bote & Bock, Berlin) ſind das letzte Opus in der Reihe weltlicher a cappella-Muſik. Es iſt der einzige Verſuch Regers in dieſer Gattung, die ihm in ſeiner Vorliebe für dunklere Farben und vollen Klang nicht nahe lag.

Genau wie den weltlichen a cappella-Chören gehen den geiſtlichen Chorwerken Bearbeitungen voraus. Das iſt kein Zufall, ſondern durchaus charakteriſtiſch für Reger, der die ſpielende Beherrſchung des vierſtimmigen Satzes als ſelbſtverſtändliche Grundlage für jede kompoſitoriſche Tätigkeit anſah. Den Anfang machen hier „Zwölf deutſche geiſtliche Geſänge" (Univ.-Edition, Wien), in denen Reger prächtige alte Weiſen für 4- bis 8ſtimmigen gemiſchten Chor ausgeſetzt hat. Daneben ſind zu nennen „Der evangeliſche Kirchenchor", eine Sammlung von 40 leicht ausführbaren geiſtlichen Geſängen in einfachſtem vierſtimmigen Satz, die meiſterlichen Choralbearbeitungen Op. 79f für 4- bis 6ſtimmigen gemiſchten Chor und die lichtklaren Choräle Op. 79g für dreiſtimmigen Frauenchor (Verlag Beyer und Söhne, Langenſalza). Als erſte ſelbſtändige Kompoſition folgt der „Palmſonntagmorgen" für fünfſtimmigen Chor, der wie der zweite Chor des Op. 39 ſchon den für Reger typiſchen Chorſatz mit meiſt frei imitierenden Einſätzen hat und ebenfalls beträchtliche Anforderungen an die Ausführenden ſtellt. Ganz ſchlicht, choralartig ſind dagegen die achtunddreißig Kompoſitionen des Op. 61 (Verlag Kiſtner und Siegel, Leipzig) geſetzt, mit denen Reger die für den katholiſchen Gottesdienſt in Frage kommende Literatur um Wertvolles bereichert hat. Op. 61 a—c enthält das „Tantum ergo" in mannigfacher Abwandlung und Beſetzung, zum Teil mit Orgelbegleitung. Die Teile d—f bringen Marienlieder voll andächtiger Stimmung (Op. 61 e und f mit Orgel). Die ſechs Trauergeſänge Op. 61 dagegen ſtehen ſchon infolge ihrer ſchwachen Texte hinter den anderen Kompoſitionen zurück.

Den Höhepunkt der Regerſchen a cappella-Chormuſik überhaupt bilden die drei Motetten Op. 110 für fünfſtimmigen gemiſchten Chor (Verlag Bote & Bock, Berlin), die auch innerhalb ſeines Geſamtwerkes zum Beſten gehören, was er geſchrieben hat, ja die neben die bedeutendſten Werke der ganzen Chorliteratur geſtellt werden dürfen. Die beiden erſten „Mein Odem iſt ſchwach" und „Ach, Herr, ſtrafe mich nicht" ſind ſich im Aufbau ziemlich ähnlich; der Anfang iſt bei beiden im imitierenden Stil gehalten, den Schluß macht bei beiden eine großangelegte Doppelfuge, der ein zartes, choralartiges Adagio als kontraſtierender Mittelteil vorausgeht. Die Sprache Regers iſt hier von packender Kraft und Plaſtik des Ausdrucks, erſchütternde Aufſchreie ſtehen neben andachtsvollen, verhaltenen Klängen, unruhvoll Zweifeln-

des neben abgeklärtem himmlischen Gesang. Beide Werke sind technisch eminent schwierig, aber die besten Chöre sollten ihre Ehre an die Bewältigung dieser hohen Aufgaben setzen; ich weiß aus eigener Erfahrung, daß die Mühe reich belohnt wird. Unschwer auszuführen ist dagegen die letzte, zweiteilige Motette: „O Tod, wie bitter bist du", deren schwermütiger Largostimmung im ersten Teil ein trostreicher choralartiger Gesang im zweiten Teil gegenübertritt.

Den mildverklärten Abschluß der a cappella-Werke Regers bilden die „acht geistlichen Gesänge" für gemischten Chor Op. 138 (Verlag C. F. Peters, Leipzig). Diese schlichten, jede Schwierigkeit meidenden Chöre zeigen so recht Regers Kunst im vielstimmigen diatonischen Satz mit choralmäßig einfacher Figuration. Namentlich die ersten vier Chöre sind ganz herrlich in ihrer melodischen und harmonischen Ausgestaltung geraten und darum jeder Chorvereinigung wärmstens zu empfehlen.

Ein kurzer Überblick über die begleiteten Chorwerke möge diese Studie beschließen. Drei Chöre für gemischten Chor mit Klavierbegleitung Op. 6 stehen als Jugendwerk noch ganz im Banne von Brahms, zeigen aber doch schon mehr Eigenart als die „Hymne an den Gesang" Op. 21, die eine Gelegenheitsarbeit darstellt. Welcher Aufschwung von da zu den herrlichen Choralkantaten (Verlag Bote & Bock), die zum Schönsten gehören, was die evangelische Kirchenmusik aufzuweisen hat. Am höchsten zu setzen sind wohl die Weihnachtskantate und die Karfreitagskantate „O Haupt voll Blut und Wunden"; kaum an Bedeutung zurückstehend, folgen die Kantate für das Totenfest, die vierte „Meinen Jesum laß ich nicht" und die einfachste fünfte „Auferstanden" (Verlag C. F. Peters, Leipzig). In allen fünf Kantaten hat die Orgel die instrumentale Grundlage, der sich, außer in der letzten, noch einzelne Soloinstrumente hinzugesellen. Das nächste Chorwerk „Gesang der Verklärten" Op. 71 für fünfstimmigen Chor und großes Orchester (Verlag Kistner & Siegel, Leipzig) führt mitten in die Kampfzeit Regers um seine Anerkennung, um seinen eigensten Stil. Schweres Barock mit all seiner Wucht und Lebendigkeit, aber auch seinem Schwulst und seiner Überladung ist das Kennzeichen dieser Periode! Ein „Weihegesang" sei als Gelegenheitsarbeit nur registriert. Ihm folgt aber als Op. 106 der „100. Psalm" (Verlag C. F. Peters, Leipzig), in dem Reger eine Höhe der Vollendung erreicht, die einzig dasteht. Trotz des beträchtlichen Aufwands der Mittel, trotz aller Weite der Anlage ist der Aufbau von einer Klarheit und inneren Folgerichtigkeit, wie sie nur ganz großen Werken eigen ist. — Wie aus einer anderen Welt erscheinen diesem mächtigem Dankespsalme gegenüber die „Nonnen" (Op. 112, Verlag Bote & Bock, Berlin), ein Werk von berauschendem Klang, ein in mystisches Halbdunkel getauchtes, von Leidenschaft durchglühtes Gemälde. — Für Männerchor und Orchester sind die nächsten beiden Chorwerke geschrieben, die „Weihe der Nacht" Op. 119 mit Altsolo (Verlag Bote & Bock), das namentlich im ersten Teil zu Regers zartesten und reifsten Schöpfungen gehört, und der „Römische Triumphgesang" Op. 126, ein Stück voll Kraft und Schwung, aber doch auch von einer gewissen Äußerlichkeit, die der Text mit sich brachte; beide Werke bieten lohnende Arbeit für Männerchöre, die nach höheren Aufgaben trachten. Mit den beiden wunderbaren Chorwerken „Der Einsiedler" Op. 144 a und „Requiem" Op. 144 b (Verlag C. F. Peters, Leipzig) hat sich Reger sein Ruhelied und seinen Abschied von der Welt gesungen. Seltsam, welch feierliche, ernste und wehmütige Stimmung da plötzlich den 42jährigen Meister packt und zu seinem Schwanengesang bestimmt. Wehmut ergreift einen, wenn man diese herrlichen Gesänge durchlebt und daran denkt, daß der Mann, der sie erdacht, im besten Alter dahin mußte.

„Der Reger steht in seinen Werken geschrieben. Wer ihn richtig kennen lernen will, studiere also diese."

(Ausspruch Max Regers.)

Die Lebenskrise Max Regers.

Von Rudolf Huesgen, Freiburg i. Br.

Der plötzliche durch Hugo Riemanns Übersiedlung im Herbst 1890 herbeigeführte Übergang in das elegante weltstädtische Leben Wiesbadens bedeutete nach der bisherigen beschaulichen Stille der Weidener, von dem unermüdlichen Mentor Adalbert Lindner so liebevoll betreuten Studienjahre und dem erst kurz zuvor bei Riemann in Sondershausen aufgenommenen Musikstudium zweifellos einen krassen Gegensatz, der für einen innerlich nicht gefestigten jungen Menschen leicht verhängnisvoll werden konnte. Aber Max Reger, dessen geradem, unverbildetem Charakter jegliches „Phrasentum und inhaltlose Getue ein Greuel" war, fühlte sich unter dem Schutze der Familie Riemann, die ihn mehr und mehr wie einen eigenen Sohn behandelte, gegen alle Gefahren der Großstadt gefeit.

Mit zäher Energie verfolgte er sein musikalisches Ziel. Schon im November 1890 wird der 17jährige am Fuchs'schen Konservatorium als Lehrer für Theorie angestellt. Jedoch darf Regers spätere durch Karl Hasse übermittelte Äußerung, er habe strenggenommen nur ein halbes Jahr den exakten Unterricht Riemanns genossen nicht cum grano salis gemessen werden, da Reger doch zweifellos im täglichen Umgang die mannigfachsten Anregungen und Unterweisungen von seinem Lehrer erhielt. Dies bekunden auch seine ersten unter Riemanns Ägide entstandenen Werke.

Daß es trotz der großen Verehrung des Schülers zu seinem Lehrer schließlich zu einem Bruche kommen mußte, ist aus der starken Differenziertheit der beiden Charaktere verständlich. Zweifellos hat die Trübung der freundschaftlichen Beziehungen, deren ersten kleinen Anlaß wohl Zwistigkeiten künstlerischer Art boten und zu der auch Regers kritische Tätigkeit als Mitarbeiter der Hugo Riemann so verhaßten „Allgemeinen Musikzeitung" beitrug, mit zur Krise geführt. Zudem mußte Max Reger, dem aller äußere Zwang verhaßt war, allmählich das Abhängigkeitsverhältnis vom Hause Riemann als eine lästige Fessel erscheinen. Daß Riemann durch seine einseitige, aus seiner theoretischen Tätigkeit resultierende Anschauung zur Vergrößerung des Risses selbst beitrug, dürfte wohl nicht von der Hand zu weisen sein.

Aus zwei sich in Lindners Besitz befindlichen Originalbriefen von Frau Riemann geht eindeutig hervor, daß Riemann bereits 1894 auf Reger keinen Einfluß mehr hatte. Im übrigen bestätigen auch die von Else v. Hase-Koehler herausgegebenen „Briefe eines deutschen Meisters", daß Max Reger in Wiesbaden unablässig bestrebt war, in seinen Werken fremde Einflüsse und namentlich solche von Brahms zurückzudrängen. Infolgedessen war, da Riemann in seiner ästhetischen Anschauung vornehmlich auf der „ihm vorbildlichen Kunst eines Johannes Brahms" fußte, ein starker Gegensatz zwischen den beiden unvermeidlich. Wenn auch Reger, der als Schüler stets regen Anteil an der Riemann'schen Phrasierungstheorie genommen hatte, in seinen späteren Werken sich äußerlich davon freimachte, so bewahrte er doch zeitlebens seinem Lehrer, in dem er den größten Theoretiker seit Rameau erblickte, eine herzliche Dankbarkeit.

Wertvolle Wesenszüge, wie sein außergewöhnlicher Stolz, ein ausgeprägtes Selbstbewußtsein, ungeheurer Freiheitsdrang, kühle Überlegenheit, seine gesunde einem kühlen Verstande und klarem Denken entsprungene treffsichere Urteilskraft, neidlose Anerkennung anderer gediegener Werke und zäher Arbeitswille werden durch zersetzende Charakterzüge, wie kühle Unnahbarkeit und fast unüberbrückbare Schroffheit paralysiert. Er macht keinerlei Konzessionen, sondern lehnt alles, was seiner inneren Natur zuwider ist, rücksichtslos ab. Mit innerer Notwendigkeit resultiert hieraus seine Vereinsamung. Max Reger, der ohne einen inneren Freund völlig alleinstehend, unsäglich leidet, sucht als Gegengewicht des ihn mit zwingender Gewalt bedrückenden Schaffensdranges um jeden Preis Gesellschaft im Kreise froher Zechkumpane. Er leidet stark unter Depressionen und einer bedenklich erscheinenden Todesbangigkeit. Und dann, seltsamer Zwiespalt der Natur: Reger, die äußerlich so gesunde, kraftstrotzende Erscheinung, ist im Grunde ein zartbesaiteter, mimosenhafter Mensch, der den Gegnern seines durchaus ehr-

lichen Wollens und Schaffens nicht die nötige gesunde Widerstandskraft in die Wagschale werfen kann.

Durch sein offenes und gerades Urteil hatte er sich im Laufe der Zeit in Wiesbaden viele Feinde geschaffen, die ihm in kleinlich gehässiger Weise das Leben verbitterten und seinem Schaffen völlig ablehnend gegenüber standen. (Vergl. die Briefe). Es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die mannigfachen Intrigen seiner Gegner, die eifrig bemüht waren, Regers Werke zu Fall zu bringen, ihn stark deprimierten. Als Ausgleich mußte dann „Wiehs", die Berliner Weißbierhalle, herhalten. Es ist bemerkenswert, daß Reger in dieser durch den Alkoholgenuß aufgepeitschten Stimmung den Rest der Nacht hindurch bis zum frühen Morgen komponierend verbrachte. Diese Arbeitsweise wurde ihm später in seiner letzten Wiesbadener Zeit zur ständigen Gewohnheit. Seine Jahre in Wiesbaden waren bis 1894 mit seiner zielbewußten Arbeit so völlig ausgefüllt, daß er schon am 24. 10. 1892 Lindner gegenüber zugeben mußte, er sei überarbeitet. Ein Jahr später, am 19. 12. 1893, teilt er ihm mit, daß er sich von allem Verkehr zurückgezogen habe.

Seine zunehmende Enttäuschung und Verbitterung erhellt besonders deutlich aus dem Schreiben vom 8. 3. 1894: „Ich denke immer, daß sich meine Sachen einstmals doch durchfressen werden! Ich erlebe es ja nicht mehr. Macht nichts! Ich habe mit allen Freuden und Genüssen des Lebens vollkommen abgeschlossen, bin so düster und verbittert geworden. Ich bin so schwer zu behandeln, daß hier allgemein die Redensart gilt: ‚Mit Reger kann kein Mensch verkehren'." Er schließt seinen Brief, nachdem er zuvor über seine dauernde Schlaflosigkeit geklagt, die ihn die halben Nächte in die Gasthäuser treibe mit den Worten: „Aber ich verliere den Mut nicht. Weiter im Werke! ist meine Devise".

Wenn auch solche plötzlichen Ausbrüche von tiefer Niedergeschlagenheit in Regers Leben eine große Rolle spielten und ihn häufig infolge der künstlerischen Enttäuschung an seinem Werke verzweifeln ließen, so liegt doch die tiefere Ursache zu jener gewaltigen Depression, die schließlich unaufhaltsam zur Lebenskrise führen mußte, in seiner unglücklichen Verlobung mit einer Dame der Wiesbadener Gesellschaft. Seine Braut trieb ihr leichtfertiges Spiel mit dem ihr in reiner selbstloser Liebe zugetanen Max Reger soweit, daß dieser schließlich blutenden Herzens die Verlobung auflöste. Von seinem tiefen Seelenleid zeugen die damals in den Weidener Ferien 1894 entstandenen Lieder op. 15 „Gewidmet Dir", deren letzte Nr. 9 vom 18. 8. „Verlassen hab' ich mein Lieb" die endgültige Absage an seine Verlobte bedeutet.

Die psychologische Feststellung, daß diese herbe Enttäuschung auf die überaus sensible Natur Max Regers nervenzerrüttend einwirken mußte und eine Betäubung durch den Alkohol herbeiführte, ist wie Frau Elsa Reger in ihrem Buche „Mein Leben mit und für Max Reger" bemerkt, für die objektive Beurteilung der Lebenskrise ungemein wichtig. Das tragische Elend jener Wiesbadener Tage erscheint uns heute verständlich durch den Einblick in das Seelenleben Max Regers, den wir aus diesem Buche gewinnen. Max Reger hat diese Enttäuschung erst spät überwunden. Aus Frau Regers ausführlicher Schilderung geht hervor, daß der sich schon früh nach der für ihn und sein Schaffen notwendigen Ergänzung sehnende Reger durch alle diese seelischen Erregungen in die Krise hineingetrieben wurde. Als mildernde Erklärung für seine starke Neigung zum Alkohol möchten wir anführen, daß diese schon bei seinen Ahnen väterlicherseits vorhanden war. Lindner, der getreue Ekkehard, hatte deshalb seinem Schützling bei dessen Abschied von Weiden im April 1890 das feste Versprechen abgenommen, den Alkohol zu meiden.

Andrerseits ist es verständlich, daß Reger nach dem Frohndienste der physisch und psychisch schwer auf ihm lastenden Stundentätigkeit Erholung im Abendtrunke suchte. Hier konnte er seinem Humor und gesunden Mutterwitz die Zügel schießen lassen. Es ist wohl anzunehmen, daß Reger, abgesehen von einigen länger ausgedehnten nächtlichen Trinksitzungen, vor der 1894 einsetzenden Krise dem Alkohol nicht übermäßig zugesprochen hat. Denn vorher vernachlässigte er seine Arbeit keineswegs. Immer wieder zwang ihn das schöpferische Muß. Erst die oben geschilderten Verhältnisse ließen ihn, wie ja auch aus Frau Riemanns Briefen hervorgeht, damals Lethes Kelch bis zur Neige leeren.



phot. Senta Grüning, München

Max Reger
Ölbild von Asta von Pirch



phot. Senta Grüning, München

Max Reger
Unvollendetes Ölbild von Hans Blitz
Zu dem Aufsatz: Hermann Unger, Unbekannte Reger-Bildnisse



phot. L. Held, Weimar

Max Reger

Ölgemälde von Franz Nölken-Hamburg
(Abdruck mit Erlaubnis des Reger-Archivs zu Weimar)

Zu dem Aufsatz: Hermann Unger, Unbekannte Reger-Bildnisse

In ſeinem mit Herzblut getränkten op. 15 ſchrieb er ſich ſein Leid von der Seele und fand, wie auch das Schreiben vom 16. 11. 94. an Arthur Smolian beweiſt, ſein inneres Gleichgewicht bald wieder. Das beſte Dokument für ſeine wieder auf voller Höhe ſtehende Schaffenskraft iſt zweifellos die im Herbſt 1894 begonnene gewaltige Orgelſuite op. 16. Deutlich ſpiegelt ſich hier in dem tiefſchürfenden Adagio das ſchwere ſeeliſche Erlebnis des Sommers wieder. Doch ſein köſtlicher Humor führt über das Intermezzo hinweg zur gigantiſchen Paſſacaglia, dem Dankgeſang des Geneſenen.

Immer wieder aber in den lichten Höhepunkten beglückten Schaffens fordert der nüchterne Alltag grauſam ſeine Rechte. Jetzt zeigt ſich erſt, wie ſehr der innerlich noch nicht gefeſtigte Künſtler in dieſer ſchwerſten Zeit ſeines Lebens den Schutz des gaſtfreien Hauſes Riemann entbehrte.[1] An wohlmeinenden Freunden hatte es Reger, namentlich zu Riemanns Zeiten nie gefehlt. Hier ſei auch vor allem ſeiner Schülerin, der ſpäteren Gattin Max Regers und deren Mutter gedacht, die im Verein mit Frau Elſas Onkel, dem Frhrn. K. v. Seckendorff, dem Künſtler in der kritiſchen Zeit wertvollen Halt und Stütze boten. Sicherlich hat auch die am 1. 10. 1896 erfolgte Ableiſtung der Einjährig-Freiwilligen Dienſtpflicht den ſchon lange drohenden Zuſammenbruch verzögert. Ein Fußleiden und vor allem eine bösartige Halserkrankung zwangen ihn jedoch zum vorzeitigen Abbruch ſeines Militärjahres.

Es folgt nun eine überaus traurige Zeit[2]. Hierüber ſind wir durch zwei Briefe von Regers Mutter an Max' Freund Heinrich Geiſt und durch den Bericht von Hans Kößler, einem Vetter Max Regers orientiert. Am 26. 3. 1898 wendet ſich Regers Mutter an Heinrich Geiſt mit der Bitte, ihren Sohn jetzt nicht verlaſſen zu wollen. Sie habe ihn viel zu lieb, um gleichgültig ſeinem Untergange zuzuſehen. Am 8. 6. 1898 bittet ſie ihn, ſeinen ganzen Einfluß aufzubieten, daß ihr Sohn nach Weiden komme. Er gehe ſonſt einem fürchterlichen Schickſal entgegen. — Die Schilderung Prof. Kößlers findet ſich in Karl Haſſes Regerbuch (S. 78/79). Demnach veranlaßte Kößler die Heimholung Max Regers durch ſeine allzeit hilfsbereite Schweſter Emma.

Schon dieſe Dokumente allein beweiſen, daß Reger in der letzten Zeit ſeines Wiesbadener Aufenthaltes entſetzlich gelitten hat. Mannhaft ſuchte er ſtets gegen ſeine Neigung zum Alkohol anzukämpfen. Daß der ihm von ſeinen gehäſſigen Neidern immer wieder zum Vorwurf gemachte Hang zu einem guten Trunk ſeine Schaffenskraft in keiner Weiſe beeinträchtigte, dürfte zur Genüge aus den in der qualvollſten Zeit ſeines Lebens geſchaffenen Werken, dem Streichquartett in c-moll vom 3. 2. 1898 und den ſechs Klavierſtücken „Grüße an die Jugend" vom 4. 5. 1898 hervorgehen. Dieſe beiden Werke geben ein erſchütterndes Zeugnis von ſeiner gewaltigen Depreſſion mit ihrer Todesbangigkeit. Schon in früheſter Jugend wurde Max Reger von Todesahnungen bedrückt. Hieraus erklärt ſich wohl auch ſein geradezu beängſtigender Schaffenstrieb. Einen feſten Halt gab ihm namentlich in der Wiesbadener Zeit die von ſeiner Mutter ererbte tiefe Religioſität. Daß er auch in der ſchweren Kriſe ſeinen Troſt in der Religion ſuchte, bekunden die in Weiden 1898 entſtandenen Paſſionsgeſänge und der gewaltige Zyklus ſeines geiſtlichen Orgelſchaffens.

Zweifellos hat Reger, um das Liſzt'ſche Wort auf ihn anzuwenden, der Menſchheit ſoviel gegeben, daß man deshalb auch über ſeine Fehler und Schwächen hinwegſehen ſollte. Da auch die für tödlich gehaltene Halskrankheit ſich als ein harmloſeres Geſchwür erwies und bei der ſorgſamen Pflege bald verheilte, ſo führten die drei im Weidener Elternhauſe[3] zugebrachten Jahre zur Überwindung der Kriſe und konnten der deutſchen Kunſt und insbeſondere der Orgelmuſik die Quellen der Regerſchen Kraft in reichſtem Maße erſchließen. So ward die Lebenskriſe zur gewaltigen Katharſis in einem durch das wertvolle Schaffen reich beglückenden Sinne.

[1] Hugo Riemann war 1895 als Privatdozent an die Univerſität nach Leipzig überſiedelt.

[2] In dieſe Zeit fallen auch ſeine erfolgloſen Bewerbungen um die Kapellmeiſterſtellen in Heidelberg und Bonn.

[3] Es entſtanden hier faſt alle Werke von op. 20 bis op. 61.

Max Reger: Drei Briefe an den Regensburger Domorganisten Prof. Josef Renner.[1]

I.

Weiden, den 26. November 1900.

Sehr geehrter Herr Kollege! Vor einigen Tagen lernte ich Ihre Sonate (g-moll) für Orgel kennen; nachdem ich mir nun das Werk (allerdings am Flügel) durchgespielt, mehrmals genauer durchgespielt habe, drängt es mich, Ihnen meine aufrichtige Freude über das schöne Werk mitzuteilen. Es ist dies durchweg interessante, nie erlahmende Orgelmusik, wie sie heutzutage leider immer seltener geschrieben wird. Daß Sie des Kontrapunktes ja ganz und gar Herr sind erwähne ich nur so nebenbei, da die Herrschaft über den Kontrapunkt von einem Orgelkomponisten als Grundlage verlangt wird. Was mich speziell aber so äußerst sympathisch berührt an Ihrem Werke, ist dessen urdeutsche Haltung, welche in diesem Falle (ich meine die Dedikation an Guilmant) noch höher einzuschätzen ist, als Sie trotz der Dedikation dem französischen Orgelstil „kein Kompliment" machen, sondern stets deutsch bleiben. Ich begrüße jede Orgelkomponistenerscheinung, die den Stempel des reinen, unverfälschten Deutschtums in sich trägt, mit besonderer Freude, da man leider nur zu oft sehen muß wie deutsche Orgelkomponisten den französischen und englischen Orgelstil nachäffen. Ich begrüße Sie daher mit besonders lebhafter Freude als einen derjenigen so wenigen, die berufen sind, die Fahne der echten „unverfälschten" Orgelkunst hochzuhalten.

Was ich nun unter „Deutschtum" bei Orgelmusik verstehe, ist natürlich nicht Chauvinismus — ist ganz und gar unpolitisch; der Ausdruck Deutschtum ist für mich da eben nur „Gattungsbegriff"; wir könnten ebensogut sagen „bachisch", d. h. aus klassischem Geiste geboren. Und nun: mir kann gewiß niemand im geringsten rückschrittliche Tendenzen vorwerfen; im Gegenteil, ich marschiere auf „linkster Seite". Allein was Orgelmusik betrifft, so kann ich da auf Grund tiefgehendster Studien nur sagen: „Jede Orgelmusik, die nicht im Innersten mit Bach verwandt ist, ist unmöglich." Natürlich darf dieser Satz nicht pedantisch verstanden und angewandt werden. Unsere französischen und englischen Orgelkomponisten sind aber die reinsten „Antipoden" Bachs, und ich muß deren Orgelmusik durchaus ablehnen! Nun zu Ihrer Sonate. Der erste Satz ist ganz famos; er hat mir sehr gefallen, ebenso die Romanze, in der Sie der Gefahr des „zu weichlich werdens" sehr gut entronnen sind und welcher Satz sehr schön klingen muß. Am besten gefällt mir die ausgezeichnete Fuge; es leben nicht viele Komponisten, die Ihnen diese Fuge nachschreiben, besonderen Respekt habe ich da vor einigen Engführungen, die mir viel inniges Vergnügen machten!

Schreiben Sie also bald wieder solch ein Werk; ich werde Ihre Sonate dementsprechend in mehreren Blättern besprechen!

Ihnen nochmals meine herzlichste Freude über Ihre famose Orgelsonate ausdrückend

Ihr hochachtungsvollst ergebenster Max Reger.

II.

Weiden, den 3. Dezember 1900.

Sehr geehrter Herr! Besten Dank für freundlichen Brief und Sendung Ihrer prächtigen c-moll-Sonate. Ich habe das Werk eingehendst mir angesehen und kann Ihnen zu dem Werke nur gratulieren aufrichtigst — so zwar, daß ich recht bald das Erscheinen der dritten Sonate erwarte!

Ich selbst werde Ihre Sonate für „Chorgesang" und „redende Künste" besprechen! Wie, können Sie sich ja denken, nachdem ich Ihnen meine vollste Anerkennung über das Werk zolle.

---

[1] Wir bringen diese Briefe zum Abdruck als ein glänzendes Zeugnis für die neidlose und warme Anerkennung, die Max Reger dem Schaffen anderer Komponisten zu zollen stets bereit war. B.

Wir modernen Musiker verlangen mehr als diatonisches „Dreiklangsgemüse", und wer nicht mittun will oder gar die Sache bekämpfen will — den läßt man links liegen. Übrigens — fahren Sie feste und unentwegt in der „krankhaften und sezessionistischen Richtung" fort![2] Ich freue mich, in Ihnen einen Kollegen gefunden zu haben, der, wie mir Ihre c-moll-Sonate beweist, über das hinausgeht, was schon längst, schon längst geschrieben ist! Aber „deutsch" bleiben, nie das geringste Kompliment an die „Franzosen" und „Engländer"! Die „Öltropfen Diatonie" sind für jene gut, die schwach im Magen sind!

Es tut mir sehr leid, mich für Ihre prächtige Sonate, die mir als die schönste Sonate erscheint, die ich seit langem kennengelernt habe, nicht sogleich revanchieren zu können! Aber sobald mein op. 51 erscheint, sollen Sie sicher ein Exemplar erhalten! Nochmals bitte ich Sie, sich doch mein op. 46 (Phantasie und Fuge für Orgel über B-A-C-H) zuzulegen. Ich wäre sehr gespannt, was Sie zu diesem Werke sagen würden.

Zum Schlusse nochmals die Bitte, sich von Pressestimmen nicht im geringsten beeinflussen zu lassen und unentwegt weiter zu schreiben.

Mit bestem Gruß und Händedruck Ihr ergebenster sehr beschäftigter

Max Reger.

III.

Weiden, den 25. Februar 1901.

Sehr geehrter Herr! Am 5. März 1901 wird der ausgezeichnete Orgelvirtuose Herr K. Straube im Kaimsaale zu München ein Orgelkonzert geben, das nur Werke von mir enthalten wird.

Nun lade ich Sie hiemit freundlichst und herzlichst zu diesem Konzerte ein; es würde mich sehr, sehr freuen, wenn Sie zu diesem Konzert nach München fahren würden. Also richten Sie es ein, daß Sie kommen können; es würde mich riesig freuen; abgesehen davon, daß Sie wohl nie mehr in Ihrem Leben Gelegenheit haben werden, diese Sachen alle an einem Abend zu hören und Straube spielt phänomenal!

Ich selbst komme nächsten Sonntag nachmittags in Regensburg 3 Uhr 36 mit dem Postzuge an und fahre mit dem Schnellzuge um 3 Uhr 54 weiter, so daß wir fast 20 Minuten Zeit[3] haben; ich bitte Sie herzlichst, um diese Zeit auf die Bahn zu kommen, damit ich Sie begrüßen kann. Damit Sie mich leichter erkennen, gestatte ich mir Ihnen einen Steckbrief von mir selbst zu entwerfen: „Ziemlich groß und breit, schwarzen, weichen Hut, braunen, schon etwas schäbigen Havelock, blonden, recht verwahrlosten Schnurrbart, goldnen Zwicker an kleinem goldnen Kettchen. Im Ganzen sehr ruppig aussehend!

Ihr mit besten Grüßen ergebenster

Max Reger.

Max Reger und Max Klinger.

Von Konrad Huschke, Weimar.

Max Klinger, der prometheischste Künstlertypus der neueren Zeit, war nicht allein überragend als Radierer und groß und kühn als Maler und Bildhauer, sondern zugleich Philosoph, Denker und Dichter, vor allem aber bis in die innersten Fasern seiner Seele hinein der Musik ergeben, so daß man sogar versucht hat, seine Kunst aus dem Geiste der Musik, namentlich der Beethovenschen, als ihrem dionysischen Urelement heraus zu erklären. Von all den „Königreichen der Seele", die sich um die bildenden Künste erstrecken, war sie für sein Schaffen die ausschlaggebendste. Besonders das Metaphysisch-Phantastische in ihm ruhte im wesentlichen auf musikalischer Grundlage.

[2] Hier ist Bezug genommen auf eine ablehnende Kritik, die einige Kompositionen in einer Zeitschrift gefunden hatten.

[3] Aus dieser Weiterfahrt nach „fast 20 Minuten Zeit" wurde nichts. Die gegenseitige Bekanntschaft Reger—Renner begann so glücklich, daß die Trennung erst am letzten Zuge um 1 Uhr nachts erfolgte. B.

Dieses Phantastische und zugleich Gedankliche — man hat es auch seine Neigung genannt, in seinen Kunstwerken grüblerische Ideen und auch Glaubenssätze der Zeit mit ihrer Gedanken- und Gefühlswelt niederzulegen — ist von echt deutscher Art. Wir brauchen nur an Dürer, Goethe und Hebbel zu denken. Und er hat deshalb von den vielen, die, obwohl — oder weil — deutsch, gegen deutsche Art ankämpfen, immer wieder den Vorwurf hören müssen, seine Kunst sei gesucht, gekünstelt, vergrübelt, seine Plastik Ideenmeißelei, seine Malerei Gedankenpinselei. Das ist ein ähnlicher Vorwurf, wie der, den man einst in der Musik Brahms machte, und den dann auch Reger, der von Brahms ausging, wiederholt hören mußte, obwohl er in seinem Gefühls- und Gedankenkreis eine engere und naivere Künstlernatur war als Klinger und auch als Brahms und neben ihnen, wenn man den — allerdings nicht unbedenklichen — Gegensatz zwischen Natur- und Kulturgenie machen will, mehr als Naturgenie angesehen werden muß, während namentlich Klinger dann ins Bereich des Kulturgenies zu stellen wäre.

Moser hat Reger den Vertreter jenes wühlenden Musikertyps genannt, in dem der Rhythmus nicht ziele oder absinke, sondern eine „stehende Welle" bilde. Daher das quälend Chaotische vieler seiner Werke, durch deren massive Häufung und pralle Überpacktheit die grüblerische deutsche Eigenart oft ins Maßlose gesteigert erscheine. Ausdrucksverdichtung, sogar bis zur Formvernichtung, nur scheinbarer natürlich, denn Regers kontrapunktische Meisterschaft reicht in Wahrheit unmittelbar an die Bachs heran. „Andere machen Fugen," hat er selbst bekannt, „ich kann nichts anderes als darin denken." Daher seine humorvolle Selbstbezeichnung „Fugenseppl". Aber die polyphone Sprache ist bei ihm oft so verwickelt, daß nur die Eingeweihten ihre Rätsel ganz zu lösen vermögen. Was Wunder, wenn man da, wie bei Klinger, die Klarheit und Ausgeglichenheit vermißte und Reger nur als Kuriosum, als eine Art musikalisches Wundertier betrachtete, durch dessen mehr als problematische Gedankengänge sich hindurchzuarbeiten man nicht gewillt war. Es wogt in seinen Werken, heißt es einmal in einer Kritik über Klinger, von Gestalten, Gedanken, Empfindungen, von Linien, Lichtwerten und Farbentönen, aber man kann weder seine Plastiken noch auch seine Radierungen mit einem Blick zusammen schauen. Ebenso urteilte man cum grano salis auch über Reger und lehnte ihn mißvergnügt ab.

Klinger aber liebte seinem ganzen Wesen nach an der Regerschen Kunst gerade dieses deutsche Schwerblütige und Ringende, dieses sogenannte Chaotische, den spekulativ-phantastischen Tiefsinn, das „grüblerische Hineingeheimnissen", und daneben ihre gigantische Kontrapunktik, ihre Gefühlstiefe, ihre Herbheiten und die kernhafte Männlichkeit ihrer Sprache mit allen ihren Ecken und Kanten. Den letzten Reger, der sich mehr und mehr „klärte", hat er wohl nur wenig gekannt. Bevor er Regers Werke kennen lernte, hatte er sich in den Panzer von Brahms, Regers Geistesverwandtem, eingesponnen, und zwar so selig, daß er aus ihm eins seiner größten Werke, die Brahms-Fantasie, hervorzauberte, und sogar der nachschaffende, nämlich der seine Lieder begleitende Brahms ihn zu dem superlativen Urteil hinriß, mit diesem Begleiten könne an Schönheit überhaupt kein anderes auch nur entfernt verglichen werden, wie er auch bald dem ebenso schwierigen wie großen und edlen Menschen Brahms mit allen Fasern seiner leidenschaftlichen Künstlerseele ergeben war.

Ganz ebenso zog ihn dann der nachschaffende Künstler und der Mensch Reger in seinen Bann. Er spielte selbst vorzüglich Klavier, phantasierte namentlich wundervoll. In seinem geräumigen Atelier in Leipzig-Plagwitz stand ein mächtiger Flügel, auf dem, als Reger im März 1907 als Universitätsmusikdirektor nach Leipzig kam, schon viel tiefe und echte Musik erklungen war. Nun war Reger als Klavier- und Orgelspieler ein sehr glücklicher Interpret seiner Werke, und darum hat sein Spiel wohl auch nicht zum wenigsten dazu beigetragen, daß gerade Klinger es war, der ihm unter den führenden Geistern Leipzigs — neben Karl Straube und dem kunstbegeisterten Strafrechtler Adolf Wach — am nächsten trat. Von Max Hehemann ist uns überliefert, wie sogar die schärfsten Gegner der Regerschen Kunst sich dem Zauber seines Spiels, dem Duft seines unendlicher Wandlungen fähigen Anschlags, dem

völligen Aufgehen in seinen und ihm liegenden andern Schöpfungen nicht entziehen konnten. Nicht immer war er in Stimmung, aber plötzlich bei einem besondern Akkord packte ihn der Dämon und ließ ihn dann nicht mehr los. Er ergriff sein ganzes Sein. Mit allen Fasern lebte und webte dieser sensible Riese, sich selbst verzehrend, in der Musik. Er war wie verwandelt und weltvergessen. Seine Züge verklärten sich oder krampften sich im Schmerz. Und wie sprechend bewegten sich seine Lippen. Trat er dann vom Flügel weg, das Antlitz ganz vergeistigt und von der hochgezogenen Stirn aus wieder erschlaffend, so bot er ein erschütterndes Bild. Es erinnerte an den beglückenden Schöpferkrampf, der sich in Beethovens schmerzlichen Zügen spiegelte.

Dieser Pianist Reger hat die Bewunderung Klingers für den Tondichter Reger erst vollendet. Daneben tat es dann der Mensch. Man hat Klinger zu Unrecht Menschenscheu nachgesagt. Er war nur ein abgesagter Feind von flachen Gesellschaftsmenschen, die ihm geistig oder seelisch nichts bieten konnten. Diese wies er mit überlegener Ruhe von sich. Reger aber hat er von Anfang an zu sich herangezogen und ihm dauernd Freundschaft erwiesen.

Wir stellen uns diese beiden großen deutschen Reckengestalten gern einmal nebeneinander vor, Klinger schon hochgewachsen, dabei kraftvoll und sehnig, voll natürlichen Adels und weltgewandt, mit seinem rotblonden, energischen Charakterkopf, dem mächtigen Nacken, der weit gewölbten, gedankenvollen Stirn, den unter der goldenen Brille hervorblitzenden scharfen braunen Augen der Typus eines ungeheuren Willensmenschen von kühnem Gestaltungsdrang und hahnebüchener Leidenschaft. Und Reger noch größer von Gestalt und vor allem viel massiger, knorriger und derber, der gewaltige Kopf breit, und maßlos wuchtig die ganze Erscheinung. Einen aufgequollenen Riesenfrosch hat man ihn genannt. Aber wie schön und ausdrucksvoll waren seine blauen Augen, und wie machtvoll die Stirn unter dem weichen Braunhaar! Und war er auch oft knotig und dröhnend und reagierte mit seiner unendlich reizbaren Musikerseele in fast grotesker Schärfe auf die Angriffe der verständnislosen Welt, so war er doch dabei ein unendlich zartfühlender Mensch von herzgewinnender Güte und Selbstlosigkeit. Nur leere Artistik, phrasenhafte Aufgeblasenheit und aller sich genialisch gebärdende Dilettantismus waren ihm von Grund aus zuwider, und schon hier fand er bei Klinger Verständnis.

Vor allem aber verband ihn als Menschen mit diesem das Heldische, jenes „Und-doch-Gefühl" des heroischen Menschen, der sich, allen Gewalten zum Trotz, durchsetzt. Ein Dichter hat Klinger einst, nicht eben tief, aber doch treffend, mit den Worten gezeichnet:

„Beim ersten Sehen wunderlich,
Fremdartig und absonderlich,
Doch schaust du ihn dir näher an,
So ist's ein echter deutscher Mann,

In dem aufs Schönste sich verband
Ein reicher Kopf mit Meisterhand.
Die suchen nun mit kühnem Wagen
Auf eigne Art sich durchzuschlagen."

Das hätte man auch von Reger sagen können.

Und noch eins: Man hat Klinger, von der Beurteilung einiger seiner Werke ausgehend, als einen grilligen Menschen ohne Frische und Humor und als Skeptiker und Spötter hingestellt. Das Gegenteil war der Fall. Er war, bei all seiner dämonischen Neigung zum Tragischen, im Leben voller Heiterkeit und Lust am Scherz und verstand sich wie wenige auf Witz und tolle Laune. Hier aber begegnete er sich in seltener Sympathie mit Reger, der ja selbst bekannt hat, als Gott den Humor verteilt habe, da hätte er ganz laut „Hier!" geschrien, und der nicht nur höchst fröhlich und ungebunden sein konnte, sondern oft sogar voll von geradezu köstlich drastischen Einfällen war. Auch das Streitbare in seinem Wesen, das sich im Hinstrecken der gepanzerten Faust nicht genug tun konnte, wird bei dem ebenfalls recht streitbaren Malerfürsten Anklang gefunden haben. Und seine so viel gerügte Zotigkeit hat diesen gewiß nicht geschreckt, denn er hatte Verständnis für die Nöte des Genies, das sich „vor ewig quälender Innenschöpfung nach außen ins denkbare Gegenteil entspannen" muß.

Tief tragisch ist dagegen, daß beide, wie auch andere große Deutsche vor ihnen, dem Alkohol ihren Tribut zahlen mußten. Wer wollte einen Stein auf sie werfen, wenn sie zur Er-

holung von ihrem ungeheuren, rastlosen Schaffen sich gelegentlich mit andern zu einem lustigen Zechgelage zusammenfanden und meinten, auf diese Weise Geist und Seele vorübergehend von dem wühlenden Schöpferischen freimachen zu können! Aber Avenarius war doch kein törichter Philister, als er in seinem Buch über Klinger schmerzlich daran rührte, daß der Alkohol auch diesen Gewaltigen angegiftet habe. Dabei hat Klinger immerhin noch ein Alter von 63 Jahren erreicht. Sein Höchstes hatte er längst gegeben, als er starb. Reger aber mußte mit 43 Jahren sterben, gerade am Beginn seines mächtigen letzten Aufstiegs. Zwar hatte er schließlich den Feind von sich geschleudert, aber letzten Endes ist er ihm doch erlegen.

Nach seinem Einzug in Leipzig wurde seine Freundschaft mit Klinger bald so stark, daß er sogar mit Vorliebe in dessen Atelier musizierte, und daß dessen Lisztbüste und Brahms-Totenmaske bald geschenkweise in sein Eigentum übergingen. Regers Gattin erinnert sich noch, welch tiefen Eindruck seine Musik auf den Freund machte, und welch künstlerisch wie menschlich verständnisreiche Beziehungen sich entspannen, zumal auch Klingers bulgarische Freundin Elsa A s e n i j e f f Sinn für Musik hatte. Regers sahen Klinger an dem Gemälde für die Universität arbeiten, er kam gern zu ihnen, und sie verlebten schöne Stunden bei ihm. Wundervoll war es vor allem einmal, als Reger in Klingers Atelier Bach spielte. Gigantisch ragte ein neues Klinger-Werk, der ringende Mann und das ringende Weib, in dem mächtigen Raum empor und schuf eine große, ernste Stimmung. Die Türen zum Nebenzimmer und zur Veranda waren geöffnet. Der Sommerwind lief ums Haus. Und an den kleinen Wasserbecken leuchteten die blauen Iris.

Klingers Schöpfungen machten auf Reger, den sonst der bildenden Kunst durchaus nicht Zugeneigten, großen Eindruck. So ergriff ihn z. B. die Schönheit des Hamburger Brahmsdenkmals aufs tiefste. Sein erster Brief an Klinger, der erhalten ist, datiert vom 30. April 1909. Sehr lustig und freundschaftlich heißt es da: »Verehrtester Meister! Also nächsten Montag 3. Mai abends siebeneinhalb Uhr haben wir die große Freude, Sie und Frau Asenijeff bei uns begrüßen zu können. Sie treffen nur Bekannte, d. h. Ihnen schon Bekannte — also ist's kein hinterlistiger „gesellschaftlicher Überfall". Sodann: kommen Sie, bitte, im bequemen Hausanzug — ganz wie Sie wollen! Die „Galauniform" überlassen wir dem Zirkus und ähnlichen gräßlichen höfischen Veranstaltungen. Wir essen, machen Musik. Für Giftnudeln, die man sich in das Mundwerk steckt, hab' ich gesorgt. Auch habe ich mir das „Ölkrüglein" der Witwe von Sarepta besorgt. Selbiges Ölkrüglein ist aber nicht mit Rizinusöl — sondern mit Rhein-, Moselwein und Bier gefüllt; in verschiedenen Abteilungen, da sich diese drei Sorten zusammen nicht gut vertragen. Im Magen vertragen sie sich schon nachher, wenn's immer „runterwärts" geht. Also auf Wiedersehen. Mit vielen besten Grüßen Ihr ergebenster Reger.«

Anfang April 1910 drängt er nach einer Absage Klingers mit echt freundschaftlicher Zudringlichkeit zur Zurücknahme dieser Absage: »Sehr verehrter Meister!«, schreibt er, »Soeben Frau Asenijeffs liebe Depesche erhalten! Eine Absage nehmen wir aber nicht an. Wir freuen uns viel zu sehr, Sie beide zu sehen, namentlich jetzt, wo wir Ihren Brahms in Hamburg gesehen haben. Sie dürfen uns das nicht antun und nicht kommen. Am 12. kommt eine liebe Freundin von uns aus Berlin und freut sich unbeschreiblich, Max Klinger kennen zu lernen. Sie soll ihnen Reger vorsingen. Sie werden Ihre Wonne haben alle beide, wie diese Künstlerin singt. Ich habe sie gelockt, in der Hoffnung, daß sie Ihnen vorsingen kann. Also seien Sie so furchtbar freundlich und sagen Sie Frau Asenijeff, sie solle mir schreiben: „Wir kommen!" Mit dieser Antwort würden Sie uns herzlich erfreuen. Sie müssen kommen. Sie bekommen Brahms- und Regerlieder massenhaft zu hören, die Dame aus Berlin singt prachtvoll und wird Ihnen auch als Mensch sehr sympathisch sein! Ihr alter Reger.«

Das war wahrscheinlich Gertrud F i s c h e r - M a r e t z k i. Und wir dürfen wohl annehmen, daß der Brief geholfen hat. Ebenso war Klinger z. B. auch bei Regers nach dem Konzert, in dem Frieda K w a s t - H o d a p p mit glänzendem Gelingen Regers neuestes Klavierkonzert op. 114 im Gewandhaus gespielt hatte. Reger bemerkte damals launig, daß sie nach dieser Leistung von Rechts wegen nicht mehr „Kwast-H o d a p p", sondern „Kwast-H u t a b" hei-

ßen müſſe. Klinger aber wird die Berechtigung dieſer Namensänderung mit einem witzigen Huldigungvermerk unterſtrichen haben.

Ein anderer Brief handelt von Fritz Steinbach, Klinger will ihn modellieren, Reger ſoll kommen und ihm genehme Gäſte mitbringen. Weiter: Reger hat von Berlin den mediziniſchen Doktorhut erhalten, Klinger, bereits Dr. med. h. c., zeichnet als „Medizinmann" und begrüßt den „Medizinkollegen". Dann leſen wir in dem Briefwechſel von Klingers Sorgen bei der Aufſtellung des Hamburger Brahms-Denkmals, von anderen Künſtlernöten, von neuen Klinger-Werken und gemeinſamem, ſorgenbrechendem Trunk. Auch Grüße aus fernen Landen flogen hin und her.

Von beſonders warmem Empfinden durchdrungen iſt der Brief, den Frau Aſenijeff, zugleich in Klingers Namen, im Juni 1911 an Reger nach dem Tode ſeiner Mutter geſchrieben hat: „Verehrter Meiſter Reger! Voll ſchmerzlichem Erſtaunen erfuhren Klinger und ich bei unſerer Rückkunft von Naumburg, daß ſchweres Weh durch den Tod Ihrer lieben Mutter über Sie gekommen iſt. Lieber Meiſter Reger — die Mutter eines Genies, das iſt etwas Heiliges! Nur Troſt kann man da keinem ſagen, nur mitfühlen, nur herzlichſt mitfühlen! Es war Ihrer lieben Mutter noch vergönnt, ihr Kind, ihren Sohn, den ihr Leib einſt getragen, ihre Arme gewiegt — im Glanz des Ruhmes zu ſehen. Das iſt Erfüllung des Lebens für ein Mutterherz. Seien Sie beide in dieſen ſo trüben Tagen in alter Verehrung und Herzlichkeit gegrüßt von Ihrer aufrichtig ergebenen Elſa Aſenijeff."

Dieſe Verehrung und Herzlichkeit hinderte allerdings nicht, daß Reger wie ein Kranker ſtöhnte, als man ihm zumutete, die ſchwül-ſinnlichen Liebesgedichte der Aſenijeff in Muſik zu ſetzen. Er, der gewöhnlich ſo „ſchnell Fertige", kam mit dieſer Arbeit trotz aller Mühe nicht vom Fleck. Für ſolche tropiſchen Gewächſe war er nicht geſchaffen.

1911 ging er nach Meiningen und ſpäter nach Jena. Klinger konnte ihn nicht mit wegfeiern, da er gerade in Tirol nach einem Marmorblock für ſein Wagner-Denkmal forſchte. Die Beziehungen lockerten ſich naturgemäß. Aber ſie ruhten nicht. Der letzte Freundſchaftsdienſt, den Klinger dem Freund leiſtete war, daß er nach der verhängnisvollen Nacht vom 10. zum 11. Mai 1916 eine meiſterliche Zeichnung des Toten fertigte. Es mögen ihm dabei ähnliche Gedanken durch den Kopf gegangen ſein wie die, denen Adolf Wach in einem ſchönen Gedenk-Brief Ausdruck gegeben hat: „Wie iſt das doch ſo unſagbar traurig! Ich will von dem lieben, prächtigen Freund, in dem kein Falſch war, nicht reden. Welch eine ſchöpferiſche Kraft iſt da erloſchen!" Die Gattin aber, die in furchtbarem Herzeleid neben dem Toten ſaß, hat nicht vergeſſen, wie Klinger tief erſchüttert bei ihr ſtand. Die Hände zitterten ihm, als er ihn zeichnete. Vier Jahre danach wurde auch er abberufen.

Unbekannte Reger-Bildniſſe.

Von Hermann Unger, Köln.

Max Reger teilte mit Mozart und Franz Schubert das Schickſal, daß ſeine äußere Erſcheinung durchaus nicht immer und in jeder Weiſe das Abbild des inneren Menſchen wiedergab, ſodaß auch eine, vom Porträt ihren Ausgangspunkt nehmende raſſepſychologiſche Wertung wie die Eichenauers in ſeinem Buche „Muſik und Raſſe" meines Erachtens und bei aller Anerkennung für dieſe im übrigen ſo anregende und hochgeſinnte Arbeit zu gänzlich abwegigen Schlüſſen kommen mußte. Nur derjenige, welchem es vergönnt war, den Ausdruck der Augen Regers in beſtimmten Augenblicken des Entrücktſeins, jenen ſeltſamen, nach oben gerichteten Blick ins Ferne zu beobachten, der Schimons Beethovenbild ſo naturgetreu macht und den Thomas Mann einmal an Hans Pfitzner den „Muſikerblick" nennt, nur der wird in der Lage ſein, Regerſche Bilder (deren es aber bei der bekannten Scheu des Meiſters allem Sichzurſchauſtellen gegenüber wohl nur recht wenige gibt) richtig anzuſchauen und auf ihre Naturwahrheit hin zu beurteilen. Im übrigen aber darf man ſagen: ſo ſcharf ſich ſchon im Geſichte des Knaben Reger gewiſſe, für ihn typiſche Züge (ſo diejenigen des Mundes)

ausprägen, ebenso wechselvoll war nicht allein seine äußere Gestalt, jene Entwicklung vom hageren Jüngling zum hünenhaft und massig wirkenden Manne, und es schien fast unmöglich, den Reichtum der ihm innewohnenden und oft blitzschnell wechselnden Empfindungen, vom saftigen Humor bis zur mädchenhaften Scheu in ein Augenblicksbild zu bannen, den eigenartigen Widerspruch im Beieinander robuster Kraft und fast frauenhafter Grazie der Bewegungen, beides Dinge, welche ja auch die inneren Pole des Komponisten wie des Pianisten ausmachten, ihren deutlichen Ausdruck jedoch schon in der, bei aller Wucht des Gesamtkörpers überraschenden Feingliederigkeit seiner Gelenke fanden.

Diese Sätze mußten vorangeschickt werden, wenn nun auf Bilder hingewiesen werden soll, die, zum Teil erst vor kurzer Zeit entdeckt, nunmehr anläßlich des Gedächtnisses dessen der Öffentlichkeit bekanntgemacht werden sollen, daß der Meister am 19. März sein 60. Lebensalter erreicht haben würde, wenn ihn nicht ein tragisches Geschick mitten aus der Vollkraft seines Schaffens und Wirkens vor nun schon über 16 Jahren dahingerafft hätte. Wir danken die Bekanntschaft mit diesen Bildern der Witwe des Meisters, die auch ihre Veröffentlichung an dieser Stelle erlaubte und die näheren Angaben über ihre Auffindung wie ihre Entstehung beisteuerte. Die Kopie der beiden Jugendbilder stellte das Münchener Atelier Senta Grüning, diejenige des letztgenannten Bildes das Max Regerarchiv in Weimar unter seinem derzeitigen Kustos Oberregierungsrat Dr. K. Dittmar her, denen Allen auch an diesem Orte herzlich gedankt sei.

Bild Nr. 1, ein Ölbild, wurde von Asta von Pirch, einer Kusine der Gattin Max Regers gemalt, wahrscheinlich nach einem Jugendbild, welches aber später verlorenging. Emma Reger, die noch heute lebende Schwester des Meisters, schätzt gerade dieses Bild wegen seiner außerordentlichen Lebenstreue, obwohl die Malerin, die Reger gar nicht persönlich gekannt hat, dessen im Leben blaue Augen hier braun dargestellt hat. Sie scheint das Bild beiseitegelegt zu haben, da Reger ihr nicht selbst dazu gesessen hatte und sie es darum nicht für vollendet hielt. Asta von Pirch war eine ausgezeichnete Kopistin alter Meister; eine ihrer Kopien hing in Regers Empfangszimmer. Bei ihrem Tode im Januar 1931 fand man das Porträt, von welchem sie bei Lebzeiten niemandem etwas verraten hatte, unter alten Skizzen und übergab es Regers Witwe. Die Malerin Alice Boskowitz, eine Studienfreundin der Verstorbenen, hat es dann fachgemäß gereinigt und lasiert, und Frau Reger ließ es rahmen und nahm es in Verwahrung.

Bild Nr. 2 wurde von dem Kunstmaler Hans Blitz im Sommer 1903 auf Regers Sommersitz Schneewinkl bei Berchtesgaden gelegentlich des Erholungsaufenthalts Regers begonnen, jedoch leider nicht vollendet, da Reger nur zu zwei Sitzungen zu bewegen war. (Damals entstand seine große C-dur Violin-Klaviersonate mit dem, des „Helden Widersachern" zugedachten Doppelthema „Schafe-Affe"!) Der Maler starb vor etwa zehn Jahren, und Frau Reger erwarb das Bild 1932 von dessen Tochter, einer begabten, in München lebenden Malerin.

Bild Nr. 3 wurde von dem im November 1918 im Felde gefallenen Hamburger Kunstmaler Franz Nölken während Regers Sommeraufenthalt 1913 an der Ostsee bei Kolberg gemalt. Nölken, ein begeisterter Musikfreund, ausgezeichneter Pianist und verständnisvoller Verehrer der Kunst Max Regers, war diesem durch den Sohn der Hamburger, bei Reger studierenden Frau Käthe Bach-Lentz, der Nachkommin eines der Brüder des großen Sebastian, vorgestellt worden und befreundete sich bald sehr eng mit dem Meister. Nölken malte das Bild, während Reger an der Arbeit zu seiner „Ballettsuite" op. 130 saß, in der für ihn hierbei charakteristischen Haltung: tief vornübergebeugt, die Unterlippe fest an die Zähne gepreßt, den Blick konzentriert auf das Notenpapier gerichtet, die Feder wie einen Griffel fest in der Hand, Radiermesser und Löschblattstückchen in sofort erreichbarer Nähe, so, wie wir ihn hundertemale an seinem Schreibtisch sahen, wobei er dann gern (wie vor ihm Mozart) sich Geschichten erzählen ließ und nur dann und wann brummend ein Wort einflocht wie „Jetzta passen'S mal auf, was wir da machen werd'n" oder den komischen Stoßseufzer: „Ach, was habt's Ihr gut! Ich muß doch immer arbeiten!" oder: „Jetzta soll'n die Hörner mal was

blaſ'n. Die Kerle werd'n ja doch aa bezahlt!" uſf. Das Bild wurde von ſeinem ſpäteren Beſitzer (ich vermute: Rechtsanwalt Geller in Neuß am Rhein, der als eifriger Muſikfreund in ſeiner Stadt einen angeſehenen Madrigalchor begründete, ſich auch als Sammler von Gemälden hervorgetan hat und bei dem ich das Bild ſelbſt geſehen habe) dem Regerarchiv zu Weimar geſtiftet, wo es noch heute ſeinen Standort hat.

Das Regerarchiv in Weimar.

Von Konrad Huſchke, Weimar.

Es iſt ſonderbar, daß ſo viele Kunſtfreunde beim Beſuch Weimars nicht den Weg zum Reger-Archiv finden. Denn dies kleine Archiv bietet in ſeinen nur zwei Räumen ſo viel Anregendes und Sehenswertes, daß die Stifterin, Frau Elſa Reger, recht hatte, als ſie ſchrieb, mit ihm ſei der Krone über Ilm-Athen eine neue koſtbare Perle eingefügt worden.

Allerdings lockt die labyrinthiſche Abgelegenheit des Archivs hoch oben im alten Weimarer Reſidenzſchloß nicht gerade zum Beſuch. Beſſer wäre ſchon, es könnte etwa in der Muſikhochſchule nahe dem Deutſchen Nationaltheater oder in der am Park gelegenen weitbekannten früheren Hofgärtnerei Aufnahme finden, in der das Liſzt-Muſeum untergebracht iſt. So fern auch der Tondichter und Menſch Reger der Liſztſchen Eigenart ſtand, ſo hat er doch Liſzt zum mindeſten als den Meiſter der ſinfoniſchen Dichtung ſehr hoch gehalten. Und betreten wir das Archiv, ſo richten ſich unſere Blicke zunächſt auf die dem Eingang gegenüber aufgeſtellte gewaltige Liſzt-Büſte Max Klingers, von ihrem Schöpfer einſt Reger verehrt, nachdem er ihn auf dem Flügel meiſterlich charakteriſiert hatte und er Reger ſtets vor vielem andern Hohen heilig gehalten. Alſo warum nicht Liſzt und ihn in einem Hauſe?

Bei einem Archiv denkt man zunächſt — und mancher wohl nicht ohne Schrecken — an Akten, Bücher Briefe, Noten u. dgl. Akten ſcheiden bei Reger aus, denn aller Aktenſtaub war ihm zuwider. Doch eine ſtattliche Anzahl von Büchern iſt in der Tat im Reger-Archiv zu finden, und einen Teil davon ſchmücken ſogar Widmungen berühmter Dichter und Schriftſteller. Die Originalbriefe aber, die es birgt, ſind ſogar meiſt von ganz ungewöhnlichem Reiz, ſo Briefe von Reger ſelbſt und ſolche an ihn von Nikiſch, Marteau, Fritz Steinbach, Dehmel, Richard Strauß, Schillings, Klinger, der Aſenijeff und andern. Köſtlich iſt, wie Richard Strauß die Schaffensfülle und kontrapunktiſche Meiſterſchaft Regers bewundert und ſich ſelbſt daneben für minderwertig erklärt. Sonniger Humor ſtrahlt aus einem Huldigungsbrief des Meiſterdirigenten Steinbach. Und auf den Briefen Klingers an Reger liegt ein Abglanz der verſtändnisreichen Freundſchaft der beiden großen Künſtler. Unter den Noten endlich iſt neben ſo manchem Liedmanuſkript und dem des fis-moll-Quartetts ein Stück von ganz beſonderem Wert, nämlich das Original des 100. Pſalms, von Reger einſt der Philoſophiſchen Fakultät der Univerſität Jena für ſeine Ernennung zum Dr. phil. gewidmet. Man ſtaunt über die klare, peinliche Schreibart des Meiſters. Tempi, Vortragszeichen uſw., ſogar die Bögen über den Notenreihen, ſind vielfach mit roter Tinte geſchrieben. Faſt nichts iſt verbeſſert, bis dann plötzlich mit hahnebüchener Gründlichkeit ganze Seiten geſtrichen ſind. Vom Großherzog von Heſſen, einem der vielen Verehrer des Werks — Reger war bekanntlich ganz verwundert, wie um das Aufführungsrecht „eine wahre Rauferei" einſetzte —, iſt ein ſehr liebenswürdiges Schreiben im Archiv. Auch der Meininger Theaterherzog, des Meiſters beſondere Liebe, iſt mit einigen Briefen vertreten, und ſein Bild, eine ausgezeichnete Kopie des Fechnerſchen Ölgemäldes, hängt links vom Eingang gegenüber der Klingerſchen Liſzt-Büſte. Damit kommen wir zu den zahlreichen nicht eigentlich archivalen Stücken des Archivs, nach denen es eigentlich Reger-Muſeum heißen müßte. Das ſind vor allem die vielen, zum Teil ſehr wertvollen Bilder, zum Beiſpiel das Ölgemälde von Franz Nölken, das eindrucksſtark darſtellt, wie Reger, tief über die Partitur gebeugt, an ſeiner Sinfonietta arbeitet. Dann u. a. Bilder von Bach, Beethoven, Brahms, Wagner, Bruckner, Liſzt, Mendelsſohn, J. A. Hiller, Faſch, Hugo Wolf, Hans von Bülow, Grieg, Straube, von Regers vortreff-

lichem Lehrer Lindner und sogar von Wilhelm Raabe, der einst zugleich mit ihm von Berlin aus den medizinischen Ehrendoktor erhielt. Der alte Hans Thoma aber, der dritte Dr. med. im Bunde, bekam von Reger später die schwere wissenschaftliche Frage vorgelegt, womit er eigentlich seine Patienten kuriere, e r kuriere sie (echt Reger) mit Kamillentee! Überaus reizvoll sind die Zeichnungen Willi von Beckeraths, die Brahms und Reger als Dirigenten darstellten, auch eine Bleistiftzeichnung des Weimarer Meisters Paul Witterstätter. Weiter finden wir im Archiv außer der Liszt-Büste eine Anzahl anderer wertvoller P l a s t i k e n, darunter Reger-Büsten von Hilda Hasselmann-Schnabl, Richard Engelmann und Theodor von Gosen, die Totenmaske Regers von Seffner und einen mächtigen Abguß von Klingers Beethoven (Kopf, Hals und Oberkörper). Den hat ihm Klinger einst geschenkt, als er opferfreudig einige der ihm wesensfremden, sinnlich-schwülen Asenijeff-Gedichte vertont hatte. Dann die problematischen Totenmasken Beethovens und Wagners. Endlich aber die kleine H a u s o r g e l, die sich der junge Reger im Bund mit seinem Vater gezimmert, und den großen I b a ch - F l ü g e l, auf dem der reife Meister so gern gespielt hat, einen eigenartigen N o t e n s ch r a n k, der besondere Besichtigung verdient, für Sonderinteressenten aber die zahlreichen Orden Regers, an der Spitze das Komturkreuz des S.-Ern. Hausordens, Mütze und Band der Leipziger Pauliner, die beiden Ehrendoktor-Diplome, Huldigungs-Diplome aus Barcelona, New York, Stockholm und vieles andere.

Von den beiden Zimmern des Archivs ist das zweite ungefähr so eingerichtet wie Regers Arbeits- und Musikzimmer in seiner Jenaer Villa. Man tritt mit Ernst und Wehmut in diesen Raum. In der Mitte steht der Ibach-Flügel, dahinter in der linken Ecke die mächtige Beethoven-Plastik. Den Hauptteil der Hinterwand deckt der Notenschrank. Auf dem einfachen Schreibtisch finden wir neben den Familienbildern nur das seines intimsten Freundes, des Thomaskantors Karl Straube. Und blickt man zum Fenster hinaus, so grüßt über dem Häusermeer majestätisch die alte Stadtkirche, in der einst Regers großes Vorbild Bach die Orgel meisterte.

Mögen recht viele Freunde deutscher Kunst ihrer Verpflichtung eingedenk bleiben, dies schöne kleine Archiv durch Besuch und Spenden zu fördern, sie werden davon selbst den größten Gewinn und die reichste Befriedigung haben!

Beim Regerbiographen Adalbert Lindner.

Von Walther Kunze, Ammendorf.

Stahlblau spannt sich der Julihimmel über die Oberpfalz. Durch grüne Wiesen und an bewaldeten Höhen vorüber trägt uns die Bahn nach der Regerstadt Weiden. Ich schaue aus dem Wagenfenster hinaus in den lachenden Sonnentag, bis am Horizonte die spitzen Türme der katholischen und der Barockturm der evangelischen Kirche auftauchen. Hohe Schlote senden ihre Rauchfahnen hinauf in den Äther. Nachmittags 4 Uhr! Wir entsteigen flugs dem Zuge und begrüßen Adalbert Lindner, den ersten Klavierlehrer und Jugendbiographen Max Regers, und seinen Sohn. Durch die schmucke Max Regerstraße fährt langsam das Auto und hält bald vor dem sauberen „Hotel zur Post" auf dem malerischen und anheimelnden Marktplatze. Hier nehmen wir mit Freund Lindner in dem holzgetäfelten Gastzimmer den Kaffee ein und treten dann hinaus auf die Straße. Schmuck liegt das Rathaus da, das eine Heldentafel ziert.

„Das war der erste Spielplatz des kleinen Max", sagt unser Freund, auf den freien Platz mit seinen schattigen Bäumen vor dem Gebäude deutend; „denn dort drüben wohnten Regers. Wenn du übrigens wüßtest, wie die Familie 1874 nach Weiden kam! Das müßtest du mal zeichnen! Die Magd mit einer Ziege am Strick, der Vater mit einem Vogelbauer in der Hand und die Mutter den kleinen Max auf dem Arme tragend, so zogen Regers hier ein." Wir lachen über das entworfene Situationsbild. Aus einem Schaufenster grüßen bunte Bücherbände. Über der Tür steht „Taubaldsche Buchhandlung, Inhaber Anton Winkler."

„Von hier," bemerkt Lindner, „bezog Reger während der Weidener Jahre seine Weisheit." Bald stehen wir vor dem evangelischen Gotteshaus, der früheren Simultankirche der Stadt. Durch die sommerliche Gittertür schauen wir in das Innere. „Hier war ich 15 Jahre Organist und ließ auch Reger von 1886—89 die Orgel spielen," nimmt der Freund das Wort. — „Große Werke von Mendelssohn, Brahms usw. haben wir hier aufgeführt. Es war aber ein unhaltbarer Zustand, daß zwei Konfessionen dieses Gotteshaus benutzten. So erwarb die evangelische Gemeinde das Gotteshaus um 100 000 Mk., und die katholische baute ein neues, zu dem wir nachher kommen werden."

Ein großes Gebäude breitet sich unmittelbar neben der evangelischen Kirche aus. Von Abbildungen aus Regerheften her erkenne ich es als Lindners ehemaliges Wohnhaus. Es war früher ein Jesuitenkloster, später Schulhaus für beide Konfessionen und schließlich Lehrerwohnhaus.

„Im 2. Stock des westlichen Giebels war meine frühere Dienstwohnung", erklärt unser Begleiter. „Die zwei Fenster im oberen Stock da vorn waren das Musikzimmer. Hier erhielt Max 5 Jahre Klavierunterricht von mir. Von hier hörte ich ihn drüben die Orgel spielen, wenn er sich in wunderbaren Improvisationen erging. Leider besaß man hier nicht Pietät genug, das Zimmer als Regerzimmer zu erhalten. Die Räume sind alle vermietet. In diesem Hause wohnte ich bis zum Tode meiner seligen Frau von 1879 bis 1925, also 46 Jahre lang."

Der Freund ist still. Lange stehen wir in Gedanken versunken vor dem alten ehrwürdigen Hause mit seinem stolzen, hohen Giebel.

Durch eine alte malerische Gasse mit Hühneraugenpflaster schreiten wir weiter.

„Das war mein täglicher Schulweg und der Weg Regers, wenn er zu mir kam," sagt Lindner.

Eine breite, gepflegte Straße nimmt uns auf, die Alleestraße. An ihr steht die im romanischen Stil gehaltene katholische Kirche mit ihren zwei spitzen Türmen. Sie wurde 1901 erbaut. Wir steigen die steinernen Stufen hinan und betreten das Innere. Dämmerlicht herrscht in der weiten Halle. An der hohen Decke und an den Wänden funkeln helle Sterne und im gleißenden Golde erstrahlt der Altar, über dem der gekreuzigte Heiland sehr plastisch wirkt. Es ist ein Kircheninneres von strenger Schönheit. Einsame Beter knien in den Bänken.

„Hier war ich 18 Jahre lang Orgelschläger," unterbricht Lindner leise das Schweigen. „Auf der damals ganz neuen Orgel spielte Reger im Jahre 1903 sein B-A-C-H."

Langsam verlassen wir das Gotteshaus. Die Julihitze empfängt uns wieder. Wir folgen der Alleestraße, lassen Lindners vorläufig liegen und kommen zum ehemaligen Wohnhaus der Familie Reger. An dem geräumigen dreistöckigen Bau von brauner Farbe befindet sich eine Gedenktafel. Wir lesen:

„In diesem Hause verlebte der berühmte Komponist Max Reger seine wichtigsten Jugend- und Schaffensjahre (1884—1901).

Gestiftet von der Weidener Sängervereinigung 1930."

„Dort," zeigt Lindner, „an der Giebelseite im 1. Stock lag das Arbeitszimmer Regers. Im Wohnzimmer stand sein Blüthner-Flügel, und dort im Eckzimmer schrieb er außer Sonntags seine Werke. Am Sonntag gingen wir spazieren, meist erst zu späterer Stunde; denn die Mutter Reger wollte dadurch verhüten, daß die Männer zuviel Bier tranken." —

Voll Ehrfurcht betrachtete ich lange das Gebäude, in dem so herrliche Werke das Licht der Welt erblickten. Hier entstand die Musik des jüngeren Meisters, des Himmelsstürmers. Aus diesem Hause schleuderte Reger seine cyclopischen Orgelwerke hinaus, die die Welt aufhorchen ließen und ihren Schöpfer an die Seite des großen Thomaskantors stellten. — Leider hat man auch dieses berühmte Haus für Wohnzwecke freigegeben.

In nächster Nachbarschaft liegt die alte Präparandenanstalt, die Max Reger 3 Jahre lang, von 1886—89 besuchte, in der sein Vater lehrte, und wo auch Regers Mentor seine 3 Präparandenjahre absolvierte. Bald begegnen wir einer weiteren Regererinnerung, der Max Reger-Gaststätte, die eine Gedenktafel mit der Inschrift ziert:

„In diesem Hause verlebte der berühmte Komponist Max Reger manch vergnügte Stunde im frohen Freundeskreise."

„Hier und im benachbarten Gasthof „Zum schwarzen Bären" ist Reger öfters eingekehrt," bemerkt Lindner dazu, „und trank da mit Freunden, mit Arbeitern usw. Von den Beamten in Weiden wollte er wenig wissen. — Aber das Haus als Reger-Gaststätte zu taufen, hätte man nicht tun sollen."

„Ich wundere mich auch darüber," entgegne ich. „Hat denn Regers Berühmtheit nur im Trinken bestanden?"

Ein leises Lüftchen macht sich auf. Die Nab kreuzt unsern Weg, und am plätschernden Wasser schreiten wir dahin. Malerische Häuser begleiten jenseits den Lauf. Wir stoßen auf den neuangelegten schönen „Regerhain". Junge Pappeln wiegen ihre Kronen im frühen Abendwind. In der Mitte der Anlage erhebt sich der Stein von des Meisters Weimarer Grabstätte. Eingemeißelt ist nur der Name: Max Reger. Wie schlicht und kernig und groß wirkt dieser einfache Felsstein! Wie trefflich paßt er zu dem Wesen des Meisters, zu seiner Kraft, Geradheit, Natürlichkeit und Schlichtheit! Braucht es da noch großer Worte, dich zu preisen, großer Reger? In einigen Jahren wird dieser Hain ein wunderschönes, stolzes, würdiges Heldenmal sein, das die Regerstadt Weiden ihrem großen Sohn errichtet hat.

Wir treten nun aus der Stadt heraus und biegen in einen Pfad ein, der in die Wiesen führt, die sich weit ausdehnen und am Horizonte von bewaldeten Höhen begrenzt werden. Weidengebüsch begleitet den Lauf der Nab.

„Der Berg dort hinten ist der Fischerberg," sagt Lindner. „Dorthin führte meist der sonntägliche Spaziergang der Familie Reger." Nach einer Weile fährt er fort: „Wie sehr Reger seine Heimat liebte, davon will ich euch ein kleines Geschichtchen erzählen: Als Reger lange von Weiden fort war, sagte mir eines Tages der Postbote: ‚Ich habe gestern Herrn Reger gesehen.' — ‚I, das ist doch gar nicht möglich,' erwiderte ich ihm. ‚Dann wäre er doch auch bei mir gewesen.' — ‚Nun,' gab mir der Postbote zur Antwort, ‚ich werde doch Herrn Reger kennen. Hier an der Nab hab' ich ihn geseh'n'."

„In der Tat", erzählt Lindner weiter, „war Reger am genannten Tage in Weiden gewesen. Auf der Durchreise war er hier ausgestiegen und hatte mutterseelenallein einen Spaziergang um die Stadt gemacht und die Stätten seiner Jugend besucht. Spricht das nicht Bände?" —

Wir sind ein gut Stück in die Wiesen gegangen und halten Umschau. Ein schönes Panorama von Weiden bietet sich unsern Augen dar. Hoch ragen die Türme der beiden Kirchen. Im Hintergrunde verlieren sich die sanften Höhen. Die Sonne rüstet sich zum Untergang, und wir treten den Heimweg an. Da erzählt unser Freund von den großen Schwierigkeiten, die sich bei der Herausgabe seiner Bearbeitung von Regers „Blätter und Blüten" für Violine und Klavier herausgestellt hätten. Bald sind wir wieder in den Straßen Weidens und pilgern durch die Alleestraße dem Lindnerschen Hause zu. Aus der katholischen Kirche ertönt uns Orgelklang entgegen.

Wir stehen vor Lindners Wohnhaus, in dem sich im Parterre das Klavier- und Harmoniumgeschäft seines Sohnes befindet. In die Fenster schauen die Bäume der Straße. Im Flur von Lindners Wohnung fallen sofort die Kopien der Doktordiplome Regers ins Auge.

„Der Doktortitel", erklärt der Freund, „bedeutete für den Meister die höchste Ehre. Diese Kopien schenkte er mir. Leider", fährt er fort, „ist Reger von seinem Heimatland Bayern in keiner Weise geehrt worden. Nicht einmal den Professortitel hat er hier bekommen."

Nun führt uns Lindner in sein Arbeitszimmer. Es ist ein schlichter, schmaler Raum. Hohe Bücherregale sind bis zur Decke voll Bücher gepfropft — rund viertausend Bände. Ein stattlicher Besitz, die Frucht und das Zeugnis eines arbeitsreichen und sparsamen Lebens eines Menschen, der bis ins hohe Alter hinein geistig agil geblieben ist. Mit größtem Interesse überfliege ich die Bücherreihen. Alle Gebiete der Kunst und Wissenschaft sind vertreten. Auf eine Anzahl Bücher deutend, sagte Lindner sehr ernst: „Das sind religiöse Schriften aus der Zeit meiner großen inneren Wandlung im Jahre 1912."

Das Zimmer hat nur ein Fenster, unter dem ein Tisch steht, der mit Büchern, Schreibmaterial und Zeitschriften bedeckt ist. Links der Tür stehen Zeichenmappen, deren Besichtigung uns für den nächsten Tag in Aussicht gestellt wird. Neben dem Arbeitszimmer liegt Lindners Schlafgemach, das er mit den Worten öffnet: „Und hier verbringe ich meine kurzen Nächte! Denn ich bin ein Frühaufsteher und verbringe einen Teil der Nacht lesend im Bette."

An der Decke fällt ein Ölgemälde ins Auge: Jesus am Ölberg im Gebetskampf ringend und vom Engel getröstet und gestärkt.

„Das ist mir Stärkung im Leid, in der Not", sagt der fromme Alte.

Über dem Bett hängt der päpstliche Segen für die Sterbestunde. Auf der Kommode stehen neben der Photographie Elsa Regers Kruzifixe, Jesus- und Marienbilder. Der Nachttisch ist mit Büchern bedeckt. Von der Wand grüßen die Bilder von Lindners Eltern. Voll Dankbarkeit erzählt der Sohn, daß sein Mütterchen ihm den großen Willen zu den geistigen Interessen vererbte. Es starb im hohen Alter von 91 Jahren. Der Vater wurde 86 Jahre alt. Wir treten aus dem stillen Kämmerlein auf den Flur. Auch hier stehen hohe Regale, die mit Noten gefüllt sind.

„Jetzt kommt das Regerzimmer! Bitte schön!"

Damit öffnet Lindner die weiße Tür seines Heiligtums. Am Fenster steht der Blüthner-Flügel, den das Bild Beethovens schmückt.

„Der Flügel ist nun vierzig Jahre alt", erklärt der alte Musiker. „Reger hat mir seine Weidener Kompositionen wohl fast alle darauf vorgespielt. Leider muß ich aus Platzmangel noch heute Klavierunterricht darauf erteilen."

Auf dem Deckel liegen Liszts „Rigoletto-Paraphrase" und Bearbeitungen Regerscher Werke von Lindner. Im Zimmer deutet alles auf den großen Schüler hin. Da hängen Bilder und Plaketten von Meister Reger, Photographien und Bildnisse von Künstlern und Freunden. Das bekannte Beethovenbild von Balestrieri über dem Sofa ist das Geschenk des Weidener Liederkranzes zum 25jährigen Ehejubiläum Lindners. Daneben hängt der schöne Regerkopf Hübners. Auch hier steht ein mit Büchern vollgepfropfter Schrank.

„Hieraus", belehrt uns der Freund, „versorgte ich Reger mit Lektüre." Und nun erzählt uns des Meisters alter Lehrer und Freund von den schweren Jahren, die Max in Wiesbaden durchlebte. Er schildert sein Ringen, seinen rastlosen Fleiß und die großen Gefahren, die ihm hier drohten. „Wir lebten daheim in Sorgen und Bangen um ihn und baten ihn, endlich nach Hause zu kommen. Ich glaubte nimmer, daß er käme. Aber schließlich kam er doch auf vieles Zureden, krank und mit der Welt verfeindet und verbittert. Wie hoffnungsvoll war er von uns gegangen! — Und so kam er wieder! — Wir waren erschrocken über ihn. Das also hatte die Welt aus ihm gemacht!! — Im tiefsten Bierbaß sprach Reger auf dem Weidener Bahnhof, als wir ihn abholten, zu uns seine ersten bedeutsamen Worte: ‚Ich will schaffen!' — Dieses Versprechen hat er ja überreichlich gehalten. Das Geschwür, das er im Munde hatte, war gutartig. Der Arzt verbot ihm Nikotin und Alkohol. Ich wollte ihm auch mit allen Kräften helfen und sagte ihm: ‚Max, getrunken wird in meinem Hause nicht. Schau, ich zerschmeiß' meinen Bierkrug, ich will mich deiner annehmen.' — Im allgemeinen hat dann Reger auch in Weiden sehr mäßig gelebt. In München lockten dann wieder das gute Bier und Freunde. — Ich persönlich bin ja der Meinung," fügt Lindner nach einer Weile hinzu, „Reger hätte von Weiden nicht fortzugehen brauchen. Er brauchte keine Anregungen von außen und wäre hier derselbe Große geworden. Denke nur an seine großen Orgelwerke, die er nur aus der reinen Klangvorstellung heraus geschaffen hat."

Wir kommen nun auf einzelne Werke des Meisters zu sprechen.

„Ein gar herrliches Werk, das ich erst kürzlich wieder hörte, ist die ‚Sinfonietta'," nimmt Lindner das Wort.

Als wir vom Orgelkomponisten Reger sprechen, ruft der mir gegenüber sitzende Freund wie ein Seher aus: „Ich weiß, daß trotz der heutigen Orgelbewegung Regers Orgelwerke noch eine große Zukunft haben werden. Denke mal dann an mich!"

Im Laufe des Gespräches fällt der Name „Riemann". Da holt Lindner aus seinem Bücherschranke des „Handbuch der Musikgeschichte" des großen Gelehrten und reicht es mir mit den Worten: „Suche mal den Namen ‚Reger' im Inhaltsverzeichnis!"

Auf Seite 212 ist nur der Name „Reger" mit dem Geburts- und Sterbejahr angegeben.

Kopfschüttelnd trägt Lindner das Buch mit den Worten wieder fort: „So ehrte Riemann seinen größten Schüler!"*)

Es ist still im Zimmer. Dann nimmt der Freund das Gespräch wieder auf: „In Wiesbaden lernte Reger auch Busoni kennen. Auf den Pianisten Busoni hielt er sehr viel. Und wer den höchsten Grad im Klavierspiel erreichen wollte, dem gab Reger den Rat, zu Busoni zu gehen. Mit seinen Kompositionen freilich konnte er sich nicht befreunden." —

Lindners Sohn tritt ins Zimmer und bittet zum Abendessen. Die liebenswürdige Schwiegertochter Rosel hat im Speisezimmer den Tisch gedeckt. Der Freund füllt die Gläser mit bayrischem Bier, und wir stoßen an. Nach Tisch dreht sich das Gespräch um eines unserer Lieblingsthemen — um Graphologie. Lindner zeigt mir aus seiner Brieftasche Briefe und Karten bekannter Persönlichkeiten aus dem Musikleben und erzählt, wie er Reger zuliebe sich mit Graphologie beschäftigt hat, als sich derselbe mal in verzweifelter Stimmung befand. Anschließend gibt der Freund höchst interessante und lehrreiche Expertisen von Handschriften großer Musiker, unter denen ihm die charaktervolle J. S. Bachs den größten Respekt einflößt.

„Ja, ja," meint Lindner, „es ist ein interessantes Gebiet. Mir persönlich geht es heute so, daß ich mich förmlich zwingen muß, unsympathische Handschriften zu lesen."

Schmunzelnd reichte er uns einen Briefumschlag.

„In Wiesbaden nannte Reger mich auf den Briefadressen «Tonkünstler»," lächelt er. „Da sandte die Post in Weiden einmal einen Brief zurück mit dem Bemerken, ein Tonkünstler, d. h. ein Töpfer Adalbert Lindner sei in Weiden unbekannt. Darauf schrieb Reger auf den nächsten Briefumschlag — dieser hier ist es —

Herrn Adalbert Lindner,
Tonkünstler

in Weiden.

Sollte die Adresse nicht genügen, so bitte den Brief bei Herrn Lehrer und Organist Adalbert Lindner abzugeben."

Wir betrachten lachend den für Reger typischen Umschlag.

„In Regers Geburtsort Brand bist du auch schon gewesen?" fragt Lindner, indem er wieder die Gläser füllt.

„Ja", antworte ich und erzähle von der Pilgerfahrt dorthin mit meiner Mutter an einem glutheißen Sommertag im Jahre 1927.

„Na, ich werde meine Fahrt nach Brand und nach dem Ochsenkopf 1901 auch nie vergessen," nimmt der Sohn das Wort, „die ich als zehnjähriger Knirps mit Vater und Reger mitmachte."

Und Vater und Sohn schildern nun angeregt und ausführlich ihren schönen Sommerausflug zum Ochsenkopf. Wir erfahren, wie Reger Mittelpunkt der Unterhaltung gewesen sei, wie er u. a. beim vierhändigen Klavierspiel mit Lindner die unglaublichsten Sachen aus dem „Waldteufelalbum" gespielt und sich bei der Abschiedsfeier mit der Dorfkapelle als Beckenschläger produziert habe (s. Lindner, Reger, S. 237 ff.). Nach diesem ergötzlichen Bericht verabschiedet sich der Sohn. —

„Äußerlich gleicht Reger doch sehr seiner Mutter, nicht wahr?" nehme ich das Gespräch wieder auf.

*) Hugo Riemann sprach in seinem Unterrichte mit großer Achtung und mit einem gewissen Stolz von Max Reger und behandelte wiederholt dessen neueste Werke, indem er deren Aufbau aufzeigte. — Aber er wurzelte als Historiker so stark in der großen Vergangenheit, daß er gerade für das Schaffen Max Regers Abstand für die „geschichtliche" Würdigung werden lassen wollte. In seinem „Musiklexikon" hat Riemann Max Reger ausführlich behandelt. B.

„Ja," antwortet Lindner, „von seiner Mutter hatte er das meiste. Sie war eine fromme und kluge Frau und hatte ein riesiges Gedächtnis. Romane und Geschichten konnte sie fast wörtlich wiedergeben, und auch mathematisch war sie hervorragend begabt. Sie stammte aus guten Verhältnissen und war in Wien erzogen worden. Ihr Mann Josef war leider einem guten Tropfen nicht abgeneigt und mußte sich infolge seines starken Asthmaleidens vorzeitig pensionieren lassen. Dieses Beispiel habe ich Max oft vor Augen gehalten und ihn immer gewarnt: ‚Max, trinke langsam und mäßig!' — Er konnte ja auch gewaltig essen. Zwölf Knackwürste aß er auf einmal ohne Brot. Ich fürchtete immer, bei dem übermäßigen Fleischgenuß und bei der ungenügenden Bewegung würde er Arterienverkalkung bekommen wie sein Vater. Oft habe ich da drohend den Finger erhoben, ebenfalls, wenn er so stark rauchte. Von 1—6 Uhr saß er nämlich in seinem Arbeitszimmer in dicke Wolken gehüllt, daß man ihn kaum sah."

Und nun erzählt der alte Mentor mit bewegten Worten vom letzten Lebenstage des Meisters. Seine Züge überschatten sich, und leise schließt er das traurige Kapitel: „Einen furchtbaren Verlust hat die deutsche Musik zu beklagen, und ich verlor an diesem Maitage meinen größten Freund."

Totenstill ist es im Zimmer. An die Scheiben tropft der Regen, und vor dem Hause rauschen die Bäume. Es klingt wie Grabesmusik.

Leise und ernst nimmt Lindner nach einer Weile das Gespräch wieder auf: „Von Regers Beichte habt ihr doch gehört, nicht wahr?"

Wir bejahen.

„Aber", fährt er fort, „da ist etwas Merkwürdiges voraufgegangen, das ich euch erzählen muß. — Reger litt seit Jahren an Herzanfällen, die sich leider mehrten. Ich schrieb ihm, wie unter höherem Zwange, eine Karte zu seinem 43. Geburtstage ungefähr folgenden Inhalts: ‚Wie Du vielleicht schon weißt, führen wir seit geraumer Zeit schon ein sehr zurückgezogenes Leben. Wir haben erkannt, daß es in diesem so flüchtigen Leben doch eigentlich nur e i n Wichtiges gibt, seine arme, unsterbliche Seele zu retten, und daß wohl der furchtbarste Satz der Heiligen Schrift lautet: Was nützt es dem Menschen, wenn er die ganze Welt gewinnt, an seiner Seele aber Schaden leidet.' — Es war gegen meine Gewohnheit, so zu schreiben. Es sollte meine letzte Karte an ihn sein. Reger dankte und schrieb, daß er nach Amsterdam reisen wollte. Und hier erfolgte nun seine Beichte. Er, als Katholik, hatte viele Jahre nicht gebeichtet. Wir wußten um seine Krankheit, und deshalb betete ich mit meiner seligen Frau jeden Morgen in der Kirche an der 13. Station, daß Reger doch vor seinem Tode noch einmal beichten möchte. Durch viele Jahre hindurch habe ich diese Bitte täglich in mein Gebet eingefügt. Und nachher erfuhr ich den Hergang von des Meisters Beichte. — Also Reger ist in Amsterdam. Er kommt um Mitternacht ins American-Hotel, in dem er einen katholischen Priester vorfindet, den er sofort beiseite nimmt und bittet, ihm noch in dieser Nacht die Beichte abzunehmen, da ihn Todesahnungen quälten. Auf das ernsthafte Bitten Regers erklärte der Geistliche, der sich im Auftrage der österreichischen Regierung zum Studium der Volkschöre in Holland aufhielt, er sei als Ausländer hier nicht zuständig. Schließlich findet er sich dazu bereit, als ihm Reger seinen Gesundheitszustand und seine Todesahnungen schildert. Er will die Genehmigung nachträglich einholen. Reger beichtet dann dem Geistlichen in später Stunde auf seinem Zimmer — zwei Stunden lang, während ihm die Tränen die Wangen herunterlaufen. Der Priester ist erschüttert und gesteht, noch niemals einen so aufrichtigen und reuigen Beichter vor sich gehabt zu haben. Reger gelobt ein «Ave Maria» zu komponieren in der Überzeugung, daß ihn Maria gerettet habe. — Wir wußten hier in Weiden nichts von dieser Beichte, bis die Kunde davon durchsickerte. Und nun stellt es sich heraus, daß Reger einem Priester aus Wien gebeichtet hatte, in dessen Pfarrei seine fromme Schwester Emma wohnte. Wir waren nun mehr als erfreut, daß Gott unser tägliches Gebet erhört und die Mutter Maria diese Gnade vermittelt hatte. — Wenige Wochen später starb Reger, ausgesöhnt mit Gott und der Welt.."

Ergriffen haben wir Lindner zugehört, der auch um das Seelenheil seines Schülers und Freundes bis an dessen Ende besorgt war.

Unerbittlich rückt der Zeiger der Uhr weiter. Es geht auf Mitternacht. Und noch immer erzählt der Freund. Da fällt plötzlich das Wort „Bayreuth".

„Reger bekam mal," berichtet Lindner, „als er in Weiden war, eine Karte für Bayreuth. Er hatte aber keine Lust, zu den Festspielen zu fahren und schenkte sie mir. Dabei trug er mir noch Grüße an Richard Strauß auf und gab mir den Rat, ihm gegenüber nicht den Namen „Brahms" zu erwähnen. „Er läßt dich stehen," warnte er mich. — „Darauf wollen wir es doch ankommen lassen", entgegnete ich und fuhr nach Bayreuth. Ich hatte bald heraus, wo sich die Künstler in der Pause aufhielten und paßte auf, wenn Strauß allein war. In dem Augenblick lief ich auf ihn zu, verbeugte mich und sagte: „Ich soll schöne Grüße ausrichten von Max Reger." Und nun entwickelte sich folgendes Zwiegespräch: „Wo ist jetzt der Reger?" — „Reger ist in Weiden." — „Weiden?? Wo liegt Weiden?" — „Weiden ist eine Stadt an der Bahnlinie Hof—Regensburg." — „Was macht da der Reger?" — „Er arbeitet an einem Werke, das er Johannes Brahms widmen will." — „Brahms??!!" sagte Strauß sichtlich betroffen und tonlos, drehte sich um und ließ mich stehen."

Lachend schließt Lindner die kleine Episode mit den Worten: „Das war meine erste Begegnung mit Richard Strauß, die Reger höchlichst gaudierte."

Immer und immer wieder kommt Lindner auf sein Lieblingsthema „Max Reger" zu sprechen, u d man wird nicht müde, ihm zu lauschen.

„Du schriebst mir, daß du im Winter Regers Klavierkonzert gehört hast."

„Jawohl", erwiderte ich, „und sogar von Frida Kwast-Hodapp, der es gewidmet ist, und die es seinerzeit aus der Taufe hob."

„Bei der Uraufführung im Jahre 1910 war ich dabei", berichtet Lindner voll Stolz und Dankbarkeit. „Reger hatte mich eingeladen. Ich borgte mir den Frack eines Freundes, fuhr nach Leipzig und warf mich auf dem Bahnhof in helle Handschuhe. Gleich nach der Begrüßung sagte Reger, auf meine Handbekleidung deutend: „Was ist denn das? Zieh' doch die Dinger ab, du bist doch kein Fatzke!" — Die Aufführung war herrlich. Leider ließ ein neben meinem Max stehender Mann mit weißen Haaren während des Spielens einen schrillen Pfiff ertönen, was die Künstlerin dermaßen aufregte, daß sie später bei Regers in Weinkrämpfe fiel. Das gesellige Zusammensein am Abend bei Geheimrat Wach war eine meiner unvergeßlichsten Erinnerungen."

Und der Erzähler schwelgt froh und dankbar im Gedenken an die Leipziger Stunden und berichtet dann von Regervorträgen und Musikfesten.

Von den nahen Kirchtürmen hallen zwölf Glockenschläge durch die regnerische Nacht. Der Schlaf fordert sein Recht, und wir erheben uns. Auf dem herrlichen Steinway-Flügel der Kinder improvisiert der alte Musiker.

„Morgen werde ich euch noch manch Interessantes zeigen!"

Mit einem herzlichen „Gute Nacht!" verabschieden wir uns von dem lieben Gastgeber, der uns einen so herrlichen Abend geschenkt hat. Frau Rosel begleitet uns ins Hotel. —

Stärker fällt der Regen hernieder. —

* * *

Hell und freundlich lacht am Morgen die Sonne. Sie überschüttet die Höhen rings mit ihrem Licht, steigt von dort ins Tal herab, klettert dann über die Türme und Dächer Weidens und schaut in die Fenster. Nach dem Morgenkaffee holt uns Adalbert Lindner ab in seine Wohnung. Hier berufen wir uns auf das am Vortage gegebene Versprechen, daß wir die Zeichenmappen sehen dürfen. Es sind ungefähr 300 Zeichnungen, die seit dem Jahre 1913 entstanden sind. Alle Techniken sind mit gewandter Hand geübt: Aquarelle, Bleistift-, Rötel- und vornehmlich Kohlenstiftzeichnungen. Wir sehen Kopfstudien, Landschaften, Tiere, alles Kopien bedeutender Meister, die fein säuberlich aufgezogen sind. Zu allen Blättern gibt Lindner Erklärungen und Bemerkungen.

„Diese Zeichnungen haben mir viel Freude bereitet“, fügt er hinzu. „Sie sind immer entstanden, wenn ich in Stimmung war und Lust hatte. — Doch folgt mir nun ins Regerzimmer!“

Im Heiligtum des Hauses zeigt er uns zuerst eine Regermedaille mit dem Ausspruch des Meisters: „Ich weiß, was ich will, und ich will, was ich weiß.“

Dann sehen wir Bilder aus Regers Jugendzeit und Mannesjahren. Eine andere Mappe enthält die ganz köstlichen Zeichnungen von Thielmann. Jedes Bild hat Lindner eigenhändig mit passenden Sentenzen und Aussprüchen unterschrieben, z. B. die denkwürdigen Regerworte bei einer Hauptprobe: „Meine Herren, wenn Sie morgen schön spielen, kriegen Sie von mir nächstens warme Würschtel“; oder: „Jetzt hat Fräulein Oboe das Wort!“ oder: „So zwing ich mein Jahrhundert in die Schranken!“ —

„Jetzt kommen Briefe!“ Mit diesen Worten öffnet Lindner neue Mappen, die alle fein geordnet und mit Namensschild versehen sind. Da erscheint zuerst der Brief des 14jährigen Max aus Königswiesen, der in Lindners Biographie abgedruckt ist. Er zeigt eine auffallend ausgeschriebene Handschrift.

„Wie gut, daß ich mir das alles aufgehoben habe, nicht wahr?“ meint der alte Mentor.

Mit großem Interesse betrachte ich dann den Brief Hugo Riemanns aus Sondershausen, den er Lindner schrieb, als ihm dieser Regers erstes Werk, eine Ouvertüre in h-moll, zur Beurteilung vorgelegt hatte. Die engen und kleinen Schriftzüge verraten den Gelehrten.

Nun zeigt uns der Freund Manuskripte Regerscher Werke.

„Hier ist das Streichquartett d-moll des ungefähr 15jährigen Genies. Auf Grund dieses Werkes wurde Max Musiker. — Auch das Werk schickten wir Riemann, der antwortete, daß Reger zu ihm kommen soll, er wolle die Hand über ihn halten.“

Das Manuskript ist in sauberer Schrift abgefaßt und zeigt eine außergewöhnliche Reife in der Kompositionstechnik; denn Reger hat es sofort in Partitur niedergeschrieben.

In Stimmen zeigt Lindner ein „Scherzo für Streichquintett und Flöte“, ebenfalls ein Jugendwerk. Es folgen in der nächsten Mappe die erste Niederschrift der Sonate op. 3 und Regers erstes Orgelvorspiel „O Traurigkeit, o Herzeleid,“ das in der „Allgemeinen Musikzeitung“ abgedruckt ist.

„Das kann ja kein Mensch spielen“, bemerkt Lindner dazu. Es ist das der erste Anlauf zu den großen Choralfantasien, mit denen Reger Ewigkeitswerke schuf.

Auf goldumrahmtem Bogen, für das „Goldene Buch“ der Pariser Weltausstellung 1900 bestimmt, steht der Anfang der 1. Orgelsonate in fis-moll.

„Reger hat es damals verbummelt“, erklärt der jetzige Besitzer. „Nun habe ich es, und bei mir ist es jedenfalls besser aufgehoben als bei den regerfeindlichen Franzosen.“

Es folgen nun Lieder. Eines trägt unter dem Titel das Zeichen „R—“, woraus wohl zu ersehen ist, daß auch die Worte — ein Liebesgedicht — vom Meister stammen. — Ganz besonders interessieren mich die Skizzen zu Werk 59, das die überirdisch schönen Stücke „Benedictus“, „Kyrie eleison“, „Gloria in excelsis“, die schwungvolle „Toccata“ u. a. enthält. Mit Bleistift sind die einzelnen Nummern hieroglyphenartig hingeworfen, meist nur angedeutet, kaum leserlich, nur dem Schöpfer verständlich.

Eine andere Mappe enthält die Harmonielehrehefte Regers aus seiner Präparanden- und Lehrzeit bei Hugo Riemann. Der Schüler hat ungeheuer viel Aufgaben gelöst.

„Da begreift man“, bemerke ich dabei, „den Ausspruch Regers: «Ich habe viele tausend Notenköpfe schreiben müssen, um das zu werden, was ich geworden bin.»“

„Ja, ja“, erwidert der alte Lehrer des Meisters, „er war riesig fleißig. Und Schwierigkeiten haben ihm die Aufgaben nicht im geringsten gemacht. Schau her, selten ist ein roter Korrekturstrich zu sehen!“

In der Tat, mit nachtwandlerischer Sicherheit sind die Aufgaben gelöst, fein säuberlich geschrieben. Lindner blättert die Hefte durch und sucht eine bestimmte Seite, auf der groß mit roter Tinte steht: „Quinten!! Vt.“ (Vidit = gesehen).

„Das hat Vater Reger ſicher mit großer Genugtuung hingeſchrieben und wird Max wohl ſehr gekränkt haben", lacht Lindner.

In einem Harmonielehreheft aus der Präparandenzeit iſt von dem Kunſtjünger unter einige Aufgaben muſikaliſches Figurenwerk geſchrieben.

„Schau her!" ſagt Lindner, auf die Stelle deutend, „hier fängt der Lausbub' ſchon an zu figurieren. Stellenweiſe hat's der Vater durchgeſtrichen."

Jetzt kommt Regers „Hymne an den Geſang" an die Reihe. Dieſes Werk führte der junge Meiſter in Weiden mit dem Liederkranze auf. Eine Mappe nach der anderen erſchließt ſich mit ihren Schätzen unſerem Auge.

Lachend zeigt Lindner auf eine durchſtrichene Seite ſeines op. 1, die Regers Vermerk trägt: „Raus, was anderes!"

Typiſch für den Meiſter ſind die Vortragsbezeichnungen mit roter Tinte. Mitunter lieſt man Anmerkungen, wie „die dynamiſchen Zeichen ſind g e n a u e ſt e n s zu beachten."

Das wertvollſte Manuſkript der ganzen Sammlung kommt an die Reihe: das c-moll Quintett.

„Ein gar herrliches Werk", bemerkt Lindner dazu, „wie wir es ſelbſt in Düſſeldorf erfahren und erlebt haben."

Das Titelblatt trägt die Widmung: „Herrn Arthur Smolian dankbarſt gewidmet", auf der 97. Seite der Partitur ſteht das Datum: 3. Februar 1898.

Reger ſchrieb dieſes Kammermuſikwerk in Wiesbaden, als ihn ein Fußübel ans Zimmer feſſelte. Lindner weiſt mit dem Finger auf die Schönheiten, auf die Themen und ihre Verarbeitungen, auf die Kontrapunkte und erleſenen Stimmführungen hin und fügt hinzu: „Und wenn ich das hier ſo alles ſehe, kann ich eben nimmer glauben, daß Reger damals ſo verbummelt ſein ſollte. Denn um ſo etwas zu ſchreiben, gehört doch eine ungeheure Konzentration dazu."

Ein Kurioſum der Sammlung taucht auf, ein Orgelpräludium in c-moll. Auf der Rückſeite des Blattes ſteht, von Lindners Hand geſchrieben, eine Orgelkompoſition Rheinbergers.

„Die hatte ich mir mal abgeſchrieben", erläutert der Freund. „Da kam gerade Reger dazu, ſah ſie durch und ſagte: ‚Was iſt denn das für Miſt? Ich mach dir was Beſſ'res. Aber eine Limonade koſtet's'." — „Ich ging," fährt Lindner fort, „die Limonade zu brauen, und als ich mit derſelben zurückkam, hatte Reger das Präludium fertig. Wir ſpielten es gleich auf dem Flügel durch. Nachher ſollt ihr es hören, das «Limonadenpräludium»."

Nun kommen „Bearbeitungen" zum Vorſchein.

„Ich habe ihn hier in Weiden manchmal ziemlich mit Beſchlag belegt. Bald war etwas zu inſtrumentieren, bald zu bearbeiten oder für verſchiedene Chöre umzuſetzen. Bereitwilligſt tat Reger alles. — Einmal fehlte uns ein Chorwerk im Kirchenchor", fährt Lindner fort. „Ich ſagte zu ihm: ‚Max, uns fehlt am Sonntag das paſſende Graduale für gemiſchten Chor. Willſt du nicht fix eines ſchreiben?' — ‚Haſt du einen Text?' gab Reger zurück. — ‚Ja!' — Und im Handumdrehen ſchrieb Reger ſofort in Reinſch ift hier dieſen Chor: Gloriabunter in te omnes. — Ich nahm ihn gleich mit in die Probe."

Eine Skizze, mit Bleiſtift hingeworfen, „Bienchen wiegt ſich im Sonnenſchein", trägt den Vermerk Regers: „Nachts von 1½ bis 2 Uhr im Bett geſchrieben".

Lindner zeigte zwei andere Notenblätter.

„Hier iſt meine «Humoreske». Den Alternativſatz ſchrieb Reger am ſelbigen Tage. Sehr knifflig! Das habe ich V. gezeigt, der ſich als ehemaliges Wunderkind rühmte, alles abſpielen zu können. — Hier verſagte er. — Und hier iſt ein Bogen mit Kontrapunktaufgaben, die er mir ſtellte. Da verlangte er gleich zu Anfang von mir den vierfachen Kontrapunkt. Da kam ich nicht mit." —

Alle Manuſkripte ſind in höchſt eiliger Schrift von Reger als Lindners Eigentum anerkannt und tragen als Datum den Abſchiedstag von Weiden: 31. Auguſt 1901.

Lindner packt die überaus intereſſanten und wertvollen Manuſkripte zuſammen.

„Reger“, sage ich, „hat eben in seiner Produktivität und frühen Reife nur ein Gegenstück in Schubert und Mozart.“

„Nur!“ nickt Lindner.

„Konnte denn Reger seine doch zum Teil enorm schwierigen Sachen eigentlich spielen?“ frage ich nach einer Weile.

„Seine eigenen Sachen spielte er gewöhnlich nicht gut“, entgegnet der Gefragte. „Er konnte sie ja gar nicht üben; denn kaum hatte er ein Werk fertig, so arbeitete er schon an einem neuen. Eins jagte das andere.“

„War er denn sehr fleißig als dein Klavierschüler?“

„Immens fleißig“, berichtet der alte Lehrer. „Als er zu mir kam, bemerkte ich bald die riesige Begabung, besonders in seiner Auffassung der Werke. Sonntags kam er zur Stunde. Da wurden aber aus einer Stunde gleich mehrere. Wir haben damals auch viel vierhändig gespielt. Aus Regensburgs großer Musikalien-Leihanstalt*) entnahmen wir uns vierhändige Werke, Sinfonien, Kammermusik. Damals legte Reger den Grund zu seinem guten Primavistaspiele. Bei Riemann spielte er nachher alles glatt vom Blatte, was man ihm vorlegte, so daß alle staunten. — Eines Sonntags kam Max zu mir in die Stunde und sagte, er hätte seine technischen Studien nicht geübt. Nach seines Vaters Meinung wäre das Spiel der Fis-Dur-Leiter mit dem C-Dur-Fingersatz Unsinn. (Es sollte damit vor allem größere Sicherheit auf den Obertasten erreicht werden.) ‚Gut,‘ sagte ich zu Max, ‚wenn das dein Vater sagt, dann brauchst du nicht mehr zur Stunde zu kommen.‘ — Am nächsten Sonntag kam er wieder und stand ganz schüchtern in der Tür. — ‚Nun, Max, was willst du?‘ — Und ängstlich bat er mich, ihm wieder Unterricht zu geben. ‚Max,‘ nahm ich ihn mir vor, ‚du kannst wieder kommen, aber Protest gibt's nimmer!‘ Er hat dann auch immer seine Aufgaben zur vollsten Zufriedenheit gelöst.“ — Also spricht der alte Mentor.

„Nun spiele uns bitte zum Abschied noch etwas vor!“ bitten wir ihn, „denn wir müssen gleich aufbrechen.“

Lindner geht zum Flügel und spielt seine Klaviertranskription des „Limonadenpräludiums“.

Die Trennungsstunde schlägt! Der Dienst ruft mich zurück. Wir verabschieden uns von Frau Rosel Lindner und fahren zum Bahnhofe.

Der Zug fährt gleich darauf ein. Wir schütteln dem lieben Freunde und seinem Sohne herzlich die Hand zum Abschiede. Ein letztes Grüßen aus dem Wagenfenster, und dann verlieren sich ganz, ganz hinten in der Ferne die Türme der Regerstadt. —

Kritische Saphire.

Von Walter Niemann, Leipzig.

Drittes Gefunkel.**)

„Hier sollten Rosen blühen“ nennt Jens Peter Jacobsen eine seiner herrlichsten Novellen. Was aber vielfach am sandigen Wege deutscher Rundfunk-Kritik in oft großen Tageszeitungen blüht, sind nicht einmal bescheidene Heckenröslein, sondern leere und hohle, im Winde klappernde und plappernde Schachtelhalme.

*

So ein Rundfunk-Wochen-Einsammler einer großen Zeitung müßte eigentlich alles beherrschen, was ein Sender in den Äther wirft: Musik, Literatur, Völkerkunde, Geographie, Geschichte, Philosophie und alle übrigen Fakultäten und Fächer des Kulturlebens. Zum mindesten müßte er das Wissen eines alt-französischen Enzyklopädisten der Aufklärung besitzen. Was er aber zumeist besitzt und von sich gibt, ist nichts als oberflächlich angelesenes und angelerntes „Vielwissen“, ist Pseudo-„Bildung“ schlimmster Art, das im Talmigefunkel journalistischen „Geistes“

*) J. Gg. Boeßenecker (Inh. Franz Feuchtinger).

**) Vgl. April- und Juni-Heft 1932 der „Zeitschr. f. Musik“.

wie schlechtes übelriechendes Feuerwerk versprüht und verpufft. Keiner nimmt in einer solchen Zeitung (es gibt glücklicherweise mancherlei rühmliche Ausnahmen!) die Rundfunk-Kritik ernst, keiner außer den beteiligten „Leidtragenden" liest sie, und so ist ein wichtiges Kulturgebiet vielfach der Dreistigkeit, Ignoranz und Verantwortungslosigkeit junger, unreifer Literaten ausgeliefert.

*

Schreibt man etwa Klaviermusik in kleineren und kleinen Formen, so ist hundert gegen eins zu wetten, daß so ein kritischer Rundfunk-Literat bedauert, konstatieren zu müssen, daß der geschätzte Autor sich in „Niedlichkeiten und Nichtigkeiten des Salons" verzettelt habe, und daß er keine echten Saphire, ja nicht einmal unechte Saphirsplitter, sondern nichts als melodische „Staubkörnchen" von Saphirsplittern vor uns ausbreite.

Welche Zensuren von solchen Splitterrichtern, die oft kein Thema von einem Motiv, keine Fuge von einem Fugato, keinen strengen Canon von einer freien Imitation, keine Sonaten- von Sonatinenform, keine Oboe vom Englisch Horn unterscheiden können, würden heute etwa Field für seine Nocturnen, Mendelssohn für seine Lieder ohne Worte, Schumann für seine Kinderszenen, Chopin für seine Préludes und Mazurkas, Brahms für seine Intermezzi, Kirchner, Jensen, Heller, Gade, Grieg, Fibich e tutti quanti für ihre Miniaturen und Genrestücke, die wunderbarsten und wahrhaft klassischen „salonmäßigen Niedlichkeiten", die je für Klavier geschrieben sind, bekommen!

*

Es gibt aber auch Zeitungen, die meinen, unsere Rundfunk-Kritik ist keine hohe Kunstkritik, sondern nur eine Plauderei, in der unser musikalischer Schatzgräber unvoreingenommen frank und frei von der Leber weg urteilt, so wie etwa der gebildete deutsche Durchschnittshörer über die Dinge, die er hört, urteilen würde. Aber da frag' ich bescheidentlich: warum Kritik und Kritiker, wenn der gebildete deutsche Durchschnittshörer das alles ganz allein besorgen kann? Will der geistiger eingestellte Hörer in der Rundfunk-Kritik nur das bestätigt lesen, was er selber meint, oder will er nicht vielleicht doch durch die Kritik zur Erkenntnis der Wahrheit, zur richtigen Einstellung gegenüber Kunst und Künstlern geführt und angeleitet werden, auch wenn sie, oder vielmehr: grade, weil sie von der seinigen oft erheblich abweicht? Wozu sonst Kritik?!

*

Der deutsche Kritiker nennt den Kollegen, der einen von ihm verrissenen Künstler gelobt hat, gern voreingenommen; er selbst ist natürlich stets völlig unvoreingenommen.

*

Auf einen schaffenden Künstler kommen in Deutschland hundert Kritiker. Aber auf hundert Kritiker kommt zumeist noch nicht *ein* Künstler.

*

Ein Rundfunk-Kritiker rühmte die „*farbige* harmonische Struktur" meines „Buddenbrooks"-Zyklus; ein anderer fand seine Sätze bei der *gleichen* Aufführung „recht *blaß*"; der eine sprach von „kurzen einprägsamen *Themen* in klarer melodischer Durchführung", ein anderer konnte nur „*Splitterchen* von melodischen Einfällen" entdecken. Kann etwas die ganze Sinnlosigkeit und Relativität der heutigen Rundfunk-Musikkritik besser belegen als diese unvereinbaren Widersprüche?!

Solange die höheren atmosphärischen und technischen Gewalten einen völlig unveränderten und originalgetreuen Rundfunk-Empfang noch nicht, ja, noch nicht einmal überall gleich in der gleichen Stadt, gewährleisten, sollte die musikalische Rundfunk-Kritik, wenn nicht im Senderaum, so doch wenigstens im Funkhause, und nicht vor einem vielleicht mangelhaften Lautsprecher zu Hause, den Künstler hören.

*

Allein freilich nützt das nicht. Der Rundfunk-Musikkritiker muß sich die wichtigeren Darbietungen auch gut vorbereitet anhören. Ebensogut wie der Opern- und Konzertkritiker. Ja — noch viel besser, denn hier gibt es keine vorhergehende Generalprobe, in der er das neue Werk schon vor der entscheidenden Aufführung kennen lernen kann.

*

Schreibt ein Künstler unserer Zeit etwa für Klavier gern in kleineren und kleinen Formen, so ist er der moderne Gade, Grieg, Jensen, Kirchner, Heller, Debussy unserer Zeit. Der deutsche Musikkritiker muß immer vergleichen und den Zeitgenossen vor den Karren eines Älteren spannen. Als ob heute einer ein Gade, Grieg, Jensen, Kirchner, Heller, Debussy überhaupt sein könnte! Als ob er nicht eine, unsrer Zeit entwachsene, anders geartete Persönlichkeit wäre und sein müßte!

*

Die Behandlung der Rundfunk-Kritik in der Tagespresse der großen deutschen Städte ist noch ganz uneinheitlich. So betrachtet z. B. die große Stuttgarter Tagespresse noch heute den Rundfunk als Konkurrenz (!) und bringt keine Kritik seiner Darbietungen. Ähnlich Köln, Frankfurt. Die meisten großstädtischen Zeitungen beschränken sich auf eine kleine Rundfunk-Wochenplauderei oder Einzelreferate, in der der Rundfunk-Kritiker aus dem ungeheuren Rundfunk-Wochenpudding aus allen Gebieten recht und schlecht ein paar Rosinchen herauspickt. Ganz wenige Großstädte, wie etwa Berlin, München, Breslau, Hamburg, stehen auf der Höhe einer von ausgezeichneten Fachreferenten besorgten, der Konzert-Kritik inhaltlich gleichwertigen Rundfunk-Musikkritik. Nichts kennzeichnet Kindheit und Jugend des Rundfunk besser wie dies: man hat sich auch kritisch noch gar nicht einheitlich auf ihn eingestellt.

*

Jeder ausübende Künstler ist vollkommen vom „Abhör-Kapellmeister" im technischen Nachbarraum des Senderaums, vom „Ton-Mixer", wie man sagen könnte, abhängig. Versteht dieser sein ungeheuer verantwortungsvolles Amt schlecht, so kann's passieren, daß das *pianissimo* als *forte*, das *forte* als *piano* in den Äther herausgeschickt wird: „da kannst nix machen!" Wer oft im Rundfunk singt und spielt, bemerkt mit anfänglichem Erstaunen, daß schon die Aufstellung des Mikrophons je nach den akustischen Sonderverhältnissen des betreffenden Senderaums bei den einzelnen Sendern ganz verschieden ist und sein muß. Wer Klavier spielt: daß sogar die Öffnung des Flügels aus den gleich zwingenden Gründen ganz verschieden erfolgt: ganz auf, Vorderdeckel auf, kleine Stütze, ganz geschlossen. Über allem aber steht als leitender Feldherr der Abhör-Kapellmeister, der ja aber schließlich auch nur ein Mensch und sensibler Künstler und keine Maschine ist, die immer gleich tadellos arbeitet. Das Traurige und Widersinnige an der Geschichte ist nur, daß die hohe Kritik immer nur den Künstler dafür verantwortlich macht, wenn „es" mal ganz anders herauskam, als „es" hereingespielt wurde — klirrend, scheppernd, knatternd, — oder auch mal gar nicht (tiefe Bässe *pp*)!

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Der Zeitraum von Mitte Januar bis Mitte Februar zeichnete sich kaum durch künstlerische Ereignisse von wesentlicher Bedeutung aus. In der Städtischen Oper verabschiedete sich der Oberregisseur Otto Krauß mit einer trefflichen „Salome"-Inszenierung, über die Richard Strauß zweifellos seine vollste Befriedigung geäußert hätte. Die Einseitigkeit des Intendanten Ebert, der sich in zu auffälligem Maße auf Schauspielregie kapriziert hat, gab dem verdienstvollen, grundmusikalischen Regisseur nur noch ungenügende Entwicklungsmöglichkeiten. Politische Gründe für den Rücktritt sind ebenfalls anzuführen. Otto Krauß, der Fachberater für Opernfragen im „Kampfbund für deutsche Kultur", wurde mit den Stimmen sämtlicher Linksparteien zu Fall gebracht Er wird hoffentlich das letzte Opfer marxistischer Kulturpoli-

tik gewesen sein. Niemals aber werden diese Kulturtaten eines überlebten Systems der Vergessenheit anheimfallen. . . .

Die Staatsoper widmet sich mehr und mehr dem Lebenswerk Wagners. Neueinstudiert wurde der „Tannhäuser", die Jugendoper „Das Liebesverbot" erlebte in einer neuen Bearbeitung von Julius Kapp und Erich Kleiber ihr Uraufführung. Diese Neuaufführung war eine große künstlerische Überraschung . Wäre nicht gerade Wagner der Autor dieses liebenswürdigen Werkes gewesen, an das man zu voreilig den Maßstab des späteren reifen Meisters legt, so hätte sich das „Liebesverbot" sicherlich schon längst die deutschen Bühnen erobert. Es ist nicht besser und nicht schlechter als die Hauptwerke jener Stilepoche, die durch die Namen Donizetti, Auber u. a. charakterisiert ist. Wagner beschenkt uns mit einem melodischen Reichtum, der bereits den künftigen Titanen spüren läßt, der dramatische Inhalt ist spannungsvoll und abwechselnd, so daß man eine allgemeine Auferstehung dieser Oper bedenkenlos billigen kann. Freilich hat der Rotstift die Partitur allzu arg heimgesucht, so daß die Oper mit kinodramatischer Schnelligkeit in noch nicht zwei Stunden am Ohr vorüberklingt.

Ein Blick auf den „Konzertführer" zeigt Klavierabende über Klavierabende. Nach diesem Überangebot von Pianisten, das alle anderen Gebiete der musikalischen Reproduktion weit in den Schatten stellt, muß das Klavier noch immer zu den bevorzugtesten Instrumenten zählen. Dazwischen hört man Kammermusikabende, wie das Guarneri-, das Rosé- und Klingler-Quartett, Arthur Schnabel spielt sämtliche Beethoven-Sonaten, Georg Schumann hat die Aufgabe übernommen, der gesamten Klavier-Kammermusik von Brahms zur Aufführung zu verhelfen, und Sängerinnen von größtem Ruf bringen sich in Erinnerung, wie Claire Dux und Elena Gerhardt, deren hohe stimmliche Kultur immer wieder in Erstaunen versetzt.

Aus dieser zwar zahlenmäßig geringeren, aber immer noch achtbaren Fülle von kleineren Veranstaltungen heben sich die großen Orchesterkonzerte hervor, an erster Stelle jenes Furtwängler-Konzert, das den Berlinern zum ersten Male die Bekanntschaft mit dem jungen Gottfried Müller vermittelte, dem Schützling des Fritz Busch. Die Variationen über das Volkslied „Morgenrot" sind in der Tat eine erstaunliche Talentprobe. Der an Reger geschulte Komponist weiß in fantasievoller Weise den einzelnen Formen ein so ansprechendes Eigengesicht zu geben, ohne irgendwie den Modetorheiten unserer Zeit zu verfallen, daß man von seiner Begabung sicherlich noch viel erwarten darf. Freilich fehlt ihm noch zeitweilig, wie etwa im Schluß, der Sinn für große orchestrale Wirkungen. — Der Bruno Kittel'sche Chor nahm sich in einem populären Konzert in liebevoller Weise des Händelschen „Messias" an, das Kampfbund-Orchester unter Leitung von Prof. Gustav Havemann fand mit der Aufführung der „Neunten" von Beethoven so jubelnde Begeisterung vor ausverkauftem Hause, daß das Programm an einem der nächsten Tage wiederholt werden mußte. An dieser Tatsache kann man lernen, daß selbst die bekanntesten Werke der Konzertliteratur nicht im mindesten ihre Anziehungskraft verloren haben, sobald sie im Volke Wurzel schlagen und damit gleichsam persönliches Eigentum jedes einzelnen Volksgenossen werden. In dieser Hinsicht leistet das Kampfbundorchester wertvollste kulturelle Aufbauarbeit. — Das Festkonzert anläßlich des 25jährigen Bestehens der „Gesellschaft der Musikfreunde" unter Heinz Unger bot ein ganz besonders ausgefallenes Programm mit der Aufführung des Bach-Vivaldi-Konzertes — erst im Original für vier Violinen, dann in der Bachbearbeitung für vier Klaviere. Ein Aufgebot von acht Solisten in dieser Form hat man wohl noch nicht auf einem Podium angetroffen. Am gleichen Abend wartete Otto Klemperer im Sinfoniekonzert der Staatsoper mit Kreneks belanglosen „13 Variationen für Orchester" auf, dazu Busonis ästhetisch reizvolle „Berceuse élégiaque" und sein Violinkonzert, meisterhaft gespielt von Max Strub. — Die in den letzten Zügen liegende atonale Musik leistete sich zum Schluß noch einen grandiosen Witz. Der „Philharmonische Bläserchor" brachte mitten unter Übelkeit erregenden Uraufführungen von Bergel, Brosig, Deutsch und dem immerhin erträglicheren Jacobi drei Equale von Beethoven. Die ganze Veranstaltung aber, die in der Philharmonie den leersten Saal seit Jahren aufzu-

weisen hatte, stand unter dem Protektorat des Oberbürgermeisters Sahm und firmierte als ein Wohltätigkeitskonzert zugunsten der Städtischen Kinderspeisung! Es gehört eine reichliche Naivität zu der Annahme, daß Berlins hungrige Kinder von atonaler Musik gesättigt werden könnten. — Zur Zeit beginnen die großen Berliner Männerchöre wieder in Erscheinung zu treten. Man nahm mit Freuden von der gewaltigen Kultur der akademischen „Deutschen Sängerschaft" unter Leitung des gewandten Dr. Helmuth Thierfelder Kenntnis. Aus Breslau besuchte uns der vortreffliche „Waetzoldt'sche MGV" unter Hermann Behr.

In einem Konzert der Meisterschule Franz Schrekers in der Akademie der Künste wurden ganze zwei Schüler herausgestellt, von denen bereits Kurt Fiebig mit seinem primitiven Flötentrio das Verlangen nach weiteren Kunstgenüssen dieser Art verdarb. Merkwürdige Zustände in der Akademie! Bei einem Gehalt von eintausend Mark monatlich hat der eine der Meisterlehrer zeitweilig gar keinen oder nur einen Schüler, der andere hält sich „gesundheitshalber" (versteht sich!) ein halbes Jahr in Spanien auf, und der dritte führt nicht mehr als zwei Schüler vor. Wäre es nicht an der Zeit, mit dieser veralteten Einrichtung der „Meisterschulen" einmal gründlich aufzuräumen?

Nachtrag. Der unerhörte künstlerische Skandal in der Berliner Staatsoper anläßlich der Tannhäuser-Aufführung am Wagner-Gedenktage wird in der Berliner Presse aller Richtungen mehr oder minder stark unterstrichen. Ein seit dem Bestehen der Staatsoper noch nicht dagewesener Kunstbolschewismus zeigt sich in der Wagner-Einstellung Jürgen Fehlings. Der Venusberg war eine kahle Räuberhöhle, der Wartburgsaal ein Mittelding zwischen Museum, Rumpelkammer und Gefängnishof. Anstelle eines „Einzugs der Gäste" wurde allerlei Mummenschanz mit Fahnen und Rüstungen getrieben, die Damen des Hofes trugen eine kollektivistische Einheitstracht. Die Minnesänger gruppierten sich um eine festmontierte neuzeitliche Riesenharfe. Tannhäuser wurde zum Schluß des ersten Aktes von Kinderscharen mit grünen Zweigen „eingeholt". Und so fort. Und ein derartig schändliches Treiben duldet der Intendant Tietjen an dem ihm anvertrauten Institut? Eine bissige Frage des Berliner Volksmundes bezieht sich auf die ewige Unsichtbarkeit des Intendanten: „Hat Tietjen je gelebt?" Es wird höchste Zeit, daß Tietjen zum Leben erwacht. Wenn nicht diese Aufführung seine Stellung bereits in einem Maße erschüttert hat, daß sein baldiger Rücktritt zu einer Notwendigkeit wird.

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Brachten die sechs ersten Gewandhauskonzerte durchgängig auch irgend etwas Neues, so ging's in den folgenden um so ruhiger zu. Nur Furtwängler stellte einige kleine Neuheiten zur Erörterung, Strawinskys Suite Nr. 1 für kleines Orchester — nach einem Klavierwerk gearbeitet —, eine harmlos-hübsche, völkerkundliche Angelegenheit, sofern die einzelnen kurzen Sätze — Napolitana, Espanola usw. — als Völkertypen in der Musik gedacht sind. P. Dukas' früher oft gespielter „Zauberlehrling", auch heute noch ein wirksames Stück, war bei dieser Gelegenheit ebenfalls zu hören. Als wirkliche Neuheit ist dann aber das tags zuvor aus der Taufe gehobene Divertimento für kleines Orchester (op. 33) von Günter Raphael zu betrachten, ein zweiteiliges, aber aus sieben kürzeren Einzelsätzen bestehendes Werk von als solcher großer Frische, aber verkehrter, dem Wesen reiner Instrumentalmusik widersprechender Anlage. Der Komponist gibt vielzuviel, um entwickeln zu können, unterbricht sich fortwährend, um mit etwas Anderem aufzuwarten, und gibt somit schließlich Vielerlei, aber nicht jenes entscheidende Viel, das der bekannte und nur allzu wahre Ausdruck: „multum, non multa" meint. Raphael ist nunmehr dreißig Jahre alt, da darf man über das Grundsätzliche der Instrumentalkomposition ins Reine gekommen sein. Vielleicht spukt eine komische Oper in ihm, die aber einen falschen Lauf genommen hat. Wäre es auch im Ernstfall so — denn die in dem Divertimento zutage tretende Beweglichkeit ist ein wichtiges Erfordernis für die komische

Oper —, dann hieße es aber trotzdem zuerst gründlich über diese Gattung nachzudenken, wie heute und seit langem viel zu sehr drauflos komponiert wird. Es bleibt bei Goethes Ausspruch: Bevor man erst was Gutes macht, muß man es sicher kennen.

Die beiden Furtwängler-Konzerte — ein weiteres wurde wegen Erkrankung des Dirigenten verschoben — sahen ein ausverkauftes Haus, was lediglich bei diesem berühmten Dirigenten vorkommt. Beide Male musizierte er mit seinem Orchester, den Berliner Philharmonikern; in der Brahmsschen „Vierten" — dem Höhepunkt der Gastspiele — und Tschaikowskys „Fünfter" verzehrte sich der Dirigent förmlich, während Schuberts „Unvollendete" der Idealität geweiht war. Ganz eigentümlich — oder vielleicht auch nicht — war das Vergreifen von Beethovens erster Sinfonie. Furtwängler sah sie gewissermaßen durch die Brille von Brahms, beseitigte soz. sämtlich sforzati, unterschied auch in den Stärkegraden nicht eigentlich, ein echtes Beethovensches Forte fehlte fast ganz, und so wurde aus diesem taufrischen Werk, das auch tatsächlich nicht recht verfangen wollte, etwas wesentlich Anderes. Also doch ja sich an Hand der Partitur immer wieder selbst kontrollieren.

Das Neujahrskonzert leitete O. Klemperer mit Bruckners Nr. 5 als Hauptwerk, die vorzüglich, mit einer geradezu fanatischen Partiturtreue und vollendeter Klarheit gegeben wurde, wenn jene natürliche Wärme, die zu Bruckner gehört, öfters auch fehlte. Auf vollster Höhe stand wieder — sein „sachlicher" Vortrag eines Beethovenschen Konzerts vor einigen Jahren bleibt mir nämlich „unvergeßlich" — A. Schnabel mit dem vollendet wiedergegebenen c-moll-Klavierkonzert von Mozart. Eine Warnung zu eigenem Besten aber an G. Ramin. An zwei Tagen und Nächten — um Mitternacht an Silvester im Rundfunk — spielte er vier- oder vielleicht sogar fünfmal öffentlich, abends im Gewandhaus mit dem Ergebnis, daß die Passacaglia von Bach, die er tags zuvor in der Hauptprobe sehr gut gespielt haben soll, förmlich auseinanderfiel. Auch in dem schönen Weihnachtskonzert der Thomaner hatte er die C-dur-Toccata blitzend gespielt. Also sich nicht mehr zumuten, als die Kräfte reichen; das muß sich ja rächen.

In der Probe zu seinem zweiten Konzert leider einem Unfall ausgesetzt, mußte sich seinerseits Klemperer vertreten lassen. Zweiter Ersatzdirigent war G. Brecher — Walter, Klemperer, Brecher! —, der das volle Programm übernahm mit dem „Heldenleben" von Strauß als Hauptwerk. Unbedingt eine bedeutsame, wenn auch etwas vorsichtige Leistung, die „Walstatt" allerdings eine fast ungefährliche, soz. pazifistische Angelegenheit, und die „Friedenswerke" reduziert. Alle nötige Wucht fehlte aber der Coriolan-Ouvertüre, damit auch die Tragik. Solist war C. Flesch mit dem sorgsamst durchgearbeiteten, aber doch etwas kühl lassenden Vortrag von Beethovens Violinkonzert. An ersten Geigern fehlt es überhaupt nicht. Menuhin enttäuschte musikalisch stilistisch sehr stark, technisch ist er ein Wunder. Bach — g-moll-Sonate — gab er durchaus sinnlich, mit einem starken Strich ins Salonhafte, vor allem das Siciliano, dessen Duettanlage nicht nur verkannt, sondern ineinandergeschmiert wurde. Mozarts letzte A-dur-Sonate in einem so heillos übertriebenen Schnelltempo, daß von einem Verstehen überhaupt nicht die Rede sein konnte. Die Beziehungen zum wahren Künstlerberuf sind da bereits sehr gelockert. Dann spielten auch Hubermann, Příhoda und Heifetz, letzterer zum erstenmal in Leipzig. Außer Hubermann ist keiner von all diesen außerdeutschen Geigern stilsicher, bei allen, ob sie das Mendelssohnsche (Příhoda) oder ein Mozartsches Konzert (Heifetz) spielen, zeigt sich immer wieder das Bestreben, Wirkungen dort herzuholen, wo nur beseelte Einfachheit am Platze ist. Es gäbe da Vieles zu sagen, jedenfalls ist ein stilvoller Vortrag gerade bei den Geigern ziemlich selten geworden.

Zum Wagner-Jubiläum sind im Verlaufe dieser Spielzeit sowohl „Tristan" wie die „Meistersinger" neu inszeniert worden, dieser von O. Ehrhardt-Dresden, jene von Brügmann. Darüber wäre allerlei zustimmend und ablehnend zu bemerken. Hoffentlich wird die denkbar undelikate Liebelei in der ersten Kirchszene abgestellt, denn Derartiges ist ärgerlich. Die Bühne für den zweiten Akt ist zwar malerisch, aber ganz verbaut, die Prügelszene — musikalisch ein unbeabsichtigtes Durcheinander — wirkt in dieser Enge grotesk. Im übrigen aber sehr viel Gutes. Monumentale Wirkungen werden im „Tristan" angestrebt und auch erreicht, am wenigsten befriedigt der allzu kahl inszenierte dritte Akt mit dem unmöglichen alten Hirten.

Beide Werke werden von Brecher geleitet, „Tristan" mit einem derartigen orchestralen Überdruck, daß auch ein stimmgewaltiger Tristan schwerlich durchkäme. Der hiesige, E. Neubert, markierte oft nur noch, während die Isolde, M. Dannenberg, den geradezu heldenhaften, schließlich doch aussichtslosen Kampf aufnahm. Der Hörer schwimmt in einer Orchesterorgie, das Gesamtkunstwerk geht unter. Glücklicherweise war's in den ganz anders instrumentierten „Meistersingern" ungleich besser, so daß es, trotz mancher Abzüge, zu einheitlichsten Wirkungen kam. Der Sachs von W. Zimmer hat ganz bedeutende Höhe, Spilckers Kothner ist eine Leistung für sich. Das führt, in aller Kürze, auch noch zu der am 12. Februar abgehaltenen großen

Städtischen Wagnerfeier im Gewandhause.

Wie sich die Zeiten verändert haben! Die hiesige Hundertjahrfeier von Wagners Geburt vor zwanzig Jahren war, trotz der Grundsteinlegung des Klingerschen Wagnerdenkmals, eine Ortsangelegenheit, jetzt aber gelang es der Stadt eine deutsche, ja sogar europäische Angelegenheit daraus zu machen, ja, wenn man will, sogar zu einer noch weiteren. Fast die ganze Reichsregierung mit dem Reichskanzler Hitler an der Spitze war anwesend, die sächsische ebenfalls, dann Vertreter anderer deutscher Staaten, die Botschafter Frankreichs und Italiens, weiterhin Gesandte bis zu dem Generalkonsul des Negerstaates Liberia, deutsche Städte, Universitäten, künstlerische und wissenschaftliche Institute usw. sandten Vertreter, dazu zahlreiche Einzelpersönlichkeiten von Namen, das Haus Wahnfried mit Frau Winifred und ihrem Sohn. Eine glänzendere Gesellschaft dürfte das Gewandhaus noch nicht gesehen haben. Als musikalischen Leiter der beiden, zu Anfang und zu Ende gebotenen Vorspiele zu Parsifal und den Meistersingern, hatte die Stadt den würdigsten Bayreuthianer, Carl Muck, zu gewinnen vermocht, der, nunmehr ein Gurnemanz des letzten Akts, sein Amt in heiliger Pflichttreue versah. Die Ansprache hielt Oberbürgermeister Dr. Goerdeler, der der Beziehungen Leipzigs zu Wagner gedachte, auf die Denkmalsfrage und vor allem das neue Projekt eines groß angelegten Richard Wagner-Haines gegenüber dem Palmengarten zu sprechen kam. Die Feier wäre auch etwas Vollkommenes gewesen, wenn sie nicht in ihrem Mittelpunkt, der Gedächtnisrede, alle Wünsche durchaus unbefriedigt gelassen hätte. Innerlich kalt und teilnahmslos, als handelte es sich um einen Jahresbericht in einer Generalversammlung, verlas Prof. Dr. M. von Schillings mit halblauter Stimme, die kaum bis zur Mitte des glänzend akustischen Gewandhaussaales reichte, ein Manuskript, das in breitgetretenen Ausführungen nochmals Wagners Verhältnis zu Leipzig behandelte. Auch nicht einmal der Versuch, das Nächstliegende zu tun, ein persönlich geschautes Bild der einzigartigen Gestalt Wagners zu entwerfen, wurde gemacht. Und was Schillings ganz am Schluß über Wagner und die Welt zu sagen hatte, war derart dürftig, kraftlos und verbraucht, daß diejenigen Sätze, die an Wagners doch weiß Gott noch herrlichst blühendem Kunstwerk mäkelten, noch am ehesten Eindruck, allerdings ganz und gar keinen festlichen, machten. Hieß es doch, daß „auch in Wagners Werk heute der Teil seine Wirkung versage, der zeitgebunden" sei. Wie gesagt, die Rede war sowohl inhaltlich wie vor allem rednerisch völlig verfehlt. So mußte Richard Wagner mit den beiden Vorspielen wieder selbst von sich künden.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Wir stehen im Jahre des 111. Karnevalsfestes, und überall regen sich Kräfte, ihn wieder zu seiner alten Höhe und Beliebtheit zurückzuführen. Freilich sollte man dabei auch bedenken, daß er einst, von Angehörigen vor allem auch der gebildeten Schichten geschaffen (man vergleiche dazu den Briefwechsel der „Großen Karnevalsgesellschaft" mit Goethe in Weimar und dessen berühmtes, als Dank für eine Einladung gesandtes Gedicht mit den Schlußzeilen „Löblich ist ein tolles Streben, wenn es kurz ist und mit Sinn") und auf künstlerisches Fundament gegründet, das wiederzugewinnen das Ziel sein müßte! Es ließe sich also recht wohl

denken, daß unserm Rheinland einmal jenes Volksfest wieder zum Mittelpunkt wahrhaft künstlerischer Geschehnisse werden würde, aus denen dann auch die deutsche komische Oper und das vielberedete Singspiel Anregung schöpfen könnten. In Köln hat es stattdessen eine Bewegung zum Sturze des Opern-Intendanten gegeben, dem man Ungeschicklichkeit im Spielplan, Nichtausnutzen gangbarer und neueinstudierter Werke und mangelhafte Disziplin im eigenen Hause vorwirft, wobei die Angreifer wohl im Lager der Linksparteien zu suchen sind. Maisch in Mannheim, dem man die Nachfolge Hofmüllers anbot, lehnte ab, und nun verbleibt Hofmüller wieder an seinem Posten. Seine Bearbeitung der „Pantoffel" von Tschaikowsky unter dem neuen Titel „Der Pantoffelheld" gab zwar hübsche Bilder und auch bewegte Szenen, aber wohl kaum das Ergebnis, eine besonders wertvolle Musik gerettet zu haben. Ob Kalmáns „Czardasfürstin" die ganze Karnevalszeit als Zugstück durchhalten wird, muß sich noch ergeben, obwohl an diesem Werk seine, durch keine Konzessionen an den Yazzgeschmack getrübte Stilreinheit angenehm berührt. Im übrigen begann zur Feier des Wagnerjahres ein Zyklus mit dessen „Tristan" und dem „Ring". Im Gürzenich erschien Jascha Heifetz aus New-York, dessen rein virtuosenhaftes Spiel sich in minder wertvollen Stücken von Ravel und St. Saëns sowie im Mendelssohn-Konzert ausleben konnte, während in Poldi Mildner, die den nächsten Abend bestritt, ein wirklich echtes und ungekünsteltes Musikantentalent, sich an Straußens Burleske und Liszts Es-dur-Konzert bewährte. Abendroth bot im übrigen in der an ihm bekannten überlegenen Darstellungskunst eine von Paul Stolz glänzend gespielte Bach-Suite für Flöte und Streicher sowie die Berlioz-Variationen von Braunfels, gleichsam diesem und sich selbst zur nachträglichen Feier ihres 50. Geburtstages, der auch Abendroth überreiche Ehrungen von nah und fern eintrug. Und Dr. Hans Wedig führte als selbst dirigierender Komponist seine Kleine Suite mit gutem Erfolg vor. Im Bachverein spielte der blinde französische Orgelvirtuos André Marchal ältere Meister seines Landes und improvisierte ganz prachtvoll über ein, ihm von unserm, nicht minder als Orgelkünstler bekannten Domorganisten Hans Bachem gegebenes Thema. Aus dem übrigen Spielplan Kölns sei als wertvolle Neueinrichtung das von Booth geleitete Schallplattenkonzert der Firma Tonger, bekanntlich der bedeutendsten westdeutschen Notenhandlung und einem gediegenen Verlag, erwähnt, das geeignet scheint, das noch recht anregungsfähige Interesse der Käufer für ernsthafte Musikaufnahmen zu wecken. Universität und Hochschule für Musik begingen gemeinsam eine Wagnerfeier im Gürzenich, wobei der neuerdings hierher berufene Musikhistoriker Prof. Dr. Th. Kroyer den Kampf der „Sachlichkeit" gegen den großen Nachromantiker als zu dessen Gunsten entschieden bezeichnete und Abendroth u. a. den selten zu hörenden „Huldigungsmarsch" erklingen ließ.

Der Westdeutsche Rundfunk gab unter Buschkötter Aufführungen der Altenglischen Suite Ettingers, der Kleinen Sinfonie von Wedig, des Festlichen Präludiums von Fiedler, der Bachschen Kaffeekantate (im Anschluß an ein Lehrspiel „Der Kaffee" von Eber), der Sinfonischen Suite für Sopran und Orchester von Joseph Haas (Maria Neusitzer-Thönissen), einer Romanze von Adolf Spies, während für die Regie verantwortlich zeichnete Dr. Anheißer in Mozarts „Zauberflöte" und Straußens „Ariadne" und Zimmermann das „Marienleben" Othegravens im Gürzenich öffentlich darbot. O. J. Kühn, immer bereit, sich für wertvolle Besonderheiten einzusetzen, ließ unter dem Motto „Späne aus Mozarts Werkstatt" unbekannte Werke des Meisters, darunter das Duett „Pamina, wo bist du?" aus der „Zauberflöte", 3 Kanzonetten mit Bassetthörnern und das Duett „Nun, liebes Weibchen" aus dem „Stein der Weisen" hören. Walter Niemann spielte in einer seinem Schaffen gewidmeten Stunde den „Buddenbrock-Zyklus", und in einem Abend für zwei Klaviere trug Josef Streiffeler zusammen mit Herbert Sieckmann Werke von Debussy und Scott vor. Eysoldt gab die Erstaufführung eines Konzerts für 2 Saxophone von Hans Ebert, dem Hauskomponisten des Rundfunks in Köln, dessen „Musik für Orchester" Buschkötter aus der Taufe hob. In seinem Zyklus „Romantische Melodien" brachte Dr. Alfred Fröhlich-Düsseldorf unbekannte Stücke von Abt Vogler (Polymelos und Cembalokonzert), dazu Bekannteres von Weber, Schubert, Löwe und Mendelssohn zu Gehör.

Die Aachener Oper, für deren gutes Gedeihen die Tatsache zeugt, daß ihr Intendant Strohm als Leiter der Hamburger Opernbühne berufen wurde (während die der Nachbarstadt Lüttich, neben Brüssel und Antwerpen bekanntlich das erste Institut des Landes, infolge finanzieller Schwierigkeiten ihre Pforten schließen muß), bot Verdis „Maskenball" und die „Fledermaus", beide im Zeichen des Karnevals. Im Rahmen der Sinfoniekonzerte erschien Regers ebenfalls in das Zeichen der Zeit weisende Ballettsuite, außerdem Brahms' B-dur-Klavierkonzert mit Karl Friedberg als Solisten, während die Jenaer Geigerin Maria Oettli sich mit Mozarts A-dur-Konzert günstig einführte. — In Bielefeld hörte man unter Cahnbley die Altenglische Suite von dem Münchener Max Ettinger, nicht eben sehr stilgerecht aus alten Themen Byrds hergestellt, außerdem Busonis, von Konzertmeister Schäfer gewandt vorgetragenes Cellokonzert und im Opernhaus zum 75. Geburtstag Kienzls dessen „Kuhreigen" unter Julius Dworzak. — Reichwein in Bochum ließ Mozartsche deutsche Tänze als Neuheit erklingen und begleitete den einheimischen Bariton Fritz Schäfer zu Mozartschen und Wagnerschen Opernarien, während Max Fiedler-Essen als Gast Beethovens 1. und 9. Sinfonie gediegen wiedergab. — Bonn hörte Regers eben genannte Ballettsuite, Wolfs Italienische Serenade und Mussorgskys Bilder aus einer Ausstellung, von Ravel instrumentiert, unter Gustav Classens Leitung, dazu das vom Autor gespielte Klavierkonzert von Braunfels und eine Orchestersuite von Hermann Wunsch in einem von H. Abendroth bestrittenen Gastdirigentenabend. — Dortmund erlebte einen Tanzabend der Palucca, die vor allem im Ausdruck des Capricciösen überzeugte, im Opernhause die Neuinszenierung der „Fledermaus" unter Felix Wolfes sowie einen von Sieben geleiteten Abend, der neben Mozart und Beethoven Georg Schumanns feinsinnige Variationen „Gestern abend war Vetter Michel da" brachte. — In Duisburg ließ Fritz Busch, wieder einer der vielen uns besuchenden Gastdirigenten, Berlioz, Mozart und Brahms erklingen, während Düsseldorf das Gastspiel Hans Pfitzners, Knappertsbuschs und Jochums ankündigt und Weisbach einen wohlgelungenen Brahms-Abend (wir stehen im Zeichen auch des Brahms-Gedenkjahres!) schenkte. Im Stadttheater erlebte Künneckes „Lieselott" unter Moesgens musikalischer Leitung ihre vor allem im ersten Akt wirkungsvolle Neuaufführung, dazu Lortzings unverwüstlicher „Waffenschmied" mit Wolfgang Martin als sicherem Dirigenten. — Der schon genannte Bochumer Leopold Reichwein erschien zum Gegenbesuch in Essen und bot einen Richard Strauß-Abend mit einem nur ein wenig allzu einheitlichen Programm (Tod und Verklärung, Zarathustra und Domestica). Das Budapester Streichquartett erntete wieder lebhaften Beifall mit einem klassischen Programm und das Opernhaus brachte den „Tristan" zur Jubiläumsfeier und Straußens „Nacht in Venedig" zum Karneval, während im Sinfoniekonzert Wilhelm Kempff-Potsdam seinen „Totentanz" für Klavier, Chor und Orchester zur Diskussion stellte, ein mehr äußerliches als von innen her packendes Werk. — In Frankfurt hinterließ Pfitzners „Palestrina" unter Steinbergs Leitung wieder tiefen Eindruck (Witt-Köln war für die Titelrolle eingesprungen). — Gelsenkirchen erlebte zwei Uraufführungen durch sein, von Paul Belker geleitetes Kammerorchester, und zwar die eines Konzerts von O. A. Köhler-Bochum und eines Rondo von Hans Wiltberger-Gladbeck, beides gesunde und ehrliche Arbeiten. — Gladbach-Rheydt bot die „Geisha" von Jones und „Das Glöckchen des Eremiten" von Maillart unter E. Schalck als hübsche Karnevalsgaben, dazu Flotows „Martha" unter Horbert. — In Hagen erschien Hans Weisbach als Gast und gab als interessantes Vergleichsstück Vivaldis Konzert für vier Geigen und Bachs Bearbeitung als Konzert für vier Klaviere. Im Stadttheater hörte man Humperdincks „Königskinder" mit dem schon in Bayreuth bewährten jungen Heldentenor Fritz Wolff als Gast und, als historische Kostbarkeit, Haydns „Welt auf dem Mond", von Dr. Bitter musikalisch bearbeitet.

Als Festaufführung brachte das Kasseler Staatstheater die „Meistersinger" und „Fidelio" mit den Berliner Gästen Störring und Großmann und unter der musikalischen Leitung von W. F. Reuß. — Koblenz bot als westdeutsche Erstaufführung die von Hans

Waag neubearbeitete Johann Strauß-Operette „Die Prinzessin auf dem Seil", ursprünglich „Der Karneval in Rom" genannt, wobei Carl Hagemann, der Wiesbadener Theater-, dann Berliner Funk-Intendant, als Gastregisseur amtierte, ohne jedoch dem mäßigen Libretto zum Erfolg helfen zu können. Bruno Schoenfeld, der Dirigent des Hauses, gab dann noch Puccinis „Bohême" mit gutem Gelingen. — In Krefeld erklang Mahlers „Auferstehungs-Sinfonie" unter Fiedler, ohne freilich den Eindruck des Überlebtseins verwischen zu können, in Mainz am Stadttheater Marschners, von Pfitzner überarbeitete Oper „Templer und Jüdin" in der Regie Tredes. — Fritz Busch besuchte auch Mühlheim als Gast und gab das schon in Duisburg gebotene Programm. — Münster diente der Operette mit der Erstaufführung der Schwankoperette „Frauen haben das gern" von Kollo und dem „Tanz ins Glück" von Robert Stolz, Neuß der Werbung für die notleidenden Gesangvereine durch ein, von verschiedenen von ihnen bestrittenes Festkonzert. — Einen Russen-Abend gab Prof. Oberborbeck in Remscheid, wobei Heinz Jolles-Köln das d-moll-Konzert Rachmaninoffs virtuos wiedergab. — Wagner, Strauß und Pfitzner besetzten das Programm des 5. Zykluskonzerts des Wiesbadener Kurorchesters (Schuricht), während Elmendorff Tschaikowskys „Romeo und Julia"-Ouvertüre und das Brahmsche Doppelkonzert unter Mitwirkung der Konzertmeister Eichhorn und Weyns und das Nassauische Landestheater Künneckes „Glückliche Reise" unter Willy Kraus' musikalischer Führung erklingen ließ. — Die Wuppertaler Bühnen brachten d'Alberts reichlich handfesten „Mister Wu", die Konzertgesellschaft unter Schnakenburg „Das neue Leben" von Wolf-Ferrari. Der Weiterbestand der Bühnen als G. m. b. H. wäre soweit gesichert. Die Hubert Pfeiffer-Gesellschaft wird im Mai mehrere Aufführungen dem Andenken des unlängst verstorbenen blinden Musikers widmen und eine Gesamtschau über sein Schaffen zu vermitteln versuchen. — Der Wittener Musikverein verhalf der Musiktragödie des Italieners Vittorio Gnecchi „Cassandra" zur erfolgreichen Uraufführung im Konzertsaal unter Leitung von Robert Ruthenfranz.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Rudolf Bockelmann setzte sein Gastspiel an der Oper mit einer prächtigen Gestaltung des Boris Godunow fort; freilich, für diese tragisch beschattete Gestalt ist sein füllig schöner Bariton fast zu gesund und frisch, insofern dies eine Einschränkung an Lob besagen kann, denn die kultivierte Künstlerpersönlichkeit fesselt von der ersten bis zur letzten Note. — Maestro Ettore Panizza von der Scala in Mailand dirigierte eine Aufführung der „Bohème", die er sehr präzis und fast zu theatralisch anpackte; erst am Schluß, im Sterbe-Akt, gab er sich den zarteren Tönen gefangen. Fräulein Michalsky sang dabei zum ersten Male die Mimi, gut und voll Anmut. Herrn Panizza war auch die Neustudierung des „Liebestranks" anvertraut, und hier gelang es ihm vollkommen, dem Schalkhaften dieser anspruchslosen, flotten, gleichsam improvisierenden Musik vorteilhaft Geltung zu verschaffen. Die Besetzung der Rollen war fein ausgesucht, konnte aber nur zum Teil zustandegebracht werden. Einzig das Liebespaar, Frau Gerhart—Adina und Herr Pataky—Nemorino konnten ihre glückliche Begabung für dieses leichte Spiel auswirken lassen; dagegen kämpfte Herr Wiedemann (der Rivale Belcore) mit einer Indisposition und Herr Mayr, dem mit dem drolligen Schwindler Dulcamara die tragende Hauptrolle zugedacht war, erkrankte; für ihn sprang mit bewundernswertem Mut und wahrer Virtuosität Herr Madin ein. Neu im Solistenensemble erschien Fräulein Kodidek — Gianettina, eine durchaus erfreuliche Erscheinung. Die szenische Auffrischung durch Dr. Wallerstein zeigte nichts bemerkenswert Italienisches.

Die seit Monaten angekündigte Neustudierung der „Zauberflöte" ist auch jetzt noch nicht erfolgt, und zwar erfahren wir nun einen neuen Grund: weil Herr Richard Tauber, der den Tamino singen wird, noch nicht frei ist; er hat zunächst noch Operetten zu singen und dann

erst noch vier Wochen zu filmen. Wir müssen also weiter warten, bis all diese Hindernisse beseitigt sind. Denn daß auch ein anderer, etwa unser trefflicher Völker, den Tamino singen könnte, scheint unserer Operndirektion gar nicht in den Sinn zu kommen. Im Übrigen wollen wir nicht allzu schwarz in die nächste Zukunft schauen: die neue Bundestheaterverwaltung verspricht verbilligte Aufführungen, mit Musterbesetzung, und sogar wieder eine stärkere Heranziehung des Balletts. Aber wird es nicht wieder beim „Planen" bleiben?

Musik des deutschen Balladenmeisters Carl Loewe zu einem neuzeitlichen Singspiel zu verwenden, war die Idee und das Werk von Oskar Jascha, das unter dem Titel „Rosen im Schnee" als Uraufführung in der Volksoper gegeben wurde. Es ist die rührselige Geschichte eines St. Bernhard-Mönchs, der in einer halb erfrorenen Pilgerin die einstige Geliebte erkennt, diese aber entsagungsvoll ihrem neuen Verlobten in die Arme führt. Der junge Komponist, zugleich Dirigent der Aufführung (bis jetzt freilich weder bei Riemann-Einstein noch bei Erich Müller zu finden) hat aus der Fülle Loewe'scher Kompositionen viel des selten oder nie Gehörten ausgewählt und damit, obwohl die Epik des Balladesken dieser Musik dem dramatischen Untermalen im Grunde nicht günstig ist, gut klingende, rein gesetzte, sauber instrumentierte Nummern erzielt. Die Aufführung war getragen durch Alfred Piccaver, neben dem einige bemerkenswerte Leistungen aufschienen, so von Marie Riener, erstmalig zu nennen, jedoch mit gewinnenden Eigenschaften; von Heinr. Pacher als Abt von St. Bernhard u. a.

Die letzten Konzerte brachten eine würdige Aufführung des Liszt'schen „Christus" unter Kapellmeister Karl Auderieth, mit dem neuen Bruckner-Orchester, dem „Dreizehnlinden"-Chor und vorzüglichen Solisten (Erika Rokyta, Emilie Rutschka, Lothar Riedinger, Oskar Jölli und Georg Puntschart). In den Gesellschaftskonzerten gab es eine Art Vorfeier für Brahms, mit den Haydn-Variationen, dem Klavierkonzert in d-moll und der Ersten Sinfonie. Heger dirigierte und Backhaus war der gefeierte Solist. Im zweiten Gesellschaftskonzert spielte Ignaz Friedmann das bravourös glänzende, erfolgsichere Klavierkonzert von Tschaikowsky, worauf Kabasta Mahlers „Lied von der Erde" folgen ließ, mit Adolf Fischer und Gertrude Rünger als Sängern. — Leopold Reichwein entzündete höchste Begeisterung durch eine faszinierende Aufführung der Bruckner'schen Fünften. Vorauf gingen Gesänge für Bariton und Orchester des alten Rudolstädter Kapellmeisters Philipp Heinrich Erlebach; Ewald Kaldeweier singt diese Stücke aus der Frühzeit des deutschen Kunstliedes mit schöner formaler Schulung und einer prächtigen dunkel gefärbten, ausdrucksstarken Baßstimme.

In gewaltiger Chorpracht richtete sich Mendelssohns „Elias" wie immer vor unserer Seele auf. Hier waren Robert Heger und der Singverein in ihrem Element und auch im Soloquartett waren beste Qualitäten vertreten; dennoch können wir eine grundsätzliche Bemerkung hier nicht unterdrücken. Wie lange noch wird man an der bequemen, aber unkünstlerischen Ansicht festhalten, daß fürs Oratorium jeder Opernsänger genügt, daß es also keinen Unterschied in der Singart für beide Stile gibt? Und wie lange noch will man uns einreden, daß es — speziell im Sopranfache — in Wien keinen künstlerischen Nachwuchs gibt, so daß man, in den großen Oratorienaufführungen, die oft für die Laufbahn junger Gesangskünstler entscheidend werden können, immer und immer wieder die gleichen, oft nicht mehr genügenden, aber „eingesungenen", also doch wieder bloß bequemen „alten" Stimmen verwendet?

Dieses Unrecht an der heranwachsenden jungen Künstlergeneration muß einmal aufhören; die Aufführung des „Elias" gab in der Besetzung der Sopranpartie dazu den unmittelbarsten, nicht länger zu duldenden Anlaß; zumal eine Stimme, die schon in der Jugend nur einen seelenlosen Mechanismus verkörperte, nach einem Vierteljahrhundert gewiß nicht frischer und gebrauchsfähiger werden konnte!

Mit den Philharmonikern unter Clemens Krauß konzertierte Bronislaw Huberman, als wollte er seinen 50. Geburtstag auf diese edle Weise feiern: Beethoven war ausschließlich das Programm, und neben dem Violinkonzert und den Romanzen stand das Tripelkonzert, bei dem sich Huberman hoch über aller virtuosen Selbstgefälligkeit in stilvoller Zurückhaltung

mit Paul Grümmer am Cello und Siegfried Schulze am Klavier in den Erfolg teilte. Maria Ivogün, die nur leider viel zu selten nach Wien kommt und deren Anwesenheit von der Operndirektion leider immer unausgenützt bleibt, entzückte dafür im Konzertsaal mit „Tanzliedern" aus aller Welt durch die unvergleichliche Liebenswürdigkeit, Innigkeit und den graziösen Humor ihrer einzigartigen Kunst.

Hatte uns das vorletzte Philharmonische Konzert die düstre Sechste Sinfonie von Gustav Mahler, die er selbst die „tragische" nannte, gebracht, deren Stellung innerhalb des Mahlerschen Schaffens lange unklar blieb und eigentlich erst jetzt, dreißig Jahre nach ihrem Entstehen, verständlich wird, so bescherte uns das nächste „Philharmonische" ein neues glänzendes, ja festliches Stück, die „Chaconne für großes Orchester" von Franz Schmidt. Es ist dies die kunstvolle Verarbeitung einer älteren Orgelchaconne des Komponisten in der Form reicher und vielgestaltiger, alle Künste einer modernen überlegenen Kontrapunktik ausnützender, in gewaltigen Konturen umrissener sinfonischer Variationen; sie machte in der neuen Fassung einen brillanten und überwältigenden Eindruck.

Zu unserer Notenbeilage.

Max Reger schrieb im Mai 1899 (während der Arbeit an seinen 6 Liedern f. mittl. Stimme und Klavier op. 35) in Schneewinkel bei Berchtesgaden und in Wiesbaden seinen Gastgeberinnen, Frau A. von Bagenski, der Mutter der 1902 mit ihm vermählten Elsa von Bagenski und dieser selbst, sowie Berthel von Seckendorff als seinen Schülerinnen je ein Albumblatt, von denen das Frau A. v. B. gewidmete „Allegretto grazioso" bisher schon gedruckt wurde, während die beiden anderen Stücke, eine „Miniatur-Gavotte" und ein kleines „Andante" noch unveröffentlicht und nur in einer Autotypie in den Händen der Familienmitglieder und der nächsten Freunde verblieben sind.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

Von Heinrich Bohl, Langensalza (Dezemberheft 1932).

Aus den angegebenen 35 Silben waren die folgenden Worte zu bilden:

1. Reger, 2. Innocente, 3. Chorgesang, 4. Habermann, 5. Amati, 6. Ries, 7. Donner, 8. Woglinde, 9. Abert, 10. Gesius, 11. Nardini, 12. Etude, 13. Requiem,

deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten und deren Endbuchstaben von unten nach oben gelesen

RICHARD WAGNER
und seine
„MEISTERSINGER"

ergeben.

Die Beteiligung an der Lösung war diesmal wieder sehr groß. Wir konnten unter den eingegangenen Briefen insgesamt 106 richtige Lösungen zählen, unter denen das Los entschied:

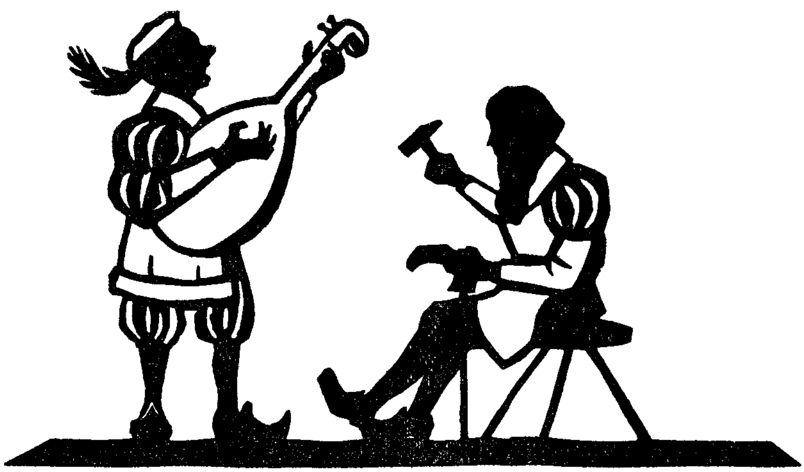
einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Maria Schoch, Musiklehrerin, Gotha;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Lehrer Richard Hirsche, Steinach, Thüringerwald;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Hans Barsch, Meerane, Oberlehrer Günther Grenz, Altkemnitz, Herbert Uhlig, Chemnitz und Helene Wiese, Klavierlehrerin, Kreuztal, Krs. Siegen.

Daneben haben wir verschiedene Einsendungen erhalten, für die wir eine Sonderprämiierung vorgesehen haben, wenn sich auch solch „ausgeschmückte" Lösungen diesmal weniger zahlreich einstellten als sonst.

Namentlich die Herren Komponisten haben sich im Gebrauch des Notenpapieres auffallender, aber begrüßenswerter Zurückhaltung befleißigt. Die Prüfungskommission hatte leichte Arbeit und konnte auf Nachtsitzungen verzichten. Die Abstimmung ergab keinerlei Meinungsverschiedenheit.

In Wirklichkeit bot die Lösung mancherlei Anreiz zu musikalischer Betätigung und in dieser Hinsicht hat sich Karl Meinberg-Hannover besonders rühmenswert hervorgetan. An erster Stelle sei seine Passacaglia und Fuge über das Einleitungsthema zum dritten Aufzug der „Meistersinger" für Orgel komponiert, genannt, welches in Faktur und orgelmäßiger Gestaltung kaum einen Wunsch offen läßt. Weniger umfangreich, aber ebenso gediegen in der Ausführung ist ein Trauermarsch für Klavier von KMD Rich. Trägner-Chemnitz, welcher im Triosatz beziehungsreich und sinnig in einer Mittelstimme ein Thema aus den „Meistersingern" bringt. Diesen beiden gleichrangigen Kompositionen gebührt ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 10.—. Auch dem hier nachfolgend abgebildeten kleinen, reizvollen Scherenschnitt von Lotte Fechter-Fritzen, Fulda, sei ebenfalls ein Sonderbücherpreis von Mk. 10.— zuerkannt.



Da faßt mein Herz sich einen Guten und frischen Mut. L. Fechter-Fritzen

Hans Sachsens gut und edle Weisen
des Merkers Wirken frech und böse!
Daß ich sie kenn', möcht ich beweisen;
durch Wort und Bild ich Euch das Rätsel löse.

Lotte Fechter-Fritzen, Fulda.

Das gleiche Thema aus den „Meistersingern", das KMD Trägner zu seinem Trio benützte, hat Walter Rau-Chemnitz zu sechs hübschen und kurzweiligen Variationen für Klavier angeregt. Weiter lieferte M. Georgi-Thum eine dem zugedachten Zwecke sehr entsprechende Spielmusik für Schülerorchester, deren Themen den musikalisch verwendbaren Buchstaben des Namens Richard Wagner entnommen sind. Daß er gleicher Zeit der unsterblichen Verdienste Bachs gedachte, sei ihm besonders hoch angerechnet. Weiter ging uns von Lehrer Max Jentschura-Rudersdorf eine sinnige Vision zum 13. Februar 1933 zu, während Studienrat Georg Amft-Habelschwerdt, Johannes Conze-Berlin, Rektor R. Gottschalk-Berlin sich mit ernsten und heiteren Versen einfanden. Wir belohnen diese sämtlichen anerkennenswerten Bemühungen um unsere Rätselecke mit einem Sonderbücherpreis von Mk. 8.—.

Anerkennenswerten Eifer in der Komposition zeigt, wie immer, stud. mus. Curt Beck-Rostock, Seine Sätze mit eingeschobenem Wagner-Rezitativ für Orchester sind zwar teilweise sorglos ausgeführt und trotzdem überschwänglich, zeigen aber von nicht geringer Begabung. Damit sein Eifer nicht erlahme und wir seine junge Freundschaft uns erhalten, seien diese mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.— ausgezeichnet, welchen Preis wir auch gleichzeitig den Dichtungen von Grete Altstadt, Pianistin, Wiesbaden, Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim, Wolfgang Jännert, Dessau, und Studienrat Ernst Lemke, Stralsund, zuerkennen.

Die launigen Verse und musikalischen Elaborate von Hauptlehrer Otto Deger-Neustadt i. Schw., Bibliotheksrat Dr. Hübner-Breslau, Edwin Janetschek-Prag, Rudolf Kocéa-Wardt, Emma Krenkel-Michelstadt, Max Menzel-Meißen und Charlotte Pommer, Unterprimaner, Berlin erhalten noch je einen Sonderbücherpreis von Mk. 2.—.

Weiter gingen noch richtige Lösungen ein von:

Emil Baritsch, Kilchberg bei Zürich — Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal bei Halle — Helene Bender, Naumburg/S. — Ludvik Bohotek, Prag — Helma Bouhler, Musikpädagogin, München — Rudolf Buchner, cand. germ., Leipzig —

Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse —

Paul Döge, Studienrat, Borna —

Liselotte Facius, Lugau i. Erzgeb. — Erich Flötemeyer, Lyck — Irmgard Frommer, Aschersleben —

H. M. Gärtner, Voerde — Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenscheid — Amtsgerichtsrat Gustav Gland, Schlottheim i. Th. — Hans Godez, Musiklehrer, Sonneberg — Oberpostsekretär Arthur Görlach, Waltershausen —

M. Rita Hagl, Studienassessor, Altötting — Margarete Hansen, Svendborg — Studienrat Curt Hermann, Leipzig — Caspar Heßler, Pianist, Gronau i. W. — Emma Hoesle, Musiklehrerin, München — Lehrer Fritz Hoß, Schlierbach — Karl Hüber, Gymnasialmusiklehrer, Schneidemühl — Ruth Hühner, Musikpädagogin, Kreuzburg O.-S. — Grete Hüttemann, Gevelsberg i. W. —

Wilhelm Kautz, Musiklehrer, Offenbach/Main — Fritz Klinkhart, Musiklehrer, Bochum — A. A. Knüppel, Organist, Essen — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse —

Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Arno Laube, Borna — Jeanne Leyser, Klavierlehrerin, Zutphen — Grete Liedtke, Lehrerin, Königsberg i. Pr. —

Otto Meinhold, Primaner, Dresden — Helene Meyer, Kiel — Hubert Meyer, Walheim bei Aachen — Else Möller, Musiklehrerin, Bad Sooden — Walter Mößler, stud. mus. eccl., Aschersleben — Otto Müller, Lohr a. M. —

Oberlehrer L. Nessel, Ludwigshafen — Amadeus Nestler, Leipzig —

Dr. Erich Odermann, Leipzig — Alfred Oligmüller-Engel, Bochum.

Martha Palme, Musiklehrerin, Georgswalde — H. Petersen, Chorleiter, Kiel — Grete Popken, Musiklehrerin, Jever — Lehrer Kurt Poser, Sömmerda —

Gerd Ridder, Mühlheim/R. — Hildegard Rother, Musiklehrerin, Breslau. —

Fritz See — Erhardt Seifert, Würzburg — Werner Siebeck, Tübingen — Frau Ilse Sieber, Pianistin, Dresden A. — Wilhelm Soltek, stud. paed., Buer — Josef Sykora, Musiklehrer, Elbogen —

Marianne Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein — Karl Schlegel, Recklinghausen — Paul Schmidt, Lübeck — Lehrer Otto Schneider, Meiches — Lisbeth Schreiber, Sängerin, Neisse — Dora Schubert, Mulda i. Sa. — Ernst Schumacher, Emden — Elisabeth Schulte zu Berge, Bochum — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse — Pastor Schwarz, Glogau — Willi Schwinn, Studienassessor, Hof i. Bay. —

Franz Strehler, Chorrektor, Ratibor. —

Lehrer Edwin Telschow, Jabel b. Wittstock — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. Ostfrsld. — Ernst Trost, Chordirektor, Knittelfeld — Herbert Uhlig, Chemnitz — Paul Voß, Musiklehrer, Lauenburg i. P. —

Bruno Wamsler, Lehrer und Organist, Lauscha — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. Reinhart Weber, Gymnasiast, Regensburg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Th. — Maria Wieher, Musiklehrerin, Tarnau — Christel Winzer, Klavierlehrerin, Lauenburg i. P. —

Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse. — Z.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von L. Blumberger, Dortmund.

Aus unten angeführten Silben sind 61 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben und, wechselweise, der letzte und der dritte Buchstabe von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch Hans von Bülows ergeben.

Die Silben:

a — a — ar — bal — bass — ber — bi — ble — bli — bruck — ca — card — cen — chan — char — chardt — ché — chel — chris — cor — daud — de — de — de — dek — del — der — di — di — do — dun — e — e — e — e — e — ec — ef — eit — el — eng — eu — fa — fahrt — fek — fra — füh — ga — ga — ge — ge — ge — ge — gei — gei — gen — ger — gla — go — gott — gres — i — i — i — il — im — in — in — in — ke — klein — knie — la — la — la — la — lae — lai — land — le — le — le — le — ler — les — li — li — li — lj — log — mann — mann — mar — me — mi — mi — mi — mo — mo — mos — na — nä — ne — ner — ner — ni — nie — no — no — nod — nolf — now — now — o — ob — on — on — on — per — pho — pi — pi — pro — pu — quin — ra — rag — ran — rausch — re — re — re — rei — rel — ri — rung — sa — sa — sand — se — seil — sohn — spar — spiel — sprin — sta — su — sy — ta — ta — ta — te — te — te — te — te — tel — ter — tet — tha — ti — ti — ti — ti — ti — tiv — tiv — to — ton — tow — trac — tus — u — um — un — up — uth — va — vall — vi — vil — weis — wohl — zar — zet — zi.

Die Wörter bedeuten:

1. Komponist
2. Verleger
3. Komponist (bulgar.)
4. Komponist (engl.)
5. Operngattung
6. Hymnus
7. Wohlklang
8. einfach, ungekünstelt
9. Komponist (russ.)
10. Teil der Sonatenform
11. Komponist von: „Ach Gott, ich klag des Winters Art"
12. Portugiesische Sängerin
13. Pianist und Komponist (russ.)
14. Jüdischer Musikforscher
15. Moderner Tanz
16. Altengl. Komponist
17. tatsächlich
18. Liederkomponist
19. Verfasser eines zum Volkslied gewordenen Gesanges (19. Jahrh.)
20. Italienischer Librettist
21. Andere Bezeichnung für die Violin e-Saite
22. Psalm in einer bestimmten Form des gregorianischen Gesanges
23. Form in kontrapunktischen Gebilden
24. Komponist (dän.)
25. Mittelalterlicher Springtanz
26. Teil von Streichinstrumenten
27. Oper vom Dichter der „Kreisleriana"
28. Instrument
29. Chorkomponist
30. Franz. Chansonettendichter
31. Instrument
32. Ital. Tanz
33. Umschreiben älterer Kompositionen in moderne Partitur
34. Franz. Volksgesang
35. Klavierpädagoge
36. Musikwissenschaftler
37. Musizierart
38. Verfasser von Klavierauszügen
39. Verfasser eines Lexikons (könnte vielleicht manchem zum Lösen dieses Rätsels willkommen sein!)
40. Orgelstimme
41. Süddeutscher Komponist
42. Teil der Fuge
43. Tonverhältnis
44. Linke
45. Hochzeitsmusik (griech.)
46. Kriterium des Jazz (engl.)
47. Subbaß im Orgelspiel
48. Vokalform

49. Kleiner musikalischer Gedanke
50. Notendrucker (einer der ersten deutschen)
51. Schnabelflöte (engl.)
52. Mehrteilige Melodie der Griechen
53. Kontrapunktische Setzweise
54. Musette-Virtuose
55. Kleine Tanzstücke in Opern
56. Ungarischer Dichter und Komponist
57. Verfasser von Violinetüden
58. Stadt, deren Universitätsbibliothek eine Fundgrube für den Musikhistoriker ist
59. Liederkomponist
60. Ital. Opernkomponist
61. Protestantischer Kirchenkomponist.

NB. Ch gilt als ein Buchstabe, ebenso ae. Tritt einer dieser Buchstaben an 3. Stelle auf, so verteilt er sich auf die 2. und 3.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Mai 1933 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Gustav Renker: Finale in Venedig. Ein Richard Wagner-Roman. 228 S. L. Staackmann, Leipzig 1933.

Alexander Spring: Richard Wagners Weg und Wirken. 128 S., 4⁰. Mit zahlreichen Bildern. Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart.

Dr. Erich Neuß: „Das Giebichensteiner Dichterparadies", Johann Friedrich Reichardt und die „Herberge der Romantik". 205 S. Gr. 8⁰. Verlag Hallische Nachrichten-Bücherei. Preis M. 1.50.

Julius Kapp: Richard Wagner, sein Leben, sein Werk, seine Welt in 260 Bildern. 160 Seiten, Ganzleinen Mk. 3.75 Max Hesse, Berlin 1932. Das vorliegende Werk unternimmt den Versuch, das Leben und Wirken des Genius nicht in Worten, sondern durch eine Bilderfolge, der nur kurze Begleitzeilen beigegeben sind, lebendig werden zu lassen und wird als Ergänzung des bereits vorliegenden Schrifttums sicher willkommene Aufnahme finden.

Carl Elis: Orgelwörterbuch. 12⁰, 148 S. Kassel, Bärenreiter-Verlag, 1933.

Karl Gerstberger: Kleines Handbuch der Musik. 8⁰, 111 S. Ebenda, 1933. — Das Büchlein könnte auch heißen: Wie man in den Singkreisen die Musik sieht, was man von ihr weiß und vor allem nicht weiß und wissen will. Die deutsche Musik soll allem nach so klein werden wie die weiland Duodez-Fürstentümer, oder noch viel kleiner.

Hjalmar Arlberg: Belcanto. Der lückenloseste Weg zur altitalienischen Gesangstechnik. In: Bücherei praktischer Musiklehre. 8⁰, 45 Seiten. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1933.

Hugo Herold: Zur Praxis der Musikerziehung für alle Schularten. Gr. 8⁰, 87 Seiten, M. 2.25. Leipzig, Kistner & Siegel, 1933.

L. Feuerlein: Die Erlösung aus dem Elend der Gesangsmethoden. Mit einem Geleitwort von Dr. med. M. Breuninger. Dritte, umgearbeitete Auflage (5.—7. Tausend) Gr. 8⁰, 49 Seiten. Ebenda.

Robert Donington: The work and ideas of Arnold Dolmetsch. The renaissance of early music: Lex., 24 S. 1 sh. Ilaslemere, the Dolmetsch Foundation.

Studien zur Musikwissenschaft. Unter Leitung von G. Adler. 19. Bd. Gr. 8⁰, 40 S. Wien, Univers.-Edition, 1932. — Enthält K. A. Rosenthal, zur Stilistik der Salzburger Kirchenmusik von 1600—1730 (II), P. Nettl, Zur

Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636 bis 1680 (IV).

Rundfunkjahrbuch 1933, herausgegeben von der Reichsrundfunkgesellschaft sowie von der „Arbeitsgemeinschaft von Verlegern offizieller Funkzeitschriften', Berlin-Charlottenburg 9. Gr. 4°. 167 S. — Die Errungenschaften des Jahres werden in einer Reihe von anregenden Artikeln behandelt. Den Großsendern werden besondere Abschnitte gewidmet. Belletristische Beiträge, Gedichte u. a. wechseln ab mit Plaudereien über Sendungsnöte, über die Architektur der Funkhäuser und Belehrungen für den Laien. Die zahlreichen Bilder erhöhen die Bedeutung des Jahrbuches für jeden Funkfreund.

BBC-Yearbook 1933. 8°. 480 S. Broadcasting House London W 1. — Das englische Rundfunk-Jahrbuch enthält interessante Betrachtungen über die Einrichtung der Rundfunkgesellschaft, über die Programmauswahl, über technische Fragen usw. und verdient in seiner vornehmen Aufmachung, mit vorzüglichem Druck auf Hochglanzpapier und unzähligen Bildbeilagen geradezu als vorbildlich bezeichnet zu werden.

Richard Stöhr: Formenlehre der Musik. Unter Mitwirkung von H. Gál und A. Orel. 8.—10. Tausend. Notenformat, Lex. 318 S. Leipzig, Kistner & Siegel (1932). — Das Werk erfreut sich, wie die beträchtliche Auflagenzahl zeigt, starker Beliebtheit, die vor allem auf seinem Charakter als einer ungemein reichhaltigen, in gewissem Sinn eine kleine, aber verzweigte Musikalien-Bibliothek ersetzenden Beispielsammlung beruhen dürfte. Denn daß die einführenden und eingestreuten, nur auf äußere Formfragen sich beziehenden Ausführungen wirklich befruchtend und innerlich klärend zu wirken imstande sind, läßt sich kaum annehmen, so sachlich sie in ihrer Art natürlich sind. Überhaupt: Form ohne Inhalt. Eine Erfindung müßiger Theoretiker, die immer mehr abkommen müßte, wären wir uns einigermaßen über das Wesen der Musik und mit ihr des eigentlichen Unterrichts ins Klare gekommen. A. Orel hat als Einleitung eine längere Abhandlung über „Das Werden musikalischer Formen" gegeben, die weit mehr an den wissenschaftlichen Zögling sich wendet als an den künstlerischen. A. H.

Kataloge.

L. Liepmannssohn, Berlin S. W. II: Katalog 229. Vokalmusik mit Klavier- oder Orgelbegleitung. 1. Teil: A—K. 1614 Nr.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

SIEGFRIED KALLENBERG: Max Reger. Musiker-Biographien. 41. Bd. Verlag von Philipp Reklam jun., Leipzig.

Eine sehr sympathische und warmherzige Schrift über Max Reger, die sich vorteilhaft von vielem, was über diesen Meister geschrieben ist, abhebt. Kallenberg stellt Reger rückhaltlos an die Stelle, die ihm gebührt, sowohl musikgeschichtlich, wie in Bezug auf unser Musikleben Nicht ganz kann ich der Schlußbetrachtung zustimmen. Wie soll aus den Erfindungen neuer Musikerzeugungsapparate, ferner aus Rundfunk und Tonfilm eine neue Musik sich entwickeln, die „vielleicht in einem Jahrhundert" eine Kunst erstehen läßt, die „kaum mehr den leisesten Bezug haben mag auf das, was unsere Generation als solche zu empfinden gewöhnt ist"? Musik bleibt Musik, und Seelenleben bleibt Seelenleben. Was echt ist, wird sich halten, auch bei veränderten Mitteln, — heute bemühen wir uns ja sogar, für die Musik früherer Zeiten deren Mittel wieder zu beschaffen, was u. U. für das Wesentlichste davon gar nicht so lebensnotwendig ist. Für Richard Strauß, dessen Lyrik K. fast über die Reger'sche zu stellen scheint, freilich wird die Veränderung der Mittel immer gefährlicher sein, als für den formal fundierteren Reger. — Kallenberg schildert die Entwicklung Regers vom „Expressionismus" zu einer „rein geistig orientierten Gesetzmäßigkeit". Vielleicht wird die Verwendung des Wortes „Expressionismus" hier dem stets bei Reger vorhandenen Kern des absoluten Musikertums, der sich Form nie ohne seelischen Gehalt und Kunst nie ohne Form vorstellen kann, nicht ganz gerecht und vielleicht wird als Regers letztes Ziel und als höchstes Ziel der Musik überhaupt zu sehr die gänzliche Abstraktion („Objektivation des Stofflichen") betrachtet, während als solches doch wohl die Steigerung des seelischen Gehalts durch Abklärung, die Vereinfachung und Differenzierung zugleich ist, betrachtet werden muß. — Einige wenige Einzelheiten in dem im übrigen sehr sorgsam gearbeiteten Buche, dessen Quellen nur nicht ganz deutlich werden, wären noch richtig zu stellen oder als problematisch zu bezeichnen. Neben Straube andere Organisten zu nennen, die Regers Werk gefördert haben, kann ohne eine gewisse Willkür nur geschehen bei Nennung einer sehr großen Zahl und Zugrundelegung einer einwandfreien Statistik. Von den von K. genannten ist der Name des verdienstvollen Otto Burkert, damals in Brünn, jetzt in Breslau, falsch zitiert; mit Bremen hat er nichts zu tun. — Die Kundgebung der Regerschüler in München gegen R.

Louis ist m. E. nicht der Grund zu Regers Austritt aus der Akademie gewesen. Ich bin etwas erschrocken über K.'s Auffassung: Hätten wir damals wirklich so entscheidend in Regers Weg eingegriffen? Ich glaube es nicht. — Ist das Streichquartett op. 74 zugleich mit der Violinsonate op. 72 in Frankfurt erstmals aufgeführt worden? Das ist mir unwahrscheinlich. — K. wirft die Frage auf, ob man einer ausgesprochenen, künstlerischen Individualität ein „Amt" übertragen dürfe. Ich denke, gerade Reger hat bewiesen, daß ein künstlerisches Amt nur zur wirklichen ersprießlichen Ausfüllung kommt durch eine solche Individualität. Wir erleben es doch nur allzu oft, daß künstlerische Ämter durch Fehlen solcher „unbeugsamen" Individualitäten ihren wahren Sinn verlieren! — Die „Sinfonietta" Regers wird m. E. von K. in ihrer besonderen Bedeutung unterschätzt. Ich habe schon an andern Stellen betont, daß ich es für das schönste und zukunftreichste Werk Regers halte. — Die Chemnitzer Aufführung des 100. Psalms 1910 dirigierte nicht Reger selbst, sondern unter seiner Anwesenheit der Kantor H. Stolz. (Ich habe ihr beigewohnt.) — Beim Dortmunder Regerfest ist als der, der es plante und durchsetzte, Henri Marteau zu nennen. — Reger war nicht „Geheimer Hofrat" sondern „nur" Hofrat. — Das zweite Regerfest, das nach K. in Osnabrück stattfand (1911) durfte damals nicht „Regerfest" genannt werden. Ich konnte es nur durchsetzen als Zusammenlegung zweier Konzerte; wider Erwarten der zaghaften Mehrheit des Vereinsvorstandes waren diese überfüllt und der Erfolg war groß. — Die technische Vorbildung Regers als Dirigent war doch wohl größer als K. annimmt, wenn auch gerade Regers Dirigentenbedeutung darin lag, daß er kein Routine-Kapellmeister war, sondern ein Ur-Musiker von höchster Verfeinerung des Klang- und Architektursinns. Der „Römische Triumphgesang" sollte nicht immer wieder als ‚von schwächerer Faktur" genannt werden; man sollte den großen Männerchören sagen, daß es eine Schande ist, daß sie statt dieses Werkes (und Brahms' „Rinaldo") immer wieder die Werke der Männerchorspezialisten aufführen. (Die wundervolle „Weihe der Nacht" von Reger, gleichfalls für Männerchor und Orchester, erwähnt K. nicht.) — Neben den Städten Osnabrück und Hannover (dieses „eine kleinere Stadt"?) wäre Heidelberg mit der intensiven Regerpflege Wolfrums zu erwähnen gewesen. — Die Meininger Kapelle wurde nicht vom „neuen Dirigenten", sondern vom neuen Herzog aufgelöst. — Die Notiz über Regers „Generalbeichte" ging nicht vor, sondern nach Regers Tode durch die Blätter, — und sie beruhte auch nicht „auf Wahrheit', mindestens nicht im genaueren Sinne. Ich habe hierauf schon verschiedentlich hingewiesen. Die Wahrheit über diese Geschichte ist ziemlich trivial und für den „Beichtiger" nicht durchaus schmeichelhaft. Wann wird diese Legende wieder verschwinden? — Regers Choralkunst auf die „mittelalterliche" zu beziehen, kann ihr Wesen, das durchaus auf der neuzeitlichen Entwicklung und dem protestantischen Kirchenlied beruht, leicht mißverkennen lassen. „Subjektivist" oder gar „Expressionist' ist dadurch Reger nicht mehr, als es Bach gewesen ist; nicht nur dem Ausdruck irgendwelcher Stimmungen oder Gefühle dient seine Musik, sondern er steht mit der vollen Persönlichkeit verantwortlich hinter jeder Note.

Es ist sehr zu begrüßen, daß der Verlag Ph. Reklam für seine Regerbiographie einen so ausgezeichnet orientierten und aus reichem Wissen und Können schöpfenden Bearbeiter gefunden hat. Dem Büchlein ist weiteste Verbreitung zu wünschen.

Karl Hasse.

H. J. MOSER: Musiklexikon. Max Hesses Verlag, Berlin. 1. Lieferung.

Das von H. J. Moser und dem Verlag Hesse herausgebrachte Musiklexikon ist unzweifelhaft eine wertvolle Bereicherung unserer Musikliteratur. Da der in seiner letzten Auflage auf zwei starke Bände angewachsene Riemann-Einstein sich in der Tat in erster Linie an die „internationale Fachgelehrtenwelt" wendet, war die Herausgabe eines gedrängteren und für den Musiklehrer und den Musikfreund auch pekuniär erschwinglichen Lexikons geradezu eine Notwendigkeit.

Die vorliegende I. Lieferung zeigt alle Vorzüge Mosers. Sie ist bis in die kleinen Artikel hinein lebendig und durchaus nicht trocken-„lexikalisch". Glänzend gelöst ist die im Rahmen eines Lexikons so überaus schwierige Skizzierung der Großmeister, die bei kurzgefaßten Darstellungen sonst so leicht im Hymnisch-Phrasenhaften stecken bleibt. Die Artikel Seb. Bach und Beethoven vereinigen meisterhaft eine Charakteristik des allgemeinen Wesens der Persönlichkeit mit Erhärtung dieses Geschauten an Stilmerkmalen ihrer Werke. Darin zeigt sich recht eigentlich der wirklich begabte Wissenschaftler. Die mehr und mehr bei Moser hervortretende Fähigkeit prägnanter Formulierung und einer kraftvollen, nie von des Gedankens Blässe angekränkelten Anschaulichkeit kommt auch vielen andern Artikeln zugute, die trotz ihrer Kürze höchst aufschlußreich sind. Ich nenne „Akzentuierende Dichtung", „Analyse", „Atonal", „Auftakt", „Aussprache".

Wenn ich noch einige Vorschläge machen möchte, so hat dies nichts mit kritischem Vorwitz, den an einem Lexikon mit der Vielfalt seiner Gebiete zu betätigen denkbar billig wäre, zu tun; vielmehr will ich nur dem Wunsch des Verfassers, der in seiner Vorbemerkung ausdrücklich um „Berichti-

gungen und Verbesserungen" bittet, freimütig nachkommen. So scheint mir der Artikel über Bartók etwas verunglückt zu sein. Es ist zweifellos nicht richtig, daß Bartók „stark auf Beethoven und neuerdings Bach" zurückgeht (Übrigens hat Bartók nicht 2, sondern 4 Streichquartette geschrieben. Gerade das 3. und 4., beide vor 3—4 Jahren entstanden, gehören zu dem Großartigsten, was Bartók geschrieben hat). Im Artikel „Akkord" wäre vielleicht ein Hinweis auf die Stumpfschen Termini „Konkord" und Diskord" notwendig gewesen. Nicht ganz übereinstimmend mit den bis jetzt gültigen tonpsychologischen Erkenntnissen Stumpfs und seiner Schüler sind die Ausführungen im Artikel „Akustik". Nur die Klangfarbe ist durch die Schwingungsform bestimmt, nicht aber die Tonfarbe (die zudem seit Stumpf mit Klangfarbe nicht mehr synonym gesetzt werden darf). Den Gegensatz zu den Differenztönen bilden die Summationstöne; „Kombinationstöne" ist der beiden übergeordnete Begriff. Die Tonstärke ist nicht nur von der Amplitude, sondern auch von der Masse des schwingenden Körpers abhängig.

Dies wären einige gewiß nicht schwerwiegende, aber vielleicht nicht ganz unnötige Anmerkungen zu dem ausgezeichneten Moserschen Werk.

Kurt Westphal.

HUGO KAUDER: Entwurf einer neuen Melodie- und Harmonielehre. Universal-Edition, Wien 1932.

Nicht mehr und nicht weniger als eine völlig neue Harmonielehre will der Verfasser in dieser knapp gefaßten Schrift begründen. Sein Theorem stützt er auf zwei Prinzipien: auf den Dualismus und die Prominenz der Zahl. Beide sind, vielleicht sogar untrennbar, mit einander verknüpft, und beide sind — anfechtbar. Denn die Existenz von „Unterklängen", die der Dualismus verkündet, ist mathematisch erdacht, nicht aber bewiesen oder beweisbar. Deshalb steht, für mich wenigstens, auch der Versuch Kauders, unter Verwendung von „Unterskalen" neue melodische Tonleitern und Akkordbestimmungen zu gewinnen, auf tönernen Füßen. Seine Neubildung einer „offenen Skala", die nur sieben Töne (ohne die Oktave als Schlußton) umfaßt, erscheint mir als intellektueller und willkürlicher Ausschnitt aus dem altgriechischen „Systema teleion". Mir fehlt auch das Verständnis für die Verkündigung: „So ergeben die Töne der Oberskala drei Unterklänge." — Dagegen ist voll und ganz anzuerkennen, daß manches Gute, ja Treffliche in dem Heftchen steht. So, wenn Kauder von dem dissonanten Klang der Parellelakkorde spricht, oder von der variablen Deutungsfähigkeit jedes Dreiklangs. Deshalb kann ich trotz grundsätzlicher Bedenken jedem musiktheoretisch Interessierten das Studium dieser Schrift empfehlen. Robert Hernried.

Musikalien.

ZDENKO FIBICH: Album II, Auswahl leichter Originalkompositionen für Klavier (R. Kurzová). Fr. A. Urbánek & Söhne, Prag.

Der tschechische Neuromantiker Zdenko Fibich (1850—1900) hat mit Jan Malát 1884—89 eine große Klavierschule veröffentlicht und für sie eine Reihe Übungs- und Vortragsstückchen geschrieben. Die Zeit der großen Klavierschulen — wer denkt da nicht noch mit Schaudern an die Stuttgarter von Lebert & Stark zurück? — ist endgültig vorbei, und so hat der Verlag diese Stücklein pietätvoll durch eine Sonderausgabe vor der Vergessenheit bewahrt. Man darf dabei freilich nicht an den Tondichter der für die tschechische Klavierromantik klassischen „Stimmungen, Eindrücke und Erinnerungen" (Auswahl als Zdenko Fibich-Album I [Fr. J. Khodl] in gleichem Verlag, 1910) aus den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts oder der „Malerstudien" denken; in diesen kleinen Beiträgen steht vielmehr der Unterrichtszweck allem voran. Also instruktive Klaviermusik, und darunter manches, was über den Wert flüssiger technischer Übungsstückchen nicht eben viel hinausgeht. Aber doch auch so bezaubernde, intimste kleine Klavierpoesien Schumannschen oder Schubertschen Geistes, wie etwa Venetianisches Gondellied, Morgenunterhaltung, Frühling und Jugend, Lied ohne Worte, Cavatine. Das beste, klassisch geformte Stück ist die — auch einzeln erschienene — Sonatina (d-moll), die im dritten Satz, einem frischen Furiant, ihre böhmische Heimat deutlich, aber unaufdringlich betont. Hier, in dieser köstlichen Sonatine, ist der echte, uns aus jenem wunderbaren musikalischen „Tagebuch" vertraute Fibich: durchaus dichterisch, romantisch und überall, namentlich in dem versonnenen kurzen Adagio, von einem zarten, träumerischen elegischen Flor überschattet, den wir ja aus Dvořáks und Smetanas besten Werken kennen und lieben. Ja — lieben; denn wir müssen endlich wieder lernen, am Nationalistischen törichter Völker- und Rassenverhetzung vorbei in das Nationale, Menschlich - Liebenswerte, Naturnahe, Poetische und Erzmusikantische der tschechischen Musik als eines wahren Gesundbrunnens gegen artistische Überspitzung in der Musik einzudringen.

Die Revision von Prof. Kurzova am Prager Staatskonservatorium ist bis in die Befingerung hinein überaus gewissenhaft und vorbildlich; nicht zuletzt in der kleinen praktischen Pedallehre, die in den klugen Anmerkungen steckt.

Dr. Walter Niemann.

NICOLAUS MEDTNER: Sonata romantica für Klavier, op. 53 Nr. 1. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Ich stelle zunächst ein paar Warnungstafeln für Unbefugte auf: „Nur für konzertpianistisch reife,

virtuose Spieler." Eine zweite: „Nur für geistige Spieler." Eine dritte: „Nur für Spieler, die noch Respekt vor klassisch-romantischer Tradition und pianistischer Kultur haben." Medtner ist nach Scriábin der einzige russische Klavierkomponist von internationaler Bedeutung. Deutschen Blutes, hat er eine strenge klassische Formenschulung und Kontrapunktik durchgemacht, ist seelisch und klaviertechnisch tief durch die großen Romantiker, besonders Schumann, Chopin, Brahms, auch Liszt gegangen und hat von Russischem nur so viel angenommen, daß man ihn durchaus unter die westeuropäisch-orientierten Neuromantiker in Rußland rechnen muß. Das Russische liegt viel weniger im Musikalischen — in Melodik oder Rhythmik —, als im Seelischen, in dem Elegischen, Düster-Leidenschaftlichen oder Weich-Resignierten seiner Werke. In diesem Sinne geben der erste (Romanza) und der dritte (Meditazione) Satz dieser seiner siebenten Sonate (vier Sätze all' attacca) die „russischeste" Musik. Doch auch in ihnen überwiegt die Freude an schöner, zeichnerischer Linienführung den Reichtum an Farben; und dies ist es auch — und zwar allein —, was Medtner über die Romantik hinaus mit der Moderne verbindet.

Wer diese Sonate eingehend studiert, wird zunächst — hat er als Pianist durch die Neue Musik nicht schon allen Sinn, alles Gefühl für wirkliche Klavierkultur, echten pianistischen Satz, dynamische, rhythmische und kontrapunktisch polyphone Klein- und Feinarbeit, für Plastik und Klarheit der großen Form verloren — über die Feinheit und Sauberkeit des Satzes entzückt sein. Es gewährt ein wahres geistiges Vergnügen, nicht nur die außerordentliche Mannigfaltigkeit der dynamischen Skala, sondern auch die bis ins feinste Detail, bis in die Pedalbehandlung hinein sorgsam abgewogenen haarscharfen Vortragsbezeichnungen gründlich durchzustudieren. Endlich einmal wieder Klaviermusik, die ganz und gar, bis ins Letzte, aus Technik, Satz, Klang und Farbe des K l a v i e r s von innen heraus erwachsen ist! Freilich — wer an die Klaviermusik eines Liszt, eines Busoni, der modernen Italiener nur schlecht gewöhnt ist, wird bei so seltenen Vortragsbezeichnungen wie sordamente, concentrando, svegliando, addolcito, giocondamente, mobile, silenza u. a. sich gut und gern ein musikalisches Taschenwörterbuch aufs Notenpult legen dürfen; er wird aber zugleich daraus lernen, wie ungemein scharf und genau diese, durch keinerlei Verdeutschungen ersetzbaren italienischen Vortragsbezeichnungen für den Musiker sind.

Hat er sich nun auch darin in Medtners Klavierwelt allmählich eingefühlt und eingelebt — es ist, wie bei Brahms, teilweise eine rein geistige Angelegenheit der Geduld und des guten Willens —, so wird er den ernsten und idealistischen Meister der „Vergessenen Weisen" (op. 38—40), so vieler „Märchen", „Novellen", „Arabesken", „Improvisationen" u. a. immer lieber gewinnen. Gewiß, er ist kein großer und eigenpersönlicher thematischer Erfinder wie Tschaikowsky; er ist auch kein großer klavieristischer Farbenkünstler, kein orgiastischer Dithyrambiker und Extatiker wie Scriábin, kein glatter, eleganter Causeur und Virtuose wie gelegentlich Rachmaninoff, Glazounoff oder Balakireff, keine zarte Chopin-Nachblüte wie Liadoff oder Arensky. Vielmehr stellt ihn sein strenges kontrapunktisches Denken — die strengen oder freien kanonischen Abwandlungen seiner Themen in den Durchführungen, ihre Kombinationen, rhythmischen und melodischen Umwandlungen fließen ihm leicht nur so aus der Feder — an die Seite strenger russischer Kontrapunktiker und Polyphoniker wie etwa Rimsky-Korsakoff, so wenig Ähnlichkeit er auch sonst mit diesem farbenglühenden russischen Exotiker hat. Ausruhen, Träumen, Einspinnen, Kontrastieren ist nicht seine Sache. Auch diese, wie immer bei ihm, fantasieartig aufgelockerte Sonate ist erfüllt von einem so unrastigen, unruhigen, schmerzlich und sehnsüchtig bewegten, gärenden Leben, daß man vielleicht grade ihren Ecksätzen gern ein paar ruhigere und kantablere „Oasen" gewünscht hätte.

Aber — es muß noch einmal gesagt werden — auch diese letzte seiner Sonaten ist absolut und meisterlich gekonnt, ehrlich und hochinteressant durchgearbeitet von der ersten bis zur letzten Note. Das will heute im Zeitalter so vieler musikalischer Schwindeleien und Charakterlosigkeiten — um nur ja bloß „zeitgemäß' zu sein, um „die alten Formen aus dem Geiste unserer Zeit neu zu schaffen", oder wie die törichten Phrasen immer lauten! — ein ganz seltenes und großes Lob bedeuten. Wir müssen, auch im schulmeisterlichen historisierenden Deutschland wieder lernen, unsere bedeutenden schaffenden Künstler — zu denen Medtner im Felde der Klaviermusik seit langem unbestritten gehört — wieder so zu nehmen und zu beurteilen, wie sie nun einmal s i n d, und nicht, wie unser bescheidenes, oft, ach, so begrenztes und beschränktes Ich sie in seiner Überheblichkeit h a b e n m ö c h t e ! Tun wir das bei Medtner, so werden wir auch diese Sonate als das ehrliche und mutige romantische und elegische Bekenntnis eines hochgeistigen und ernsten Künstlers von außerordentlichem positivem Können, zugleich als das Werk eines der ganz wenigen, wahrhaft bedeutenden K l a v i e r komponisten unserer Zeit hochachten, ja, lieben lernen.

Man sollte meinen, daß der deutsche Musikverlag Wilhelm Zimmermann (Leipzig) dieses, mit dem Bildnis des Meisters von J. Milkine künstlerisch schön geschmückte und ausgestattete Werk in einer deutschen, einer Leipziger Notenstecherei hätte herstellen lassen. Was steht aber ganz winzig klein

unten auf der letzten Seite? „Grav. Mus[le] Lux — S. I. M. A. G. — Asnières Paris, 2 et 4, Avenue de la Marne — XXXII."

Dr. Walter Niemann.

ALT-ENGLISCHE MEISTER: Ausgewählte Stücke. Bearbeitet für Violine und Klavier von Max Ettinger. C. F. Peters, Leipzig 1932.

Heft I: Henry Purcell.

Heft II: Aus dem Fitzwilliam Virginal-Book.

Dankbare und gut gesetzte Vortragsstücke, nach denen immer Nachfrage vorhanden ist. Das erste Heft enthält leichte Stücke, die auch im Unterricht Beachtung verdienen. Etwas anspruchsvoller in der Technik (aber nicht über mittelschwer) und auch musikalisch von größerem Gewicht ist der zweite Teil. Dr. Hans Kleemann.

HUGO HERRMANN: Deutsche Kantate für Männerchor, Tenor-(Sopran-)Solo und Orchester, Op. 6. Verlag: Ed. Bote und Bock, Berlin W 8.

Wir stehen noch unter dem Eindruck, den Lendvai's Psalm der Befreiung auf uns ausgeübt, und wieder erscheint ein Werk, eine „Deutsche Kantate", von prachtvollem Satz, von großer Wirkung, wenn auch ganz anderer Art, als das vorerwähnte Werk, und anderer Richtung. Die „Deutsche Kantate" ist nicht so sehr „linear", sondern vielmehr „harmonisch" erfunden und arbeitet mit „Klangwirkungen", mit Tonballungen, an denen sich Chor und Orchester in gleicher Weise beteiligen und dadurch stellenweise erhabene, stellenweise erschütternde Wirkungen, dem Text entsprechend, ausüben. Leistungsfähigen Vereinen sei dieses keineswegs übermäßig schwere Werk warm empfohlen.

Prof. Jos. Achtélik.

HUGO HERRMANN: Drei kleine gemischte Chöre a cappella, Op. 74c. Verlag Bote und Bock, Berlin W 8.

Man sollte nicht glauben, daß diese Lieder von der „Deutschen Kantate" durch so viele Opusnummern getrennt wären. Alle drei Lieder sind sehr schön und sehr singenswert. Im ersten: „Abschied", frage ich ich mich nur, ob die Luftpause in Takt 11 notwendig ist? Die ausgesprochene Durchgangsnote a stellt die rhythmische Verbindung zum nächsten Takt her. Vor dem nächsten forte-Akkord wird doch sowieso geatmet; sollte das nicht genügen? — — — Das zweite Liedchen: „Im Mai", wäre etwas für „Hugo Riemann" und seine Taktstrichlehre! Mit der Textdeklamation in den Takten 3 bis 6 wird nicht jeder einverstanden sein. Gewiß, sie sollen übermütig wirken, worauf ja die Wahl der Ganztonleiter durch eine ganze Oktave hindeutet. Trotzdem ist es gefährlich, Versmaßlängen auf melodische Kürzen zu legen. (Übrigens heißt es „a u f Gartenbäumen".) — — — Das dritte Liedchen: „Tag-Ende", ist zart wie ein Abendhauch und träumerisch wie ein entschwindender Abendsonnenstrahl. Ein Kabinettstückchen! Das erste und das dritte sind ausgezeichnete Übungen im Singen neuerer harmonischer Gebilde, also auch von didaktischem Wert.

Prof. Jos. Achtélik.

SIEGFRIED KALLENBERG: Die Liebeslieder der Haitang für hohen Sopran, Flöte, Violine und Harfe (Klavier). Verlag Tischer & Jagenberg, Köln.

Die feine Vertonung mit ihrem leicht exotischen Kolorit paßt sich den vier stimmungsstarken Gedichten aus dem Kreidekreis von Klabund ausgezeichnet an. Nur der etwas gesuchte Schluß mit den Sekundenschritten in Flöte und Geige erscheint mir nicht geglückt. Der Gesangspart bietet erhebliche technische Schwierigkeiten und verlangt des öfteren hohe Töne wie gis bis h (einmal sogar C³) im Piano. Die Instrumentalstimmen sind wesentlich leichter. Die Verwendung des Klaviers statt Harfe kann nur als Notbehelf angesehen werden. Paul Mittmann.

OTTO THOMAS: Choral-Andacht über das „Vater unser" für Chor, Bariton-Solo und Orgel op. 40. Verlag Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Lichterfelde.

Die einzelnen Bitten des Gebetes (Bariton-Solo) werden teils durch evangelische Choräle und Texte Johannes Frobergers, teils durch freie Einschaltungen unterbrochen und ausgedeutet. Die Tonsprache, geschult am Stil Bachscher Choralbearbeitungen, ist schlicht. In den einstimmigen Schlußchor soll die Gemeinde mit einfallen. — Eine Komposition für den kirchlichen Gebrauch, die ein verdienter Organist mit seinem Herzblut geschrieben hat. Dr. Otto A. Baumann, Berlin.

HANNS SCHINDLER: Passacaglia und Fuge op. 38b für Orgel. Verlag von Holm Pälz, Würzburg.

Ein ansprechendes, sauber gearbeitetes Werkchen des Würzburger Orgelmeisters, dessen Vorzug darin gesehen werden mag, daß es bei mäßigen Ansprüchen an die Technik des Spielers auf Orgeln mittlerer Größe ausführbar ist. Das Fugenthema hängt motivisch eng mit dem Thema der Passacaglia zusammen; geschickt hat der Komponist in der Fuge die sich zwangsweise aus dem Bau des Themas ergebende Häufung neapolitanischer Sextakkorde durch eine starke Farbigkeit der Durchführung gemildert; die Reize des Stückes liegen für mein Empfinden mehr im Harmonischen denn im Linearen. Friedrich Högner.

GUSTAV GEIERHAAS: „Mitten wir im Leben sind mit dem Tod umfangen". Introduktion, Choralphantasie und Fuge für Orgel. Verlag Tischer und Jagenberg, Köln.

Ein Werk von großem Format und großen Ansprüchen an Spieler und Hörer. Im Aufbau und

in der Ausdrucksweise nimmt es sich die Regersche Choralphantasie zum Vorbild; in der Auslegung des ungeheuren Textes der alten Sequenz in der Lutherübersetzung erreicht Geierhaas oft eine geradezu drastische Eindringlichkeit seiner Motivik und Harmonik; nur eine Orgel mit großem Farbenreichtum und großer dynamischer Spannweite wird der Belebtheit dieser Sprache Genüge leisten können. Ich erachte das vorliegende Werk als einen großen Wurf, den allerdings nur erste Organisten spieltechnisch werden meistern können. Diese aber sollten das Werk mehr, als das m. W. bisher geschehen ist, — dem Meister Geierhaas zu Dank — aufführen. Friedrich Högner.

ARMIN KNAB: Zeitkranz. a cappella-Chorwerk aus Gedichten des Guido Gezelle. Deutsch von Rudolf Alex. Schröder. Verlag Kallmeyer.

Das Werk ist ein ganz großer Wurf. Es fällt so ganz aus dem Rahmen der üblichen Neuerscheinungen heraus, und verrät Eigenart und Können.

Die beiden Teile, zuerst ein weltlicher, dann ein geistlicher Teil, umfassen zusammen 10 Nummern (27 Seiten Partitur). Die einzelnen Teile sind durchaus selbständig, und fügen sich unter dem Titel zu einem harmonischen Ganzen zusammen. Man käme in Verlegenheit wenn man die einzelnen Teile miteinander vergleichen oder gegeneinder abwägen wollte. Die Komposition zeigt ein starkes Einfühlen in den Text, und gibt eine so gelungene Ausdeutung, daß sie keines weiteren Lobes bedarf.

Für Chöre und Chorleiter, die Interesse an Neuerscheinungen zeigen, und die die Führung in ihren Kreisen haben, ist diese Komposition unbedingt zur Aufführung zu empfehlen. Das Werk ist mittelschwer, und verlangt nur ein inneres Reifen, wenn es ansprechen soll.

Auch Komponisten ist diese Neuheit als Studienmaterial zu empfehlen. Johannes Cybinski.

K. G FELLERER: Beiträge zur Choralbegleitung und Choralverarbeitung in der Orgelmusik des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. — Heitz u. Co., Straßburg 1932.

In staunenswert kurzer Zeit hat der junge Gelehrte seinen kürzlich hier besprochenen „Studien zur Orgelmusik des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrh." das obige Werk als Ergänzung folgen lassen. Es ist dem Andenken seines Vorgängers auf dem Freiburger Universitäts-Lehrstuhl, Peter Wagner, geweiht. Auch hier ist ein umfangreiches Quellenmaterial nach übersichtlicher Disposition mit großer Gründlichkeit und Klarheit verarbeitet und die knappe Darstellung durch geschickt gewählte Notenbeispiele erhellt. Besonders interessieren wird manchen Leser die S. 61 gezeigte „Verbesserung" einer Bachschen Choralbegleitung durch Abbé Vogler. Es fällt uns Heutigen schwer, zu verstehen, wie ein C. M. v. Weber sich für diese Voglerschen Ver—wässerungen zu begeistern vermochte. (Im Bach-Beispiel stehen Schlag drei des zweiten Taktes die beiden Baßnoten infolge Druckversehens eine Terz zu hoch.) Dachs.

K R E U Z U N D Q U E R

Zum Tode Paul Ertels.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Als einstiger Kompositionsschüler Ertels, dem ich die Einführung in die musikkritische Laufbahn zu verdanken habe, ist es mir eine schmerzliche Pflicht, von einem hochverdienten Künstler, Komponisten und Pianisten Abschied zu nehmen, der seiner reichen schöpferischen Begabung nach ein besseres Los verdient hätte, als vergessen, verarmt und unbeachtet nach langjährigem Leiden aus dem Leben zu scheiden. Die älteren Leser der ZFM darf ich auf einen meiner erste Beiträge für unsere Zeitschrift verweisen, die im Januar 1925 erschienene ausführliche biographische Würdigung Ertels anläßlich seines sechzigsten Geburtstages. Somit darf ich mich darauf beschränken, noch einmal die künstlerische Gestalt des Verstorbenen in flüchtigen Zügen zu umreißen, dessen Lieder und Kammermusik, dessen gewaltige Orgelwerke und sinfonische Dichtungen einst zu den beliebtesten Konzertwerken zählten. Seine sieben Sinfonien, die die Entwicklungslinie Liszt-Strauß zum Abschluß brachten und unter denen die große Tripelfuge für Orchester „Der Mensch" die bedeutendste ist, wurden von den hervorragendsten Dirigenten wie Nikisch, Ferdinand Loewe, Richard Strauß, F. v. Weingartner, Gustav Mahler und vielen andern zur Aufführung gebracht. Eine Operndarstellung seiner beiden Bühnenwerke „Gudrun" und „Die heilige Agathe" hat Ertel niemals erleben dürfen. Ertel war ein deutscher Meister, der auf dem Boden der Volkstümlichkeit wurzelte und dessen ungewöhn-

liches kontrapunktisches Können in Verbindung mit einer fortschrittlichen Harmoniebildung zu seiner Wesenheit gehört. Noch heute fesselt der packende Aufbau seiner Doppelfuge über „Wachet auf", seiner d-moll-Passacaglia, Werke, um die sich unsere größten Organisten wie Irrgang, Sittard, Becker, Walter Fischer, Drwenski u. a. verdient gemacht haben. Das Streichquartett „Hebraicon", das Konzert für Solovioline mit seiner vierstimmigen Fuge, die Sinfonien „Pompeji", „Die nächtliche Heerschau", „Belsazar", die viersätzige „Harald"-Sinfonia — wer kennt diese Schöpfungen noch dem Namen nach? Die Zeit ist über Ertel hinweggeschritten. Immer einsamer wurde es um ihn, als er in seiner Eigenschaft als Musikkritiker des „Berliner Lokalanzeigers" pensioniert wurde. Ertel verfiel mehr und mehr einem geistigen Siechtum. Kaum erkannte er in seinen letzten Lebensjahren noch seine einstigen Freunde, die ihm in herzlichem Mitgefühl verbunden waren. Einer Lungenentzündung erlag er am 11. Februar, morgens nach 7 Uhr, im Berliner Elisabethkrankenhaus, kurz nach Vollendung seines 68. Lebensjahres. Ein Künstlerschicksal — tragisch bis in seine letzten Konsequenzen. Aber die Erinnerung an diesen liebenswerten Menschen und Meister der Töne soll uns heilig bleiben.

Zur Hundertjahrfeier der Städtischen Kapelle in Chemnitz.

Von Walter Rau, Chemnitz.

Nichts ist aus sich selbst. Jede Erscheinung hat ihre ursächliche oder geschichtliche Voraussetzung Auch die Städtische Kapelle in Chemnitz hat ihren Werdegang. Sie steht im entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhange mit der Stadtpfeiferei, die selbst wieder aus dem Türmeramte entstand. So spiegelt sich in der langen Geschichte der Chemnitzer Stadtmusik die standesgeschichtliche Entwicklung des Musikerberufes.

„Uff montag nach Egidi . . . Zcal im 88. Jar Ist Zcu gesaget Cunczen dem Hausmann, der sol sein uff dem thurme salb dritte . . ." So lautet der Eintrag in das Chemnitzer Ratsbuch von 1488 über die älteste Bestallung eines Hausmannes, der als Türmer auch musikalischer Angestellter der Stadt war. Hundert Jahre später nahm der Rat einen Instrumentisten an, der das Türmeramt freiwillig übernahm. Die Musik war sein Hauptdienst, das Wachen geschah nebenbei. Wiederholter Besetzungswechsel führte schließlich zu der im 17. Jahrhundert üblichen Fünfstimmigkeit. Vom 1. März 1729 ab wurde ein sechster Mann angenommen. Solange der Stadtpfeifer mit seinen Gesellen Pezels Sonaten, Reichs Quatrocinia oder später gar Friedrich Schneiders, des Vaters des späteren Chemnitzer Jakobi-Kantors, Turmsonaten vom hohen Turme zu St. Jakobi blies oder mit seinen festlichen Intraden, stolzen Paduanen, heiteren Gallicorden, behaglichen Allemanden, hurtigen Couranten oder auch zierlichen Menuetten Volksfeste verschönte, mögen die Leistungen der ehrlichen Stadtmusiker zufriedenstellend gewesen sein, als aber der Weg der Instrumentalmusik von den Mannheimern über die Klassiker führte, als auch das Konzertieren nicht mehr bloß eine Angelegenheit der Fürsten war, sondern auch von der Masse der Bürgerschaft begehrt wurde, war es mit der Kunst der Chemnitzer Stadtpfeifer aus. Zwar hatte der Rat die offizielle Besetzung der Stadtmusik auf einen Direktor und drei Gesellen vermindert, hatte ihnen aber das Recht zugestanden, sich Gehilfen nach eigenem Gutdünken zu wählen. Nun wagten sie sich an Haydn, Mozart, Neukamm, Rossini, Beethoven und Weber. Aber wie schlimm mags geklungen haben. Der Mißstand Chemnitzer Musik war sprichwörtlich geworden. Eine Vereinigung mit dem Chore der Kommunalgarde fand nicht den Beifall der Behörde. Im Gegenteil beschloß sie, damit vielfachen Wünschen der Bürgerschaft nachgebend, am 1. Januar 1833 den bisherigen Zustand der städtischen Musik zu beseitigen und einen Musikdirektor anzustellen.

Wilhelm August Mejo war gewählt worden, weil man ihm zutraute, alle die Schwierigkeiten zu überwinden, die sich dem Aufbau eines leistungsfähigen Orchesters in den Weg stellten. Und sie waren nicht gering. Hauptverdienstquelle war das alleinige Recht, in der Stadt mit Musik aufwarten zu dürfen. Die Abwehr der alten Stadtpfeifer, des Wettbewerbschores und schließlich — erfolglos — der Militärmusiken nahmen die Kräfte und Mittel des knorri-

gen Mannes zwar sehr in Anspruch, dennoch gelang es ihm, einen ordentlichen Musikchor aufzustellen und zu erhalten. Am 1. Weihnachtsfeiertag 1832 hielt er das erste seiner Anrechtskonzerte, in denen er bis 1861 den Klassikern und Romantikern Heimstatt gewährte. Hermann Mannsfeldt trat in seine Fußtapfen und versuchte bereits die Verstadtlichung der Kapelle zu erwirken. Das Scheitern seiner Absicht führte 1869 zu seinem Weggang.

Infolge der eingetretenen Gewerbefreiheit lockerte der Rat seine Richtlinien für das Musikwesen, verzichtete auf Anstellung eines Direktors und verpflichtete ein Musikchor, zehn Sinfoniekonzerte zu spielen und die Theatermusik gegen besondere Bezahlung zu übernehmen. Allein durch Gewinnung eines tüchtigen Musikdirektors konnte dieses Stadtmusikchor zugleich in den Genuß einer städtischen Beihilfe gelangen. Nach einjähriger Tätigkeit wurde Alwin Heynke von dem bekannten Karl Müller-Berghaus abgelöst, der den Neudeutschen breiten Raum in seinen Vortragsfolgen gewährte. Gleicher Neigung zu dem Schaffen derer um Liszt huldigte — leider nur zwei Monate lang — Alexander Ritter, dem 1873 Hans Sitt folgte. Die Gunst der Chemnitzer Hörerschaft ward ihm als Geiger und Dirigent zuteil, aber das Orchesterstatut vom Jahre 1876 engte seine Betätigung. Größere Freiheit winkte ihm 1880 in Nizza.

Fritz Scheel kam aus Schwerin, dirigierte und geigte und ward gewählt. Seine Orchestererziehung führte zu großartiger Leistung und zog erste Künstler, darunter Hans von Bülow als Solisten nach Chemnitz. Das Schaffen Wagners steigerte nicht nur das Können der Einzelnen, sondern forderte auch Vergrößerung des Orchesterkörpers. Solche Taten benötigten die ungeengte Handlungsfreiheit. Der Rat machte der Selbstherrlichkeit des Stadtmusikchors ein Ende und stellte 1886 Fritz Scheel als städtischen Kapellmeister an. Anstelle der „Verdienstparten" trat die Bezahlung mit fester Summe. Nach solcher Vorarbeit war es von 1889 an Max Pohle möglich, das Ansehen der Kapelle so zu heben, daß es jahrelang zu regelmäßigen Konzerten nach Dresden, Leipzig, Plauen, Greiz und anderen Städten gerufen wurde. Die schwierigsten Werke wurden gespielt, vor Richard Strauß nicht halt gemacht. Da war keine Zeit mehr für Tagelöhnerei auf Ballsälen. Die Behörde zog die Folgerung und übernahm 1907 die Kapelle in städtische Verwaltung. Jetzt stand das Orchester festgefügt, jetzt konnte von 1909 ab Oskar Malatas Künstlerpersönlichkeit mit diesem Instrumente ungehemmt wirken. Noch herrschte im Musikschaffen das Massige (Mahler) und das Gewaltige (Bruckner). Mit 72 Mitgliedern erreichte die Kapelle 1926 letzte Stärke. Auch die Standesentwicklung fand 1919 ihren Abschluß mit der Gewährung der Beamteneigenschaft an die Kapellmitglieder und der Ernennung ihres Leiters zum Generalmusikdirektor. Das 56. Tonkünstlerfest 1926 war Höhepunkt dieser Zeit. Seit Malatas Rücktritt im Jahre 1931 ist die Kapelle führerlos. Theaterkapellmeister und Gastdirigenten leiten die Konzerte. Die Not der Zeit verringerte den Bestand am 1. April 1932 auf die Fünfzig. Wer nicht mehr mitspielen darf, liest statt der Noten die Zahlen des Wohlfahrtsamtes. Ernstes Zeichen der Zeit am Ende eines Künstlerjahrhunderts! Möge das neue Jahrhundert neuen künstlerischen Aufstieg bringen.

Erinnerungen an Max Reger.

Von Dr. Paul Ertel †.

Reger hatte die Eigentümlichkeit, seine Fähigkeiten direkt zu unterschätzen. Auf einem Musikfest in Hannover, bei dem ich als Korrespondent des „Berliner Lokalanzeigers" tätig war, dirigierte er sein berühmtestes Orchesterwerk, die Hiller-Variationen, im Hoftheater. Während der Pause ging ich auf die Bühne, um ihn zu beglückwünschen. Reger saß bei der Junitemperatur von 24 Grad in einen riesigen Winterpelz gehüllt im Künstlerzimmer und behauptete, ihm sei kalt geworden. Sofort setzte er hinzu: „Lieber Doktor, seien Sie mal ganz aufrichtig: Habe ich nicht wie ein Schwein dirigiert?" Natürlich mußte ich lachen und ihm erst beruhi-

gend versichern, daß er sein Werk mit höchster Meisterschaft dargestellt habe. Reger übernachtete in Hannover im Hause eines bekannten Justizrates, der nicht wenig erstaunt war, Reger eines Abends in vollen Sachen auf dem Bette liegend vorzufinden. „Wollen Sie sich nicht wenigstens die Stiefel ausziehen?" — „Dös kann i net!" — „Wer besorgt denn das bei Ihnen zu Hause?" — „Dös besorgt immer m a F r u." — Ein in Berlin weilender amerikanischer Musikprofessor lud Max Reger zu einem Musiktee ein. Reger sagte zu, sein Name lockte seine Bewunderer in hellen Scharen herbei, es wimmelte von internationalen Berühmtheiten der Musikwelt, des Theaters, der Schriftstellerei. Reger saß im letzten Zimmer in einer Sofaecke und ließ die Dinge an sich herankommen. Da wurde ich vorgeschickt, um meinen Einfluß auf ihn gebührend geltend zu machen, da er nicht zum Vorspielen zu bewegen war. Kaum hatte ich meine Rede begonnen, als er mich zum Entsetzen aller unterbrach: „Lieber Ertel, bin ich denn ein Zirkusaff', daß ich hier herumgezeigt werden soll? So, jetzt habe ich genug, jetzt gehe ich nach Hause." Und verschwand und ward nicht mehr gesehen. Aber im Prinzip hatte er nicht einmal unrecht.

Dr. Hermann Matzke: „Völkische Kunstpflege".

(Nach einem Vortrag, gehalten im Festsaal des Preußischen Landtags, anläßlich der Völkischen Tagung des „Reichsfrauenausschusses der DNVP".)

Der Redner ging aus von der Verschwommenheit des Kunstschaffens und des Kunstbetriebes unserer Tage und stellte dieser Verworrenheit ein geschichtliches Bild des organisch gewachsenen Kunstausdrucks nordisch-germanischer und deutscher Prägung gegenüber. Er zeigte auf, wie Form und Inhalt in der germanisch-deutschen Kunstanschauung stets in engster Wechselbeziehung zueinander stehen und wie unvollständig jede Kunstbetrachtung ist, die nur der Form dient und den gewaltigen übersinnlichen Inhalt echter Kunst vernachlässigt. Allerdings hat sich das deutsche Kunstwollen der künstlerischen Mittel in so besonderem Maße bemächtigt, daß ihre eigentümliche Anwendung schon rein äußerlich wichtigste Kennzeichen für das Wesentliche der inneren Art abgibt. Ein allgemeiner Grundzug germanisch-deutscher Kunst ist beispielsweise die Bevorzugung edler Charakteristik vor bloßer sinnlicher Schönheit und der starke Drang nach Verarbeitung fremder Anregungen. Diese Feststellungen ergänzte der Redner durch zahlreiche geschichtliche Einzelheiten und kam zu dem Ergebnis, daß jede völkische Kunstpflege aus solcher geschichtlichen Offenbarung des völkischen Gedankens ihre Folgerungen ziehen müsse, damit man auch in Gegenwart und Zukunft die Spreu vom Weizen sondern könne.

Zum Schluß behandelte der Redner die zukünftige Entwicklung der „Musik im dritten Reich". Er wandte sich gegen das „Gejau'e" des Jazz und trat für eine Erneuerung der Musik aus dem Bereich des Naiven, aus dem Volke heraus ein. Er lehnte undeutsche, marxistische Vertreter des Musiklebens ab wie den Führer der Jugendmusikbewegung Fritz Jöde, den er unter dem Gelächter der Hörer als Verfasser eines Soldatenliederbuches vorstellte. Desgleichen wandte er sich mit scharfen Worten gegen den musikalischen Leiter der Deutschen Welle, Prof. Mersmann, über dessen Propagierung atonaler Musik vor kindlichen Zuhörern sich bereits das Ausland amüsiere. Mit voller Berechtigung kennzeichnete er einen Krebsschaden der nationalen Presse: daß vielfach im Musikfeuilleton eines Blattes eine andere Politik getrieben werde als „über dem Strich". K u n s t, P o l i t i k u n d K u l t u r a b e r s e i e n n i e m a l s v o n e i n a n d e r z u t r e n n e n.

Die völkische Erziehungsaufgabe bestehe darin, den deutschen Menschen in letzter Klarheit zu erkennen. Baldiges Handeln tue not, aber nur aus einer charaktervollen, lauteren Gesinnung heraus. Dringend warnte der Vortragende vor den heutigen Überläufern, den Konjunkturrittern. Matzkes beherzigenswerte Ausführungen, die mit Schallplatten und Lichtbildern illustriert waren, ernteten lebhaftesten Beifall.

Der neue musikpolitische Kurs in Preußen.

Nunmehr hat der neue preußische Kultusminister, Studienrat Rust-Hannover, sein Amt angetreten. Besonders hoch sind die Erwartungen, die sich gerade seitens der Musikwelt an diese Amtsübernahme knüpfen. Eine schier übermenschliche Aufgabe ist es, das Volk aus diesem Chaos beginnender Bolschewisierung herauszuführen und das bestehende Trümmerfeld deutscher Musikkultur mit neuem, fruchttragenden Samen zu bepflanzen. Wird dieses schwierige Unterfangen gelingen? Erscheint der „neue Mann" als die geeignete Persönlichkeit, um alle auf ihn gesetzten Hoffnungen zu verwirklichen?

Wer Gelegenheit hatte, der Einführung des Kultusministers in Berlin vor den Hunderten von Obleuten und Amtswaltern des „Kampfbundes für deutsche Kultur" (darunter die bekanntesten Künstler, Hochschulprofessoren, Komponisten usw.) beizuwohnen, der mußte von dem neuernannten musikpolitischen Führer Preußens einen denkbar günstigen Eindruck gewinnen. Minister Rust ist eine energische, zielbewußte Persönlichkeit, die Willenskraft genug besitzt, um die gegebenen Versprechungen auch in die Tat umzusetzen. Es erfüllt gerade den Musiker mit besonderer Genugtuung, daß Rust der tönenden Kunst besonders nahesteht. Von Jugend auf ist er als gewandter Kammermusikspieler musikalisch erzogen, er zählte zu den Schülern des ehemaligen Ordinarius für Musikwissenschaft in Halle, Prof. Abert, und steht dem Bayreuther Kreise nahe. Seine ungewöhnliche Redebegabung erprobte sich in jener Ansprache, die er unter dem Jubel der Zuhörer an jenem Begrüßungsabend des Kampfbundes hielt.

Kultusminister Rust führte u. a. aus, daß er siegesgewiß der Zukunft entgegensehe. Denn unser deutsches Volk sei unverwüstlich, in aller Not sei uns die unvergängliche Volkssubstanz geblieben. Die kulturelle Aufgabe bestehe darin, der Zersetzung des Volkes Einhalt zu gebieten und ihr einen neuen kulturellen Aufbau gegenüberzustellen. Damit sei dem Minister eine Verpflichtung auferlegt, die stärker sei als ein Eid auf die Verfassung. Der Redner verkannte nicht, daß ein geistiger Aufbau schwieriger sei als eine wirtschaftliche Erneuerung. Aber er sei willens, die kulturellen Aufbaupläne sofort in Angriff zu nehmen. Mit allen verfügbaren Mitteln sage er dem Bolschewismus den Kampf an, einzig von der Mission erfüllt, eine Gesundung des künstlerischen Lebens herbeizuführen. Hierbei stütze er sich auf das Volk und auf eine neue Generation von Volkserziehern, die mit der Volkssubstanz vertraut seien. Dankbar erkenne er die geleistete Arbeit des „Kampfbundes" an und werbe um das Vertrauen der Kunstwelt. Mit den Wagner-Worten „Ehrt eure deutschen Meister" schloß Minister Rust seine kurzen prägnanten Ausführungen.

Die zum Ausdruck gebrachte Tatsache, daß die Pläne des Kultusministers mit den kulturellen Bestrebungen des „Kampfbundes" übereinstimmen, läßt zwanglose Rückschlüsse auf den Inhalt dieser Pläne zu. Demnach dürfte es sich in erster Linie darum handeln, die Wechselbeziehungen zwischen Künstler und Volk zu vertiefen und die musikalische Volkserziehung auf neue gesicherte Grundlagen zu stellen. Statt der Einseitigkeit eines ausgesprochenen „Jödianismus" zu verfallen wird es sich vor allem darum handeln, die Empfänglichkeit der Jugend für das nationale Volksliedgut aus den großen Zeiten deutscher Geschichte zu steigern. Das lebendige Musizieren wird in der Konkurrenz mit der mechanischen Musik stärker denn je zu betonen sein. Deutsche Musikausübung und Musikschöpfung werden jede nur mögliche Förderung erfahren, und naturgemäß ergibt sich hieraus eine Beseitigung der Ausländerei, die ungezählte Scharen deutscher Musiker brotlos gemacht und das Elend und die Verzweiflung der Berufsmusiker auf den Höhepunkt getrieben hat.

Selbstverständlich werden sich alle diese und ähnliche Gedanken nicht von heute auf morgen verwirklichen lassen, zumal da nach den eigenen Worten des Kultusministers der geistige Aufbau schwieriger zu bewerkstelligen ist als der wirtschaftliche. Aber ein vielversprechender Anfang ist gemacht, und es liegt an uns, die Arbeitsfähigkeit des Ministers durch ein ihm entgegengebrachtes Vertrauen in einer für Preußens musikkulturelle Entwicklung fruchtbringenden Weise zu stärken und zu erhöhen. **Dr. Fritz Stege.**

Randglossen zum Musikleben.

Von Fritz Stege, Berlin.

Hans Eisler — eine „Zierde" deutschen Musiklebens. Hans Eisler, nach einer neckischen Behauptung der Frankfurter Zeitung ein „deutscher" Komponist, schreibt zur Zeit in Moskau eine symphonische Kantate für den nächsten Todestag von Lenin. Ferner komponiert er die Musik zu einem bolschewistischen Tonfilm „Komsomol" (Kommunistische Jugend"). Sein kommunistisches Lehrstück „Die Maßnahme" wurde unlängst in Erfurt von der Polizei verboten. Die „Kampfgemeinschaft der Arbeitersänger", die aus einer kommunistischen Opposition gegen den sozialdemokratischen „Arbeitersängerbund" entstanden ist, hat unlängst bei einer Berliner Massenkundgebung eine Protestresolution gegen das Erfurter Aufführungsverbot erlassen. Was selbstverständlich für die „Kampfgemeinschaft" einen Schlag ins Wasser bedeutet. Was Eisler sonst noch in Deutschland komponiert, das sind Arbeiterchöre, herausgegeben von der Wiener „Universaledition", in denen gegen die Staatsautorität gehetzt wird und die Religion verächtlich gemacht wird (z. B. in der Textstelle: „Wir wollen den Herrn im Himmel fragen, ob wir können die Pfaffen totschlagen, kyrie eleison"). Es ist die höchste Zeit, daß auf Grund der neuen Notverordnungen dem sauberen Herrn das Handwerk gelegt wird und seine Publikationen beschlagnahmt werden, ebenso wie das Noten- und Schallplattenmaterial des „Deutschen Sängerbundes", das in einem parodistischen „Marsch ins dritte Reich" die idealen Bestrebungen des Reichskanzlers in einer Musik Eislers in den Schmutz zieht.

Der Fall Jarmila Novotna. Vor einiger Zeit hat das Verhalten der Sängerin Jarmila Novotna unliebsames Aufsehen erregt, als sie noch während ihrer Zugehörigkeit zur Berliner Oper in Prag Beethovens „Neunte Sinfonie" in tschechischer Sprache sang. Dieses Verhalten hätte beinahe zu einem Ausschluß aus dem Verband der Staatstheater geführt. Während die Künstlerin augenblicklich im Berliner Admiralstheater in der Operette des tschechischen Komponisten Jaromir Weinberger „Frühlingsstürme" gastiert, läuft nach Mitteilung des „Berliner Lokalanzeigers" in tschechischen Kinos der in seiner Urfassung deutsch gedrehte Film „Die verkaufte Braut", der folgendermaßen angezeigt wird: „In der Hauptrolle Jarmila Novotna, leider Gottes Mitglied der Berliner Oper". Frau Novotna möge sich entscheiden, ob sie als Tschechin noch weiterhin unter diesen Umständen die Gastfreundschaft Deutschlands in Anspruch nehmen darf. Die Tatsache, daß die Novotna ihre Rolle in der Weinbergerschen Operette bereits aufgegeben hat und ihre Rückkehr nach Prag angekündigt, läßt über ihren endgültigen Entschluß keinen Zweifel zu. Wir aber wollen diese Sängerin auf keiner deutschen Bühne mehr hören.

Maßlosigkeiten musikpolitischer Verhetzung. Zu den unerfreulichsten Erscheinungen unserer Zeit gehören die politischen Rüpeleien auf musikalischem Gebiet. Als nüchterner Tatbestand sei festgestellt: Ein rechtsradikales Blatt in Wiesbaden brachte eine durchaus sachliche Kritik über ein Konzertwerk von Hugo Kaun und bezeichnete diesen verstorbenen Meister deutschen Chorgesanges als den „deutschesten aller Deutschen". Unter der Überschrift „Wenn Lächerlichkeit töten würde" behauptete ein demokratisches Lokalblatt, Hugo Kaun sei ein Jude und liege auf dem jüdischen Friedhof in Berlin-Weißensee begraben. — Nun, Hugo Kaun war kein Jude und hat seine Begräbnisstätte auf dem Waldfriedhof von Berlin-Zehlendorf gefunden. Die Art der verleumderischen Hetze unter Vernachlässigung kritischer Sachlichkeit spricht sich in den Kreisen anständiger Journalisten selbst ihr Urteil. Trotzdem wandert diese Notiz über Kauns semitische Herkunft nachweislich von einem demokratischen Blatt ins andere. Wie ist die Verleumdung beispielsweise von Wiesbaden nach Flensburg gelangt? Wie trefflich paßt hierfür der Text der Verleumdungsarie aus dem „Barbier" . . .

Buntes Allerlei.

Ein Pionier deutscher Musik. Im fernsten Osten, in Takarazuka, ist ein Vorkämpfer für deutsche Musik unermüdlich für die Hebung der japanischen Musikpflege tätig. Sein Name Josef Laska verdient bei uns mit Achtung genannt zu werden. Es ist erstaunlich, welch eine Fülle europäischer Konzertmusik in stilvoller Programmaufstellung mit dem Takarazuka-Symphonie-Orchester jahraus, jahrein zum Erklingen gebracht wird. Von seinem Wohnsitz Tobe aus unternimmt er ausgedehnte Konzertreisen, auf denen er die japanische Musikwelt mit älteren und neueren Werken deutscher Herkunft vertraut macht. Seine Programme sind schon in der äußeren Aufmachung eine kleine Sehenswürdigkeit. Niemals vergißt Laska, die aufgeführten Werke zu erläutern, Lebensdaten der Komponisten und reichen Bildschmuck beizufügen. Da der Text englisch und japanisch wiedergegeben ist, so erreicht beispielsweise ein Programm eines Weihnachtskonzertes mit Werken von Wagner, Schubert, Maria Bach („Japanischer Frühling"), Friedrich Klose (Festzug) und Bizet den Umfang von 32 Seiten. Es zeugt von besonderem künstlerischen Takt, wenn Ludwig Richters bekanntes Turmbläser-Bild dem Heft als künstlerisches Motto vorangestellt wird. — Wir freuen uns, mit dieser kleinen Würdigung dem einsamen Pionier Josef Laska zeigen zu können, daß seine segensreiche Tätigkeit in Deutschland nicht unbeachtet bleibt, und wünschen ihm für seine weiteren Unternehmungen volles künstlerisches Gelingen.

Gegen Härten der Sparverordnungen. Der Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker (R. D. O.) hat in einer Eingabe an den Preußischen Finanzminister und den Preußischen Kultusminister darauf hingewiesen, daß die Sparverordnung vom 12. September 1931 grundlos Ausnahmebestimmungen gegen die Mitglieder der Kulturorchester enthält, die nicht nur in ihren Bezügen verkürzt, sondern auch trotz langjähriger Dienstzeit ohne Ruhegeld entlassen oder in schlechtere Anstellungsverhältnisse gezwungen wurden. Der genannte Verband verlangt mit Recht, daß den Mitgliedern der Kulturorchester derselbe Schutz zuteil werde, der den Dauerangestellten der Landkreise inbezug auf Ruhegehalt usw durch die Ergänzungsverordnung vom 27. September 1932 eingeräumt worden ist. — Zugleich warnt der Reichsverband Deutscher Orchester und Orchestermusiker entschieden davor den Musikerberuf zu ergreifen, da die Anstellungsmöglichkeiten aufs Äußerste beschränkt sind und weist darauf hin, daß nur die hochwertigsten Lehrstätten geeignet seien, ihren Schülern diejenige Ausbildung zu übermitteln, welche den Ansprüchen genügt, die heute, in der Zeit der verschärften Auswahl, an Mitglieder der deutschen Kulturorchester gestellt werden.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Kurt Weill: „Der Silbersee" von Georg Kaiser (Leipzig und Erfurt).

Gustav Baldamus: „Überlistet", Lustspieloper (St. Gallen).

Karl Zeller: „Der Vogelhändler" in Neubearbeitung von A. Bauckner (München).

Umberto Giordano: „Marienmond" (lyrische Skizze) und

Arrigo Pedrollo: „Totenwache", Einakter (Luzern).

Drigo: „Die Millionen des Harlekin", Ballett (Karlsruhe).

Richard Wagner: „Das Liebesverbot" in Neubearbeitung von J. Kapp und E. Kleiber (Berlin).

Oskar Jasche: „Rosen im Schnee", Singspiel mit Musik von Karl Loewe (Wien).

Louis Gruenberg: „Emperor Jones", Neger-Oper (New York).

Ighino Robbiani: „Romantizismus", Oper (Venedig).

Heinrich Pfaff: „Der tote Gast". Komische Oper. (2. Jan., Freiburger Sender.)

Siegfried Kallenberg: „Die lustigen Musikanten", Oper in 2 Aufzügen nach Clemens Brentano (Bayer. Rundfunk, 22. Februar, unter Karl List).

Konzertwerke:

Lothar Windsperger: Streichquartett (Koblenz).

Hans Chemin-Petit: Sinfonietta (Dresden).

Felix Weingartner: Chromatische Variationen von Bizet, instrumentiert (Winterthur).

Hans Berger: „Missa brevis 1932" für Altsolo, Knabenchor, Streichquartett, Orgel (Bern).

Ermanno Wolf-Ferrari: „Das Neue Leben", Kantate nach Dante (Elberfeld).

Julius Mai: „Die Braut von Messina", Oratorium (Bern).

Friedrich Eckart: Kontrapunktische Variationen für 2 Klaviere,

Gertrud Schweitzer: 20 Klavierstücke für die Jugend,

Karl Kroiß: Geigensonate in altem Stil, und

Hermann Wette: „Nachtlieder" und Klaviersonate Nr. 3 (Mannheim).

Kurt Beythien: Sonate für Flöte, Violine, Gambe und Cembalo (Dresden).

Alfred Rahlwes: Violinkonzert B-dur (Halle).

Hans Gál: Violinkonzert op. 39 (Dresden, 17. Febr.).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Richard Strauß: „Arabella" (1. Juli in Dresden).

Konzertwerke:

Paul Kadosa: Klavierkonzert (Intern. Musikfest, Amsterdam, Mai 1933).

Fred Lohse: Fröhliche Suite f. kleines Orchester (Leipzig, 5. Akademiekonzert).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 13. Jan. J. S. Bach: Triosonate Es-dur (vorgetr. v. Friedrich Högner). — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch. — H. Schütz: Psalm 98 f. 2 Ch. a capp.

Freitag, 20. Jan. J. S. Bach: Präludium und Fuge c-moll (vorgetr. v. Karl Hoyer). — Andreas Hammerschmidt: „Schaffe in mir, Gott, ein reines Herz", Mot. f. 6st. Ch. — J. Seb. Bach: „Komm, Jesu, komm", Mot. f. 2 Ch..

Freitag, 27. Jan. J. S. Bach: Präludium und Fuge C-Dur (vorgetr. v. Gerhard Bochmann). — H. L. Hasler: Pater noster f. 2 Ch. — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 31. Dez. Joh. Seb. Bach: Passacaglia e-moll f. Org. — Georg Vierling: „Turmchoral" f. 4st. Ch. — Max Bruch: „Türmerlied auf der Wartburg" f. Ch. u. Bläser. — Ernst Friedrich Richter: „Am Jahresschlusse", Mot. f. 4st. Ch. — Rudolf Mauersberger: „Mit der Freude zieht der Schmerz". — Joh. A. P. Schulz: „Des Jahres letzte Stunde".

Sonnabend, 14. Jan. Joh. Seb. Bach: Chromatische Fantasie und Fuge. — J. S. Bach: „Komm, Jesu, komm", Mot. f. 2 Ch. — J. S. Bach: „Fürchte dich nicht", Mot. f. 2 Ch.

Sonnabend, 21. Jan. J. S. Bach: Präludium u. Fuge e-moll. — J. S. Bach: „Der lieben Sonne Licht und Pracht", f. 4st. Ch. — J. S. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

Sonnabend, 28. Jan. F. K. Mendelssohn-Bartholdy: Orgelsonate f-moll. — F. R. Mendelssohn-Bartholdy: Psalm 43. — Albert Becker: Psalm 77; 6, 14—16. — A. Becker: Psalm 147, 1—3. — Johannes Brahms: Fest- u. Gedenksprüche f. 8st. Ch.

AACHEN. Die Uraufführung der Kantate „Zeitlied der Jugend" von Josef Eidens im 6. Städtischen Konzerte gestaltete sich zu einem musikalischen Ereignisse mit umgekehrtem Vorzeichen. Wer geglaubt hatte, der Aachener Eidens würde nach allerhand früheren symphonischen Versuchen à la Schönberg inzwischen hinzugelernt und sich auf eine bodenständige Tonsprache besonnen haben, wurde durch die uraufgeführte Komposition (Text von L. Strauß, Jude) enttäuscht. Zwar erforderten die Singstimmen wenigstens eine gewisse Rücksichtnahme hinsichtlich der Ausführbarkeit des Notierten, und in einige instrumentale Teile lugten sogar so tiefverhaßte deutsche Romantiker wie Brahms und Bruckner hinein. Grundsätzlich schreibt Eidens jedoch atonal. Ob dies seiner künstlerischen Überzeugung entspricht oder ob es seinem Originalitätskrampfe entspringt, läßt sich natürlich nicht leicht entscheiden. Jedenfalls ist eine Musik wie die Eidensche in ihrem Wesenhaften (soweit hier überhaupt von einem Wesenhaften die Rede sein kann) heute bereits veraltet, weil der Musikmode von gestern verhaftet. Weil sie dies ohne Zweifel ist, lohnt es sich nicht, sich mit den Mitteln, deren sie sich bedient, im Einzelnen zu befassen. Jedenfalls bedeutete das Anhören des nahezu einstündigen Werkes eine nicht geringe Zumutung an die Hörerschaft. Sie verhielt

sich zur einen Hälfte zustimmend, zur anderen regungslos. Die Zustimmung der Deutschen unter den Zuhörern wird zu allermeist darauf zurückgeführt werden müssen, daß der Domchor und das Städt. Orchester unter der Leitung von Domkapellmeister Rehmann mit der Bewältigung der schwierigen Aufgabe eine Glanzleistung vollbracht hatten, die hohen Lobes wert war. Nur schade, daß soviel Meisterschaft an ein in seiner textlichen Unterlage so unwahrhaftig schwülstiges und in seiner musikalischen Ausdeutung so gestriges —: kurz, an ein so ganz und gar undeutsches Werk vertan wurden. R. Zimmermann.

BERNBURG a/S. Die Einrichtung unseres Konzertverbandes (Zusammenschluß dreier Vereine zu gemeinsamen größeren Veranstaltungen unter Wahrung des Eigenlebens jedes einzelnen Vereines) hat sich bestens bewährt. Es steht dadurch von vornherein ein Garantiefonds zur Verfügung, der aus den Vereinskassen entrichtet wird, und die Mitglieder brauchen nur ein sehr niedrig gehaltenes Eintrittsgeld zu zahlen. Nur so war es möglich, die großen Konzerte durchzuführen und einen verhältnismäßig guten Besuch zu erreichen. Natürlich mußte in der Zahl der Konzerte gegenüber dem Vorjahre eine Einschränkung eintreten. Es wurden drei Verbandskonzerte geboten, davon eins durch das Kammerorchester Halle unter B. Plätz und zwei Oratorien Schumanns „Paradies und Peri" und Haydns „Die Jahreszeiten" durch den hiesigen Oratorienverein unter F. Bollmann. In zwei eigenen Konzerten brachte der Oratorienverein das „Schicksalslied" von Brahms, „Meine Göttin" von Othegraven und in einem Weihnachtskonzert alte Weihnachtsmusik und Teile aus dem Bachschen Weihnachtsoratorium, wobei Solopartien von heimischen Kräften bestritten wurden. In einem weiteren Konzert spielte der Leipziger Pianist Fritz Weitzmann höchst charakteristisch und eindrucksvoll die „Phantasien im Bremer Ratskeller" von W. Niemann, während die Auffassung der Beethovenschen cis-moll-Sonate nicht voll befriedigte. — Mit einem groß angelegten Festkonzert beging der Zöllner-Verein, der größte Männerchor unserer Stadt, unter Leitung von F. Bollmann sein 85jähriges Bestehen. Es wurde ein Ereignis für Bernburg, das bewies auch der dicht besetzte Saal. Kauns „Zigeunertreiben" und Volbachs „König Laurius Rosengarten", für Baritonsolo (gesungen vom ausgezeichneten Fred Driffen-Berlin), Chor und großes Orchester, erzielten tiefste Eindrücke, und der Chor zeigte hervorragende Leistungen. Der Abend brachte als Uraufführung ein „Vorspiel für großes Orchester" von F. Bollmann. Auch ein Goethe-Konzert brachte dem Chor neuen künstlerischen Ruhm. Hier zeigte sich der Cellist Fritz Schertel-Leipzig als glänzender Beherrscher seines Instruments. — Der Lehrer-Gesangverein unter F. Bollmann ließ in seinem Konzert zeitgenössische Komponisten zu Worte kommen und vermittelte dadurch Einblicke in die neue Wege gehende Satztechnik der Männerchorkomposition (H. K. Schmid, Heinrichs, Gatter). Solistisch betätigten sich die hiesigen Damen Garlepp (Klavier) und Köppler (Gesang), beide beste Proben ihres Könnens ablegend. m.

BREMEN. GMD Wendel und sein treffliches Orchester bereiteten uns ungetrübte Feierstunden der Klassik und Romantik. Die Kakophonien der alternden Moderne blieben fern. Die erstmalige Aufführung von Wl. Vogels Etüden für Orchester konnten den Genuß nicht stören. Die auf Rhythmus gestellten Stücke weisen keine originellen Einfälle auf. Für das einzige Furtwängler-Konzert mit dem Berliner philharmonischen Orchester hatte man Pastorale und Fuge von Beethoven, Liebestod und Meistersinger-Vorspiel gewählt. Leider etwas Provinzprogramm. Furtwänglers geniale Interpretation söhnte aus.

Die eindrucksvollsten und auf höchstem Niveau stehenden Solistenkonzerte brachten die Abende des Künstler-Vereins. Hier schlug die Kammersängerin E. Neiendorff mit ihrer nicht zu überbietenden Vortragskunst die Hörer in Bann, hier konzertierte A. Spalding mit den köstlichsten aller Geigentöne bei meisterlicher Darstellung, hier spielte ein ganz Großer, R. Serkin. Die Kritik hat zu schweigen. Einen ganz bedeutenden Erfolg hatte Karl Hoyer, der seine warm durchblutete und klanglich hinreißend schöne Chaconne für Orgel und Orchester (Wendel) zum ersten Male in Bremen vorführte. Die grundmusikalische A. Quistorp lieh ihre hohe Kunst Liedern von Therstappen (2 Nachtlieder mit Flöte und Schlaflied für Mirjam mit Flöte, Bratsche und Klavier), R. Stephan und C. Schadewitz (Liedsinfonien). Kammermusikus A. Schulz spielte erstmalig Hoyer's Bratschensonate innig in vornehmer Gestaltung.

Liesches „Bremer Musikabende" gipfelten in einer flüssigen und lebendigen Aufführung von Bachs Matthäuspassion. In einem Händel-Bach-Abend ließ die junge Käte van Tricht mit einem Orgelkonzert (Händel Nr. 10) aufhorchen, während Liesche das d-moll-Konzert von Ph. E. Bach auf dem Cembalo zur Freude der Hörer ausführte. In dem Händelschen Psalm 112 konnte Agnes Liesche ihr Können zeigen. Die Geigerin Leny Reitz hatte in der prachtvollen Suite op. 82 von H. Huber ihre besten Momente.

Nimmt man noch die 8 Quartettabende der Philharmonie (Wendling, Léner, Kolisch, Busch) hinzu, so ergibt, Bremens Musikleben hat trotz der Not der Zeit seinen hohen Wert bewahrt.

W. Hülser zeigte sich in 4 Beethovenabenden als der große Künstler, als der er sich 30/31 mit Bachs wohltemperiertem Klavier bei uns eingeführt hatte.

Eine große Aufgabe hatte sich der „Bremer Volkschor" mit Händels „Belsazar" (hier zum ersten Male) gestellt; ihrer Lösung muß vollste Anerkennung gezollt werden. Dem Leiter, Herrn Stoll, muß man diese Kulturtat hoch anrechnen.

Unseres jugendlichen Nachwuchses sei gedacht: Hans Heintze ist ein hervorragendes Ebenbild seines Meisters Ramin, ihm zugesellt sich aus gleicher Schule Karl Seemann. Es war eine Freude, ihr prächtiges Orgelspiel zu hören. Frisch ist Olga Wiegers Stimme, von warmer Schönheit Sigrid Succo's Celloton. Für Werke von Bach wird sie noch reifen. Der wohlgebildete, mit Intelligenz geführte und ergiebige Sopran Maria Lauterbach's hatte in einem anspruchsvollen Liederabende berechtigten, großen Erfolg.

Die Not der Zeit hat alle Leistungen gesteigert, nicht zum Wenigsten die unserer Oper. Mußten das „Weiße Rößl" und die schöne „Helena" die Kasse füllen, blieb doch noch Zeit, Wagners „Ring" (ausverkauft!) in künstlerischer Größe herauszubringen (2mal) und Rossinis „Angelina" so fein zu bieten, daß die Aufführung für Bremen eine Sensation wurde. Nicht endenwollender Beifall wurde A. Zemlinski's „Kleider machen Leute" zuteil. Die harmlose Handlung und die feine, unerhört gekonnte Musik rechtfertigen den großen Erfolg. Diese Kunstgenüsse danken wir unserem Intendanten Dr. Becker und den hervorragenden Kapellmeistern Dammer und Adler.

Dr. Kratzi.

BUENOS AIRES (Argentinien). Nach wie vor leidet das Musikleben in Argentinien an dem Mangel einer planmäßigen Leitung. Insbesondere rächt sich dieser Mangel an dem Teatro Colón, der führenden Opernbühne Südamerikas. Wenn in diesem Jahre das Niveau der Vorstellungen an diesem Theater einen kaum je erlebten Tiefstand erreichte — und das, nachdem im vorigen Jahre Otto Klemperer, unterstützt von einem erstklassigen deutschen Opernensemble, an derselben Bühne musikalische Großtaten verrichten konnte —, so sind dafür lediglich das Ungeschick und die Unentschlossenheit der Städtischen Kommission verantwortlich zu machen, der die Organisation der diesjährigen Spielzeit übertragen wurde. Nach dem großen Erfolge des vorigen Jahres war wiederum das Engagement eines deutschen Ensembles geplant worden; die diesbezüglichen Verträge waren zum großen Teil schon abgeschlossen, als die damals amtierende Kommission im Anschluß an den letzten Regierungswechsel kurzerhand durch neue Persönlichkeiten ersetzt wurde, für deren Ernennung die Zugehörigkeit zu der jetzt herrschenden Partei maßgebend war. Diese neuen Herren hatten nichts eiligeres zu tun als die schon abgeschlossenen Verträge zu annullieren. Als man sich endlich darüber einig war, was man in der kommenden Spielzeit eigentlich beginnen wolle, war die Zeit schon so vorgeschritten, daß die in Aussicht genommenen künstlerischen Kräfte bereits anderwärts engagiert waren. Schließlich blieb keine andere Wahl mehr als auf ein deutsches Ensemble zu verzichten und eine höchst mittelmäßige italienische Operntruppe zu verpflichten, deren niedriges Niveau durch einige zu Gastspielen verpflichtete Stars, von denen die französische Koloratursängerin Lily Pons besondere Erfolge hatte, natürlich nicht ausgeglichen werden konnte. Zur Aufführung kamen die üblichen italienischen Opern, die selbst das hiesige Publikum allmählich satt hat. Für die Leitung der Symphoniekonzerte wurde der Kölner Generalissimus Eugen Szenkar verpflichtet, der die unvergeßlichen Leistungen Klemperers vom vorigen Jahre nicht zu erreichen vermochte, so tiefen Eindruck auch etwa seine Interpretation der 3. Symphonie Mahlers machte. Szenkar hat das Verdienst, damit zum ersten Male überhaupt ein Werk Mahlers in Argentinien zur Aufführung gebracht zu haben. Das zweite hiesige Orchester, die „Profesorado Orquestal", die einst unter Oskar Fried und Clemens Krauß Unvergeßliches bot, konnte in diesem Jahre mangels finanzieller Unterstützung überhaupt keine Konzerte veranstalten. Von auswärtigen Künstlern wäre lediglich das Londoner Streichquartett zu erwähnen, das auch hier berechtigte Triumphe feiern konnte.

Angesichts dieser keineswegs erfreulichen Bilanz der „offiziellen" Veranstaltungen ist es umso mehr zu begrüßen, daß die in der hiesigen deutschen Kolonie schlummernden musikalischen Kräfte in diesem Jahre zu erfreulichster Entfaltung kamen. Zwar scheiterte nach erfolgversprechenden Anfängen der Versuch, aus hiesigen deutschen Musikern ein Symphonieorchester zusammenzustellen, aber dafür bot die Deutsche Singakademie unter Leitung ihres tatkräftigen und musikalischen Dirigenten Joseph Reuter Vorzügliches. Sie veranstaltete u. a. drei große Chorkonzerte, in denen Chöre von Heinrich Schütz, sowie „Die Schöpfung" und „Der Messias" zu höchst eindrucksvollen Aufführungen kamen. Insbesondere die Aufführung des „Messias" gestaltete sich zu einem wohlverdienten Triumph für den Dirigenten und seinen vorzüglich geschulten, 90 Sänger umfassenden Chor. — Daneben ist es den Bemühungen des umsichtigen und grundtüchtigen Organisten der hiesigen Deutschen Kirche, Georg Runschke, gelungen, einen sehr leistungsfähigen Kirchenchor zu schaffen. Die drei Kirchenkonzerte, die er veranstaltete und in

denen er als Organist wie als Chorleiter überraschende Leistungen bot, haben dazu gedient, die bisher hier völlig vernachlässigte Pflege geistlicher Musik auf eine gesunde Basis zu stellen, auf der sich weiterbauen läßt. Sogar die Aufführung der Chorwerke Bachs, die hier noch völlig unbekannt sind, ist in greifbare Nähe gerückt. Unter Georg Runschkes Leitung hat sich auch der Chor des hiesigen Deutschen Männergesangvereins zu einem konzertfähigen Klangkörper entwickelt, mit dem er im Rahmen der offiziellen deutschen Goethefeier Brahms' „Altrhapsodie", sowie Werke von Kaun u. a. zu wohlgelungener Aufführung bringen konnte. Und schließlich hat sich in Buenos Aires jetzt endlich ein Streichquartett gebildet, das ernsthafte künstlerische Würdigung verträgt: Das Quartett „Pro Arte", dessen Primgeiger Naum Cranz, der ehemalige Führer des Mecklenburgischen Streichquartetts ist, stellte in sechs Konzerten sein hohes Können unter Beweis.

So hat die hiesige deutsche Kolonie auch in aktivem Sinne einen noch stärkeren Anteil an dem hiesigen Musikleben nehmen können als in früheren Jahren.

Das Versagen der Leitung des Teatro Colón hat die gesamte hiesige Presse auf den Plan gerufen. Einmütig wird gefordert, schon jetzt alle notwendigen Vorbereitungen zu treffen, damit im neuen Jahre eine Spielzeit abgewickelt werden kann, wie sie des berühmten Institutes würdig ist. Man will vor allen Dingen das Wagner-Gedenkjahr würdig begehen und zu diesem Zwecke ein erstklassiges deutsches Ensemble engagieren. Geplant ist u. a. die Aufführung des gesamten „Ring", des „Fliegenden Holländer" u. „Parsifal". Auch ein Gastspiel der Wiener Oper steht zur Debatte. Von Dirigenten werden genannt Karl Elmendorff und Fritz Busch. Diesbezügliche Verhandlungen sollen in Kürze eingeleitet werden. — Mittlerweile wird die veraltete Bühne des Teatro Colón einer völligen Renovierung unterzogen. Eine Drehbühne wurde schon im vorigen Jahre eingebaut. Jetzt wird die Beleuchtungsanlage modernisiert und ein faltenloser Rundhorizont eingebaut. Die Leitung dieser Arbeiten liegt in den Händen des Dresdner Bühnentechnikers Prof. Hasait. Dr. Wilhelm Luetge.

CHEMNITZ. Im Chemnitzer Opernhaus wurde die von Friedrich Nietzsche hochgeschätzte Oper Peter Gasts „Der Löwe von Venedig" zum ersten Mal nach der Danziger Uraufführung (1891) zu neuem Klangleben erweckt. Damals stand das an Mozart und die Italiener anknüpfende Werk noch allzusehr im Riesenschatten Wagners; heute erfüllt es vielleicht vielen die Sehnsucht nach einer von Ideen unbeschwerten, heiter musizierenden Buffooper. Das Buch (es ist eine Übersetzung von Cimarosas „Il Matrimonio segreto) hat freilich seine Schwächen, hat tote Punkte in der Handlung; aber Peter Gasts melodisch aufblühende, stets flüssige Musik trägt den Hörer über diese Mängel hinweg. Die Instrumentation ist duftig und von feinstem Klangsinn. KM Martin Egelkraut bot eine liebevoll vorbereitete und feinfühlig geleitete Wiedergabe, die bei den Hörern, unter denen sich die Witwe des Komponisten und Vertreter des Nietzsche-Archivs befanden, freudigen Widerhall fand.

Der Todestag Wagners veranlaßte die Intendanz zu einer Wagner-Woche, die sie mit einer Gedenkfeier einleitete. Die Gedenkrede hielt Prof. Eugen Püschel, der über das Wesen des Kunstwerks Richard Wagners und seine deutsche Sendung sprach. Sie wurde umrahmt von Werken des unbekannten und des unsterblichen Wagner; unter jenen interessierten besonders die Ouvertüre zu den „Feen" und das szenisch dargestellte Bruchstück der „Hochzeit". Dirigent war wieder Martin Egelkraut, der auch die durch die Isolde Nanny Larsen-Todsen zum außergewöhnlichen Ereignis erhobene Tristan-Aufführung als ein an Bayreuth geschulter Wagnerdirigent leitete. „Lohengrin", „Rheingold" und „Tannhäuser" — dieser unter dem Mirag-Intendanten Neubeck — waren die weiteren Taten der Wagner-Woche.

E. P.

DARMSTADT. Das Kammerorchester des K. f. D. K. Darmstadt trat kürzlich mit dem ersten seiner drei Winterkonzerte vor die Öffentlichkeit. Der Abend war ein aufsehenerregender Erfolg und fand weit über Darmstadts Tore hinaus in der Presse einmütigen Widerhall. Kapellmeister Hans Simon hat die jungen Musiker in kurzer Zeit und eindringlicher Arbeit zu einem Klangkörper zusammengeschweißt, der schwersten Aufgaben gewachsen und zu hoher Leistung befähigt ist. Zu feiner, ausdrucksvollendeter Formung kamen Friedrichs des Großen Vierte Sinfonie in A-dur und Phil. Em. Bachs Sinfonie Nr. 3. Höhepunkte des Abends waren das Konzert für Gambe von J. Chr. Graun, das der junge Cellist Hans Andrä für Cello bearbeitet hat und mit einer selbstkomponierten Kadenz so meisterhaft vortrug, daß man die Ausdeutung des reizenden Werks mit wahren Beifallsstürmen lohnte; dann die Musik für sieben Saiteninstrumente von Rudi Stephan, dem im Weltkrieg gefallenen frühvollendeten jungen Wormser Komponisten, dessen eigenwillige problemtiefe und mitreißende Tonsprache Hans Simon so fesselnd zum Vortrag brachte, daß das ebenso schwierige wie anspruchsvolle Werk die Hörer völlig in seinen Bann schlug und zu überaus herzlichem und reichem Beifall bestimmte. Solist und Leiter mußten für viele Hervorrufe des ausverkauften Hauses danken. Das Erlebnis des Abends

erhielt dadurch seine besondere Note, daß hier eine Gemeinschaft junger strebsamer Menschen nicht um klingenden Lohnes willen, sondern in reinem Dienstwillen an hoher Deutscher Kunst in zäher Arbeit zu bewundernswerter Leistung gelangten im Führerzwang einer Persönlichkeit vom Rang Simons; man möchte wünschen, daß sich in einem deutschen Deutschland für Dirigent, Solist und Künstlerschar bald Wirkungsmöglichkeiten weiteren Ausmaßes auftun, als das bisher der Fall ist. —st.

Im zweiten Abend gelangen Willy Renners, des Leiters der Fachgruppe „Musik" des K. f. D. K. in Frankfurt, Märchenstücke f. Kammerorchester, und seine Bachstudien zur Uraufführung. E.

DÜSSELDORF. (Uraufführung: Winfried Zillig: „Der Roßknecht".) Aus einem Abend mit modernen Einaktern sprang diese Kurzoper des Opernnovizen Zillig mit starker Wirkung heraus. Der auf einen möglichst knappen sprachlichen Ausdruck gebrachte, an veristischen Akzenten reiche Stoff ist aus Richard Billingers Skizze „Rosse" genommen. Zeitwandel bringt hier Konflikte herbei. Der Roßknecht kann nicht begreifen, will nicht fassen, daß mit der Technik und der Maschinisierung der Landwirtschaft eine neue Epoche anbricht, die die Rösser vielfach entbehrlich macht. Er liebt seine Vierbeiner über alles und erschlägt in einem Anfall von Wut den Maschinenhändler Alies, um dann selbst seinem Dasein ein Ziel zu setzen.

Diese Handlung läuft in gedrängter, leidenschafterfüllter Form ab. Streckenweise wechselt der Gesang ganz zum Monologischen hinüber. Zillig hat ohne Frage dramatische Bewegung im Blut. Er versteht es, selbst kleine Floskeln mit großen Spannungen zu füllen. Es kommt ihm dabei nicht auf die tonmalende Wiedergabe der Vorgänge an. Er versucht vielmehr das zwischen den Worten Schwingende der Affekte musikalisch einzufangen. Stilistisch versucht er das mit vorwiegend atonalen Gestaltungsprinzipien. Diese Schnürbrust bedrängt denn auch oft den natürlichen Musizierfluß und schafft Gewaltsamkeiten, klangliche Härten und einen konzentrierten Ausdruck, der mit „singenden Menschen" und Opernmusik nur noch entfernte Beziehungen unterhält. Fraglos hat Alban Berg hier Pate gestanden. Und doch möchte man annehmen, daß von Zillig nach diesem Gesellenstück für die Zukunft allerlei zu erwarten ist. Noch gärt es heftig in seiner Musik.

Die Aufführung unter Jascha Horensteins musikalischer und Dr. Schramms szenischer Leitung hatte hohes Niveau und dramatischen Wurf. Josef Lindlar als Roßknecht bot eine spielerische Leistung von Rang. Doch auch Lotte Wollbrand als Rosa fand für die quälenden Liebesnöte packenden Ausdruck. Das Orchester spielte die oft recht unbequeme Musik mit Hingabe, und Zillig durfte einen freundlichen Erfolg einheimsen. Er mußte sich wiederholt zeigen.

E. Suter.

DUISBURG. Oper: Man kann mit der Spielplangestaltung der Duisburger Oper in der letzten Zeit nicht so ohne weiteres einverstanden sein: Selbst bei wohlwollender Beurteilung und auch bei Berücksichtigung der allenthalben schwierigen Lage kann man nicht darüber hinwegsehen, daß das Niveau der Duisburger Oper sowohl im Hinblick auf die Leistungen als auch hinsichtlich des Wertes der aufgeführten Werke sich langsam aber dauernd senkt. Besonders in der Wahl der Operetten paßt sich der Spielplan immer mehr dem tiefstehenden Zeitgeschmack an und die Reihe der Neu- und Erstaufführungen der Oper wird ausschließlich von nichtdeutschen Werken besetzt, während das deutsche Musikschaffen gänzlich unberücksichtigt bleibt. Dabei scheint manchmal die verwendete Mühe verschwendet zu sein.

Als erste Neuheit erschien Verdis „Sizilianische Vesper". Man erkennt in diesem Werk wieder die geniale Melodienseligkeit und die große Ensemblekunst Verdis. Aber die Uneinheitlichkeit und Ungeschlossenheit des Werkes bleibt trotz der Bearbeitung durch Julius Kapp bestehen. — Dann erlebte Jenö Hubays „Anna Karenina" ihre deutsche Uraufführung. Die Partitur ist interessant und sorgfältig gearbeitet, aber das Mittel realistischer deskriptiver Kleinmalerei muß oft die fehlende Ursprünglichkeit und den musikalischen Erfindungsreichtum ersetzen. Die Titelrolle gestaltete Friedel Beckmann großlinig und in den seelischen Konflikten fesselnd (ihre ausgesprochene Begabung für russische Frauentypen ist vom „Eugen Onegin" her in guter Erinnerung). — Nach einer Neueinstudierung des „Postillon von Lonjumeau", die dem Stil der französischen Oper entsprach, dabei aber doch dem modernen Geschmack entgegenkam — (darin Gerrit Visser als Postillon und Grete Siegert als Madeleine, beide gepflegt singend) —, wurde als dritte Erstaufführung Puccinis „Triptychon" herausgebracht. Wozu wohl? Um festzustellen: wo Puccinis ursprüngliche Begabung liegt und wo er sie irrtümlich sucht? Jedenfalls legt diese Dreifolge den Fall Puccini so klar wie kein anderes Werk: Zunächst im „Mantel" der Versuch mit gröbstem Verismo Tragik vorzutäuschen; dann in der „Schwester Angelika" der Versuch, das gleiche mit sentimentalen Lyrismen zu tun; aber dann zum Beschluß der wahre Kern Puccinis: die tollfreche Buffo-Groteske des „Gianni Schicchi", in dem endlich einmal die Mittel Puc-

cinis am Platze sind. (Auch der Titelheld der Duisburger Aufführung, Karl Buschmann, war durchaus am Platz!) — Von den Neueinstudierungen der Operette ist nur Kálmáns „Gräfin Mariza" erwähnenswert (die Titelrolle sang die, leider plötzlich aus dem Ensemble ausgeschiedene Franzi von Dobay).

Konzert: Eugen Jochum, Paul Scheinpflug und Heinrich Knappstein waren die ersten Gastdirigenten des wieder einmal führerlosen Städtischen Orchesters. — Jochum führte Händels Doppelchöriges Orchesterkonzert Nr. 28 F-dur und Brahms' Vierte Sinfonie auf; im gleichen Konzert spielte Josef Tönnes als Uraufführung das Praeludium, Ostinato und Fuge für Orgel, op. 25 von Fritz Brandt. Scheinpflug interpretierte Mahler, und zwar die „Auferstehungssinfonie" (Solisten: Gisela Derpsch, Maria Basca). Mit dem dritten Hauptkonzert feierte der Städtische Gesangverein sein 80jähriges Bestehen. Aufgeführt wurde Händels „Samson". Die Disziplin der Aufführung stand nicht auf der gewohnten Höhe, weder das Orchester noch der Chor hatten die frühere Geschlossenheit und Einheit. Solisten waren: Helene Fahrni, Ruth Kisch-Arndt, Heinz Marten, Fred Drissen, Emma Wiedemann. Dr. Paul Klein.

GRAZ. Das künstlerische Gesamtergebnis der Berichtszeit war — soweit Oper in Frage kommt — an den Verhältnissen der Gegenwart gemessen, durchaus befriedigend. Wenn auch die Teilnahme des Publikums diesmal etwas nachgelassen hat, ist doch selten oder nie von einem schwach besuchten Hause die Rede gewesen. — Man hatte einen hervorragend begabten Regisseur entfernt, dessen künstlerischer Ehrgeiz fälschlich als zu „kostspielig" galt, während die dürftigen aber billigen Durchschnitts-Inszenierungen des wenig begabten Nachfolgers sich mangelnden Zuspruches halber als noch kostspieliger erwiesen. Man hatte ein paar hervorragende solistische Kräfte durch „preiswertere" ersetzt und erlebt, daß wirkliche Zugkräfte noch immer ihr Geld verdienen. Man hat aber schließlich zu Weihnachten schon, bloß auf willkürliche Berechnungen hin ein Millionendefizit voraussagend, die Auflassung des städtischen Theaterbetriebes mit Ende dieser Spielzeit beschlossen, während die Wirklichkeit ergibt, daß nicht einmal die ursprünglich bewilligte Zuschußziffer erschöpft wurde. So wurde denn ein künstlerisch hochwertiges Ensemble mutwillig zerschlagen und das Theater einem Pächter überantwortet, dessen erste Heldentat die Herabsetzung der Opernspielzeit von 10 auf 5 Monate war.

Der geschiedene Operndirektor Karl Tutein hat in zwei Jahren emsigster Pflichterfüllung 13 Opernpremièren zustande gebracht, von denen 6 noch auf die Berichtzeit fallen. Die erste war „Angelina" von Rossini-Röhr, trotz Tuteins einfühlender Leitung und der brillanten Tinka Wesel in der Titelpartie kein Erfolg, dank der phantasielosen nüchternen Inszenierung. Ein umso größerer Erfolg war „Die Frau ohne Schatten" von Richard Strauß, die einen ragenden Höhepunkt der Leistungsfähigkeit unserer Oper bedeutete, von Karl Tutein prachtvoll musikalisch ausgedeutet und von Ernst Thorval sehr geschickt in Szene gesetzt ward, wobei Karl Fischer-Niemann (Kaiser), Paula Buchner (Kaiserin), Moja Petrikovski (Amme), Wilhelm Tisch (Färber) und Hela Quis (Färberin) Anspruch auf ungeteiltes Lob erheben dürfen. „Lord Spleen" von Frank Lothar unter Hermann Richter und dem Regisseur Odo Ruepp (glänzend auch als Sänger des Jimmy) wird man ebenfalls als Aktivposten buchen dürfen. Gustav Würsche (Lord) und Tinka Wesel (Georgetty) gaben ihr Bestes. Weniger erfolgreich ließ sich „Das Herz" von Hans Pfitzner an, woran nicht bloß das bekannt ungünstige Textbuch, sondern auch unliebsame Erkrankungen von Sängern, die notdürftig durch Gäste ersetzt werden mußten, die Schuld trugen. Tuteins warmherzige musikalische Leitung vermochte da nichts zu retten, die Regie (Walter Störz) war der Aufgabe nicht gewachsen. Über die fünfte Premiere „Die drei gerechten Kammacher" von Casimir von Pászthory ist, als von einer Uraufführung, seinerzeit gesondert berichtet worden. Die letzte Erstaufführung brachte „Meister Guido" von Hermann Noetzel, ein Werk, das zwar musikalische Schönheiten aufweist, aber seiner ganzen Struktur nach als veraltet auf wenig Beifall stieß. Tutein tat vergeblich alles, um der Oper zum Siege zu verhelfen, die Regie (Storz) im allgemeinen zufriedenstellend, blieb nicht frei von Schnitzern, Harriet Henders war in der weiblichen Hauptpartie ein Vorbild von Anmut. Auch zweier interessanter Balletpremièren „Pulcinella" von Igor Strawinsky und „Der Leierkasten" von Jop Kool soll in diesem Zusammenhange nicht vergessen werden. Von gründlichen Neustudierungen und Neuinszenierungen seien: „Der Ring des Nibelungen", „Die Königskinder", „Die verkaufte Braut", „Eugen Onegin", „Die lustigen Weiber" und als besondere Glanzleistung „Der Rosenkavalier" erwähnt. Alfred Schütz (Hunding, Hagen, Falstaff), Georg Tschurtschenthaler (Spielmann, Wotan), Paula Buchner (Marschallin, Brünnhilde) haben Ansprüche auf besondere Bewertung. Als besondere Feiern gingen „Figaros Hochzeit" zu Mozarts 140. Todestag unter Oskar C. Posa, „Die

toten Augen" als Totenfeier für Eugen d'Albert unter Hermann Richter und „Der Evangelimann" zu Wilhelm Kienzls 75. Geburtstag unter des Komponisten Leitung in Szene. An Gastspielen weltberühmter Kräfte darf das der Maria Jeritza (Tosca, Elisabeth), Friedrich Schorrs (Wotan), Georg Baklanoffs (Mephisto, Rigoletto), der Maria Olszevska (Carmen), Alfred Piccavers (Graf Richard) besonders hervorgehoben werden.

Die Ergebnisse des Konzertjahres müssen an der Oper gemessen leider als wesentlich dürftiger bezeichnet werden. Als einziger ruhender Punkt in der Erscheinungen Flucht sind die philharmonischen Konzerte des städtischen Orchesters zu bezeichnen. Das erste brachte als Novität unter Oscar C. Posa „Praeludium und Fuge in Es" von Bach-Schönberg, das zweite unter Carl Tutein die „Husarenlied-Variationen" v. Frz. Schmidt, das dritte, wieder unter Posa, den bacchantischen „Bolero" von Maurice Ravel, das vierte unter Oswald Kabasta eine ausgezeichnete Neustudierung der schon lange nicht mehr gehörten „Achten" von Gustav Mahler, das fünfte und sechste unter Posa die „Hölderlin"-Hymnen von Richard Strauß und Arthur Honeggers „Pastorale d'été" nebst „Pacific 231". Ein außerordentliches Konzert unter Tutein endlich feierte Josef Marx zu seinem 50. Geburtstage, wobei „Frühlingsmusik", als Premiere „Das verklärte Jahr" (Solist: Josef Manovarda, Wien), das Klavier-Konzert „Castelli Romani" (Solist: Angelo Kessissoglie, Wien) und unter des Komponisten Leitung und unter Mitwirkung des „Steirischen Sängerbundes" der überwältigende „Morgengesang" gebracht wurden. In der Pause wurde dem Komponisten vom Bürgermeister die Ehrenbürgerurkunde der Stadt Graz überreicht. — Die Chorvereinigungen „Singverein" u. „Schubertbund" veranstalteten gemeinsam einen Uraufführungsabend steirischer Komponisten unter Hans Hollmann. Es wurden aus der Taufe gehoben: „Frühling", ein frisch zupackendes unproblematisches Orchesterstück von Friedrich Frischenschlager, ein Cello-Konzert mit Orchester von Leopold Suchsland, eine grüblerische, abwegige Arbeit, und als Sensationserfolg „Eines Menschen Lied", ein Oratorium von Otto Siegl, das moderne Mittel mit Maß verwendet, im übrigen einen Chorsatz schreibt, wie ihn die größten Meister dieser Kunstgattung nur in ihren glücklichen Stunden schufen und in solistischen Einlagen — meisterhaft gebracht von Harriet Henders und Odo Ruepp — Töne von bezaubernder lyrischer Anmut findet. Dieses Werk darf unbedenklich jeder größeren Chorvereinigung empfohlen werden. — Die Chorvereinigung „Südbahnbund" machte unter Hermann Richter erfolgreich mit Neuheiten von Erwin Lendvai, Otmar Geister und Paul Dessau bekannt. Dr. Otto Hödel.

HALLE (Saale). Die zweite Hälfte des vergangenen Musikwinters brachte in der Oper noch einige Neueinstudierungen, in denen sich wie gewohnt GMD Band und neben ihm KM Epstein als sorgsame und stilgerechte Leiter bewährten. Man hielt sich meist vorsichtig an Bewährtes, das kein Risiko einschließt, wie „Barbier", „Carmen", „Rigoletto". Auch der „Parsifal" wurde in anständiger Form geboten, von seltener zu hörenden Werken wäre „Eugen Onegin" zu nennen. Die einzige Erstaufführung galt zwei kleinen komischen Opern, Wolff-Ferraris „Der Liebhaber als Arzt" und Rezniceks „Spiel oder Ernst", da man Pfitzners „Das Herz" nachträglich wieder vom Spielplan abgesetzt hatte.

In den Sinfonie-Konzeren (im Stadttheater) gab es unter Band eine sehr gelungene Haydn-Feier, in der man u. a. die neu herausgegebene Sinfonie A-dur (GA. 64) und die Sinfonia concertante op. 84 kennen lernte. Mit großem Verständnis setzte sich Band für Bruckners Zweite ein. Dem Violinkonzert von Brahms war der Solist Anatol Knorre nur teilweise gewachsen.

Die neue Spielzeit bringt anstelle Bands und Epsteins Joh. Schüler und Josef Zosel (bisher hier als Korrepetitor tätig). Nur die Operette, die allerdings auch ihre besten Solokräfte verlor, behält ihren vorzüglich bewährten Leiter Trolldenier. So sehr man die aus praktischen Gründen mit Eifer betriebene Pflege der Revue-Operette (Benatzky!) mit gemischten Gefühlen betrachtet, so soll andrerseits anerkannt werden, daß auch die guten alten Meister Strauß („Prinz Methusalem") und Millöcker („Bettelstudent", „Gasparone") gebührend berücksichtigt wurden.

In der „Philharmonie" spielte Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, Band mit dem städtischen Orchester brachte als Novität G. Schumanns „Vetter Michel", Dr. Göhler als deutsche Uraufführung Tommasinis „Preludio, fanfara e fuga", und zum Schluß erschien Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern.

Die Robert Franz-Singakademie gedachte des Haydn-Jahrs mit den „Jahreszeiten" und der „Schöpfung", machte sich also nicht allzuviel Kopfzerbrechen um das Programm. Im Lehrergesangverein — ebenfalls unter Führung von Rahlwes — hörte man in sauberer Einstudierung Chöre auf Texte von Goethe, das Bohnhardt-Quartett steuerte dazu in vorzüglicher Form Haydns Reiter-Quartett bei. Einen sehr interessanten Abend bot der Händelverein mit Werken Händels, wobei als

ausgezeichnete Künstler der Organist Weu, der Meister der Harfe Dr. Zingel, der Tenorist Marten sowie das Plätz-Kammerorchester mitwirkten.

Als Pianistin von Rang stellte sich Irma Thümmel, die sonst schon bei verschiedenen Gelegenheiten vorteilhaft hervorgetreten ist, zum ersten Mal in einem eigenen Klavierabend vor, dessen Programm sich von dem gewohnten Einerlei angenehm abhob. Von den auswärtigen Gästen sind als Höhepunkte Elly Ney und der ungewöhnlich stilkundige und stimmbegabte Bariton Paul Lohmann hervorzuheben. Auch das Klingler-Quartett erfreute sich wieder einer starken Zuhörerschaft. Dr. Hans Kleemann.

HAMBURG. (Eine Johannespassion von Telemann.) Während Passionsmusiken des 16. und 17. Jahrhunderts — zu allererst natürlich die Werke des großen Heinrich Schütz — uns in steigendem Maße beschäftigen und durch Neuausgaben wie durch Aufführung wieder lebendig werden, stehen die Vertonungen der Leidensgeschichte Christi aus dem 18. Jahrhundert immer noch tief im Schatten der beiden Riesenschöpfungen J. S. Bachs. Wir wissen von der sog. „Brockespassion" Händels, von den Passionen Keisers und Matthesons nach der gleichen oratorienhaften Dichtung, wir wissen von Telemanns erstaunlich zahlreichen Passionsoratorien (ihre Zahl beläuft sich auf 46!), aber zu einer Wiederbelebung eines dieser Werke war es selbst in unserer wahrlich entdeckungsfreudigen Gegenwart noch nicht gekommen.

Erst in jüngster Zeit ist dieser Bann gebrochen worden. Der Telemannforscher und Kapellmeister Dr. Hans Hörner, dem wir eine grundlegende Studie über die Hamburger Passionen Telemanns verdanken, hat am 11. März 1932 in Hamburg die Telemannsche Passionsmusik nach Johannes vom Jahre 1749 erstmalig wieder aufgeführt.

Zum ersten Male war es dadurch möglich, einen Vertreter der Passionsvertonung aus der unmittelbaren zeitlichen Nachbarschaft des Thomaskantors kennen zu lernen. Die Wirkung war erstaunlich genug. Denn statt des „musikhistorischen Praktikums", das mancher erwartet haben mochte, statt einer fragwürdigen, nur den Historiker interessierenden „Ausgrabung" eines längst verblichenen Werkes erlebte man die Erneuerung eines durchweg lebendigen, kraft- und geistvollen Meisterwerkes, das zwar der zeitlosen Größe eines Bach, der unerreichbaren, visionären Tiefe seiner Passionsmusiken gänzlich fernsteht, das aber in voller Unabhängigkeit seine Eigenart neben ihm zu behaupten vermag.
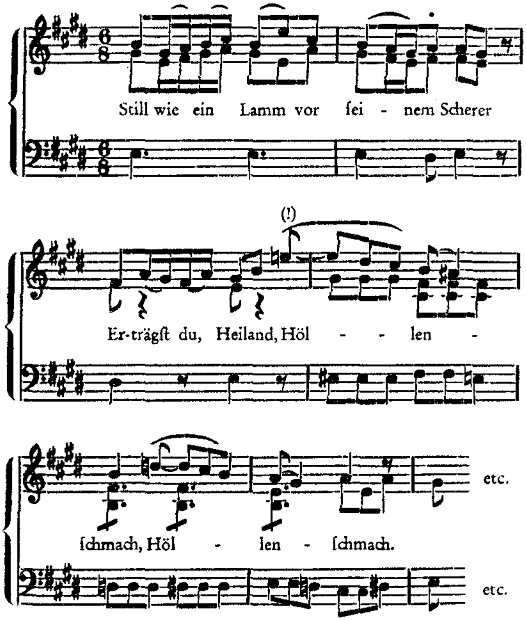
Telemann hat bei der Nachwelt schwer für den Ruhm büßen müssen, den ihm die Zeitgenossen in stärkstem Maße gezollt haben. Galt er doch zu seinen Lebzeiten uneingeschränkt als der berühmteste, ja der größte unter den deutschen Musikern. Man bewunderte seine Produktivität, seine Vielseitigkeit, die ihn in allen Stilen — geistlichen wie weltlichen — gleich gewandt und beweglich zeigt. Selbst der gefürchtete Kritiker jener Zeit, der „gestrenge" Mattheson in Hamburg, der in seiner Kritik vor Bach und Händel nicht halt machte, findet Telemann „über jedes Lob erhaben". Jedoch wich diese Hochschätzung in der Folge einer starken Herabsetzung. Die Bach- und Händelforschung des vorigen Jahrhunderts schuf ein Bild Telemanns, das nur den charakterlosen Vielschreiber, den übergewandten Vertreter einer leeren Kompositionsroutine zeigte. Erst mit dem Eintreten Rollands für den Meister bahnt sich die Rückkehr an zu einer gerechteren Einschätzung Telemanns.

„In keinem Augenblick seines Lebens altert er und wird konservativ, sondern er strebt immer mit der Jugend vorwärts." Gerade diese Worte Rollands beleuchten den Unterschied zwischen der zur Erörterung stehenden Passion Telemanns von einer der Bachschen Schöpfungen. Auch in dem geistlichen Werk erscheint Telemann, der vier Jahre Ältere, als der „Zeitgenosse,' der in der vordersten Reihe der damaligen Moderne steht. Seine Neigung zur „Melodie", d. h. zum breiten Belcanto-Stil der neapolitanischen Opernkomponisten, seine vor Härten nicht zurückschreckenden harmonischen Neuerungen, endlich der Zug ins „Malerische", ins bildhafte Charakterisieren — alles Eigenarten, die weit in die Zukunft hinein weisen — finden im musikalischen Stil der Johannespassion ihre überraschende Ausprägung.

Äußerlich zeigt das Werk jenen Typus des „Passionsoratoriums" wie er im 18. Jahrhundert allgemein verbindlich geworden war. Um den Kern des Evangelienberichtes aus der Bibel, der den Evangelisten, den handelnden Personen wie den „Turbae", den Volks- und Priesterchören, übertragen ist, gruppieren sich freie dichterische Betrachtungen religiösen Inhaltes, musikalisch als Arien und als umrahmende Chorsätze gefaßt. Dazu treten — bei Telemann allerdings in geringerem Maße — als ideeller Anteil der Gemeinde die Choräle. Bezeichnenderweise liegt der Schwerpunkt der Werke bei Telemann in den Arien, ein scharfer Gegensatz zur Bachschen Passion. Dem modernen, subjektivistischen Geiste des Komponisten entspricht der gesteigerte Affekt der freien religiösen Betrachtung mehr als der bei aller Dramatik objektivere Gehalt des Bibelwortes. Nirgends entfaltet sich daher Telemanns Eigenart freier und kühner als hier.
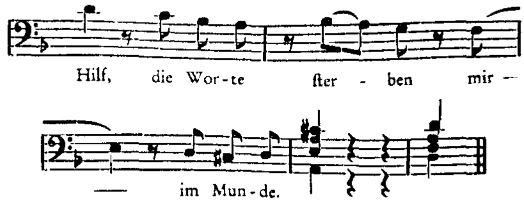
Das Orcheſter — in den Chören rein begleitend und ſtimmverſtärkend verwendet — iſt in den Arien aufgelockert und dient der charakteriſtiſchen Färbung des Stimmungsgehaltes. Flöte, Oboe oder Violine treten ſoliſtiſch als obligate Stimmen zum Geſang, der dunkle Klang der beiden Baßarien wird durch ausdrücklich geforderte Sordinen des geſamten Streichkörpers noch vertieft, in ſelbſtändigen, breit angelegten Ritornellen des Orcheſters voll plaſtiſcher Thematik wird die Geſamtſtimmung vorbereitet.

Wie kühn Telemann mit der Harmonik umgeht, mag ein Beiſpiel aus der Sopran-Arie „Still wie ein Lamm vor ſeinem Scherer" erweiſen. Die harmoniſchen Abſonderlichkeiten eines Ph. E. Bach finden hier ihr Gegenſtück:



In bildhafter Plaſtik ſtehen hier die Textgegenſätze: „Still wie ein Lamm ...", „Höllenſchmach" einander muſikaliſch entgegen. Auf engſtem Raum, im ſchlichten liedhaften Rahmen von Vorder- und Nachſatz, kontraſtiert Telemann die paſtorale Zartheit des Beginns gegen die ſchneidenden Diſſonanzen des Schmerzes.

Überhaupt ſteht die muſikaliſche Auslegung der Arientexte im Vordergrund des Intereſſes. Wie realiſtiſch der Meiſter auch den Text zu d e k l a m i e r e n verſteht, geht aus dem verlöſchenden Schluß einer Baßarie hervor, die kurz vor Chriſti Tod erklingt: „Da Todesſchatten mich umgeben". Telemann verzichtet hier ſogar auf das übliche Dacapo, ohne Begleitung erklingen die Schlußworte:



Vor der Plaſtik ſolcher (und vieler ähnlicher) Einſätze treten die — gleichfalls frei gedichteten — Rahmenchöre zurück. Telemann hält ſich hier in den Grenzen einer ruhigeren Objektivität. Er erreicht jedoch die Kraft der Charakteriſierung wieder in den Volkschören, den „Turbae", die dramatiſche Knappheit mit geradezu ſchonungsloſer Schärfe der Zeichnung vereinigen. Auch hier mögen wenige Beiſpiele genügen: der ſeltſam wilde, fanatiſche Ruf der Juden: „Wir dürfen niemand töten", durchweg in chromatiſch abſteigenden Tonſchritten geformt, die höhniſche und pomphafte Anrede an den dornengekrönten Heiland: „Sei gegrüßt, lieber Judenkönig!", oder das ſtarre, unnachgiebige Beharren im Chore: „Wir haben ein Geſetz und nach dem Geſetz ſollſt du ſterben".

Gleichſam nur von ferne erſcheint der Choral (zuletzt das berühmte „Wenn ich einmal ſoll ſcheiden!"), immer in ſchlichtem, aber würdigem harmoniſchen Gewande.

Mit Abſicht ſetzen wir die Rezitative an den Schluß der Betrachtung. Telemann verzichtet auf die gewaltigen inneren Möglichkeiten einer muſikaliſchen Ausdeutung des Bibelwortes, das in der Paſſion Bachs den eigentlichen Kern des Werkes bildet. Telemanns Rezitativ wirkt weich, ja konventionell. Bezeichnend, daß der einzige innere Aufſchwung: „Und Petrus ging hinaus und weinte bitterlich", einem anderen Werk des Meiſters, einer Matthäuspaſſion von 1744, entnommen werden mußte. Hier bedurfte es ſchon des ganzen Einſatzes vom Vertreter des Evangeliſten, um aus dem Bibelwort heraus der Partie ihre notwendige Fülle zu verleihen.

Telemann hat aber gerade dieſes Werk hochgeſchätzt, die Aufführung von 1749 war bereits eine Wiederholung der Paſſion, die 1741 entſtanden war, ein ſeltener Fall, da der Barockmuſiker nur beſonders ausgezeichnete Werke einer Wiederholung würdigte. Die Hörnerſche Bearbeitung fügt — durchaus im Einklang mit der freien Aufführungspraxis des Barock — einige andere, beſonders wertvolle Stücke aus zeitlich naheliegenden Paſſionen Telemanns ein. Zu der erwähnten Ergänzung des Rezitativs tritt noch eine Tenorarie. Auch die beſprochene Sopranarie, wie der Schlußchor „Dein Werk, o Heiland, iſt gelungen" entſtammen einer Paſſion von 1750. Urſprünglich beſchloß als Cho-

ral „Wenn ich einmal soll scheiden" das ganze Werk.

Unter der Leitung Dr. Hans Hörners fanden sich Annemarie Sottmann (Sopran), Prof. Dr. Hoffmann (Evangelist), Paul Gümmer (Baß), H. E. Groh (Pilatus und Tenorarien) als Vertreter der Solopartien mit dem Hamburger Kammerorchester und dem Chor der Pädagogischen Akademie Altona zu schöner Gesamtwirkung zusammen.

Es steht zu wünschen, daß der Hamburger Aufführung noch zahlreiche andere folgen mögen, gilt es doch damit einen zu Unrecht vergessenen deutschen Meister des Spätbarock mit einem seiner eindrucksvollsten Werke großen Stiles wieder in unseren Besitz zu bringen.

Dr. H. J. Therstappen.

HEIDELBERG. Der Bachverein unter Leitung von Prof. Dr. Poppen brachte zunächst ein Kammerkonzert mit Werken zeitgenössischer Komponisten, Chöre von Egon Wellesz und Kurt Driesch, Bläser-Kammermusik von Francois Poulence und Gerhard Frommel, unter denen das Frommelsche Quartett den besten Eindruck hinterließ. Mit Bach's Weihnachtsoratorium und Haydn's „Schöpfung" entledigte er sich seiner Pflicht gegenüber den klassischen Meistern. Ein Akt der Pietät war die Aufführung von Werken des hier lebenden Komponisten Heinrich Neal zu dessen 60. Geburtstage, wobei Klavierwerke, Chor- und Sologesänge, sowie ein Streichquartett zu Gehör kamen, desgleichen ein Liederabend der seit 25 Jahren hier als Konzertsängerin und Gesangspädagogin wirkenden Sopranistin, Frau Lobstein-Wirz. Auf dem ebenfalls vom Bachvereine gepflegten Gebiete der Kammermusik hörten wir das diesmal etwas farblos wirkende Wendling-Quartett, das virtuose, aber unserm Empfinden fernerstehende Kolisch-Quartett und das die Erwartungen äußerst enttäuschende Pozniak-Trio. Paul Hindemith spielte Werke klassischer Musik auf der Bratsche und Viola d'amore. Einen bemerkenswerten Aufschwung nahm unser Konzertleben mit dem Erscheinen des neuen städtischen Musikdirektors Kurt Overhoff, der in kurzer Zeit das durch ungenügende Beschäftigung eingerostete städtische Orchester in frischen Schwung brachte und durch vier Sinfoniekonzerte, in denen er Brahms, Beethoven, Rich. Strauß, Bruckner, Schubert, Reger, Bach und Haydn vorführte, das gänzlich erloschene Interesse des Publikums für diese Konzerte neu belebte. Auch das sommerliche Konzertleben bekam neuen Auftrieb durch die von ihm neueingeführten Serenaden-Abende im Schloßhofe, in welchen das weite Gebiet vorklassischer, klassischer, romantischer und moderner Orchestermusik, meist intimeren Charakters, allwöchentlich gepflegt wurde und großen Anklang beim Publikum fand. Der Ruf Heidelbergs als Konzertstadt hat es ermöglicht, daß in den Sommermonaten nicht nur das (hier bereits besprochene) Bachfest ohne Defizit stattfinden konnte, sondern daß auch noch eine Menge Veranstaltungen einheimischer und auswärtiger Kräfte Zulauf fanden: ein Konzert der Berliner Philharmoniker, zwei Streichquartettabende des Heidelberger Stolz-Quartetts, ein Goethe-Liederabend von Anny Quistorp-Leipzig, ein Klavierabend der jungen talentvollen Pianistin Hedwig Stein und — last not least — ein Orgelkonzert von Dr. Albert Schweitzer.

Von unserem Stadttheater ist nicht viel zu berichten. Die Oper war gestrichen, und so beschränkte sich der Spielplan überwiegend auf jene moderne Clown-Operette, die eigentlich undiskutabel ist.

O. S.

HERMANNSTADT.*) Der Männerchor „Hermania", ein sehr leistungsfähiger Männerchor hauptsächlich intellektueller Kreise, der in früheren Jahren sich auch durch mustergültige Aufführungen besonders von Wagneropern auszeichnete und auch gegenwärtig den „Tannhäuser" vorbereitet, hat sich dann auch mit zwei selbständigen Aufführungen hervorgetan. Ein Chorkonzert, in dem Bruckners „Mitternacht", Schuberts „Widerspruch" und Arthur Stubbes, des bei uns einheimisch gewordenen reichsdeutschen Komponisten, der „Hermania" gewidmeter uraufgeführter Chor „Nacht", ein sich durch thematische Geschlossenheit auszeichnendes Werk, im Mittelpunkt des Interesses standen. Mit der Aufführung des musikalischen Märchenspiels „Hänsel und Gretel" von Humperdinck wendete sich der Verein nach langer Zeit zum erstenmal wieder seinen früher mit viel Erfolg geübten Aufgaben, der Aufführung von Bühnenwerken zu. Es galt festzustellen, inwieweit brauchbares Material unter dem Nachwuchs für derartige Ziele bei uns noch vorhanden ist. Der Versuch fiel glänzend aus (auch hier war der vielgenannte Schönherr der tatkräftige Zustandebringer) und es steht zu hoffen, daß man nicht nur beim Versuch bleiben wird.

Zwanglos lassen sich hier die Veranstaltungen auch der übrigen musikalischen Vereine anschließen. So der „Hermannstädter Männergesangverein", der unter Leitung seines verdienstvollen Chormeisters, des Kgl. Preuß. Musikdirektors Arthur Stubbe, mit einer Liedertafel und der Aufführung von Liszts „Die heilige Elisabeth" an die Öffentlichkeit trat. In der Liedertafel begab sich der Chor mit Hannemanns „Fäuste" auf das Gebiet jüngsten Chorschaffens. Hart und

*) Vergl. den ersten Teil dieses Berichtes im Februar-Heft ZFM 1933.

fürs erste mit kaum verfolgbarer Atonalität erfolgt hier die aufeinanderprallende, man könnte fast sagen Engführung der Stimmen. Die „Heilige Elisabeth" ist für den Verein eine Reprise, allerdings nach einem Zeitraum von zwanzig Jahren. Für ihn war die Aufführung eine imponierende Tat, weil die gerade jetzt stark im Daseinskampfe stehenden Mitglieder (meist Handwerker, Bürger und Gewerbetreibende) trotz der wirtschaftlichen Not unsrer Tage die innere Spannkraft und den Kunstwillen aufgebracht haben, die Mühen der anstrengenden Probenarbeit mit Fleiß und Energie auf sich zu nehmen. Schließlich hat sich der Verein jüngerer deutscher Gewerbetreibender (Chormeister Glückselig) gleichfalls mit zwei Chorkonzerten und der Aufführung der Operette „Schwarzwaldmädel" ausgezeichnet. Am Schluß dieser Konzertreihe wäre noch ein gemeinsames Chorkonzert des lokalen Sängerbundes (Dirigent Stubbe) zu erwähnen, welches alle Chorvereine zu einer gemeinsamen Kundgebung deutschen Sängerwillens zusammenfaßte.

Noch von zwei weiteren Vereinigungen sei hier die Rede, die im Zuammenhang mit Jugendmusik und in den Energien einer zweiten starken Musikerpersönlichkeit fußend, in das empfangsbereite fruchtbare Erdreich siebenbürgisch-sächsischen Volkstums schon kräftige Wurzeln geschlagen hat und berufen sein wird, an der Aufbauarbeit von innen heraus kräftig mitzuwirken. Es ist der von dem Straube-Schüler, Kantor und Organist an unserer evangelischen Stadtpfarrkirche Franz Xav. Dreßler ins Leben gerufene gemischte a cappella-Chor des Hermannstädter Musikvereins und der auch den Lesern der ZFM schon bekannte, auf Leipziger Thomaner Vorbilder zurückgehende Brukenthal-Knabenchor, auf deren stilvolle, auf Grundlagen des alten Vokalstils aufgebaute Tätigkeit ein nächstes Mal noch zurückgegangen werden soll.

Schließlich sei noch erwähnt, daß Dank der Zusammenarbeit zwischen der Deutschen Kunstgesellschaft e. V. Berlin und dem Deutschen Kulturamt in Hermannstadt auch bedeutende auswärtige Künstler unsere Stadt besucht haben. So der Berliner Geiger Professor Georg Kulenkampff, der mit dem Pianisten Rofé Strawinsky, Bach und Debussy brachte, der Berliner Bariton Hermann Schey, der uns mit einem schönen Liederabend erfreute (am Klavier und auch solistisch hervortretend Marg. Nette) und schließlich das Dresdner Streichquartett, das an zwei Abenden Respighis „Quartetto dorico", Beethovens großes a-moll-Quartett, dann Schumann, Haydn und Dvořák spielte.

So zeigt der musikalische Barometer, daß bei uns, trotz der Schwere der Zeit, noch immer genügend künstlerische Kräfte am Werke sind, um die alte, stark gewordene Musikkultur der Siebenbürger Sachsen zu rechtfertigen.

Dr. R. Burmaz.

KOBLENZ. Wiederum bescherte uns der in erster Linie zu nennende Verein der Musikfreunde eine Reihe erstklassiger Konzerte, die man nicht so leicht vergißt: da hörte man von dem Dresdener Quartett als Erstaufführung in Koblenz ein Quartetto dorico des Italieners O. Respighi in hervorragender Weise interpretiert, außerdem Streichquartette von Haydn und Beethoven. Das Riele-Queling-Quartett aus Köln lieh Beethoven und Schubert blutvolles Leben, im Klavierquintett op. 44 von Schumann zeigte zudem die Solistin, die Pianistin Elfrid Molnar aus Bonn, tiefste musikalische Innerlichkeit. Dann erschien das Wendling-Quartett, auch in Koblenz als besonderer Deuter längst rühmlich bekannt. Das Bremer Faßbaender-Rohr-Trio brachte Abwechslung mit Schubert, Haydn und Brahms, die feinsinnig, charakteristisch und stimmungsvoll geboten wurden. Ein Klavierabend von Rudolf Serkin war mit Mozart, Beethoven, Schubert und Chopin ein erlesener Genuß, und gegen Schluß des alten Jahres kam auch das Lied zur Geltung in einem Abend, den Paul Lohmann (Berlin) unter Begleitung von Iakobus Menzen allein bestritt. Es war eine besondere Freude, Lohmann, den Konzert- und Oratoriensänger, Brahms, Schubert und Schumann singen zu hören und auch in den Werken, die der Lyriker Lohmann von Mussorgsky und Loewe bot, erwies sich Menzen als ein mitfühlender und in technischer Hinsicht einwandfreier Begleiter am Steinway. — Das Musikinstitut, das in dieser Wintersaison auf den Zeitraum von 125 Jahren ununterbrochenen Bestehens zurückblicken kann, bot seinen musikliebenden Besuchern in der letztvergangenen Konzertzeit unter Kurt Overhoffs Leitung Mozarts g-moll-Sinfonie, ferner von Händel „Acis und Galathea". An Stelle des Flügels wäre ein Cembalo am Platze gewesen. Prof. Albert Fischer (Berlin) und Opernsänger Josef Witt (Köln) vertraten die männlichen Solopartien, ersterer mit erschöpfender Meisterschaft. Von den großen B waren in einem weiteren Konzerte Bach, Brahms und Bruckner vertreten, ersterer mit dem dritten Brandenburgischen Konzert, Brahms mit der Rhapsodie für Alt, Männerchor und Orchester (Textstrophen aus Goethes „Harzreise im Winter"). Eva Jürgens (Wuppertal-Barmen) fand sich mit dem Altpart aufs beste ab. Bruckners 7te Sinfonie machte den Abschluß des auch chorisch wohlgelungenen Abends, dem dann als erstes Konzert in der Saison 1932/33 Overhoffs Abschieds-

abend folgte. Seit drei Jahren hat Kurt Overhoff [geb. 1902 in Wien, als Komponist u. a. mit der Oper „Mira" (Essen 1925) hervorgetreten, nach 1928 Kapellmeister an der Wiener Staatsoper] in Koblenz zugleich als erster Kapellmeister der Oper gewirkt. Er folgte einem Rufe nach Heidelberg als städtischer Musikdirektor für Konzerte und Theater. Overhoff mußte als Wiener die h-moll-Sinfonie Schuberts besonders liegen und so war diese Wahl für ihn ein glücklicher Griff. Beethovens Es-dur Klavierkonzert zeigte als Interpretin Josefa Rosanska (Berlin) auf hoher Stufe der Klavierkunst. Die Brahmsschen Variationen über ein Thema von Haydn krönten die Vortragsfolge des Abends. Overhoff wurde bei seinem Abschied mit gutem Grunde herzlich gefeiert! Mendelssohn-Bartholdys „Elias" unter der Leitung von Dr. Hans Wedig aus Bonn füllte den Abend des zweiten Konzerts. Eigenmächtige Tempibehandlung mußte die Wirkung des bekannten Oratoriums beeinträchtigen. Die beste solistische Leistung bot die einheimische Sängerin Frau Helene Bornhausen mit ihrem Mezzosopran. GMD Bertil Wetzelsberger aus Nürnberg betrat in einem dritten Konzert das Dirigentenpodium. Als Interpret der sog. „Bärensinfonie" (Nr. 17) von Haydn und der Pastoralsinfonie Beethovens, auch als sicherer und gewandter Führer des famosen verstärkten philharmonischen Orchesters bei dem B-dur-Violinkonzert von Mozart, das Prof. Georg Kulenkampff-Berlin mit bekannter Meisterschaft spielte, konnte Wetzelsberger sehr wohl bestehen, bei der Bach-Kantate „Nun ist das Heil und die Kraft" ließ der Chor ausgefeilte Plastik vermissen. — Ein Sonderkonzert am zweiten Weihnachtsfeiertag brachte unter der Leitung des hiesigen Theaterkapellmeisters und Correpetitors Hans Adametz Haydns „Jahreszeiten". Die Aufführung zeigte Adametz als einen zielstrebigen, nach besten Kräften sich bemühenden und umsichtigen musikalischen Leiter, den man für die Lücken im Chor nicht verantwortlich machen kann. Gute Solisten waren zur Hand, die mit schönem Erfolg ihre Partien durchführten: Helene Fahrni-Köln (Sopran), Walter Sturm-Köln (Tenor) und Dr. Hans Losch-Bonn (Baßbariton).

Im Stadttheater wird neben der Operette auch hier und da eine Repertoireoper aufgefrischt, meist allerdings unter Zuhilfenahme von auswärtigen Gästen. Einen umfangreichen Lieder- und Arienabend gab der früher an der hiesigen Oper tätige Baßist Wilhelm Kraffer mit Werken von Schubert, Schumann, Wolf, Loewe, Rich. Strauß, Smetana, Mozart u. a. Kraffers markiger und ausgeglichener Baß verbindet sich mit chrakteristischer Textgestaltung und hatte in Karl Caelius, der sich bereits als hoffnungsvoller Pianist betätigt hat, einen verständigen Begleiter am Flügel. — Der MGV. Rheinland gab ein Konzert zeitgenössischer Tonsetzer: Kaun, Kämpf, Lendvai unter Josef Werths (Bonn), des Dirigenten des Vereins, Stabführung. Das Konzert kann in seiner Gesamtheit als besondere Chorleistung angesprochen werden. — Der MGV. St. Castor brachte in einem großen Konzert mit Ernst Hülsbeck am Dirigentenpult Schuberts „Deutsche Tänze" in der Bearbeitung von Prof. Keldorfer für Männerchor, ferner den Walzerstrauß für Männerchor von F. Nagler, beides Werke, deren gute Wiedergabe durch den Chor man gerne anerkennt, die sich aber als Kompositionen erübrigen! Denn die Originale sprechen die Sprache ihrer Urheber. Viel höher zu bewerten war darum die Darbietung altdeutscher Volks- und Tanzweisen. Als vorzügliche Leistung ist anzusprechen die Vorführung des großen Volksoratoriums „Die heilige Elisabeth" von Josef Haas, dargeboten von der Arbeitsgemeinschaft der Männerchöre unter Dr. Ferdinand Collignon, mit Hinzuziehung von eigens zusammengestellten Frauen- -und Kinderchören.

Der Buschmann'sche Chor (an der Jesuitenkirche) unter Leitung seines unentwegten und auf Präzision eingestellten Gründers bot zu Allerheiligen die Nikolaimesse von Haydn, „Justorum animae" von Salieri, ein „Tantum ergo" von Bruckner, ferner „De profundis" von Gluck. Weihnachten erklangen Hasses F-dur-Messe, ferner eine Reihe von Motetten verschiedener Meister, Frauenchöre in Buschmanns Bearbeitung. Weihnachtsmusik auf der Orgel von Bernhard Bach, Fridolin Sicher, Pachelbel, J. S. Bach, Frescobaldi u. a. fand in Josef Buschmann selbst einen vollkommenen Interpreten, der auch „Stille Nacht" von Gruber, im Original für 2 Solostimmen mit vierstimmigem Chorrefrain darbot. — Wertvolle historische Orgelkonzerte veranstaltete seit langem in der Florinskirche Organist Adolf Heinemann, der auch am Buß- und Bettag alljährlich durch eine weihevolle Feierstunde die Stimmung des Tages festhält. — Am ersten Weihnachtsfeiertag fand ebenfalls in Florin ein Kirchenkonzert statt, das eine Bearbeitung des Weihnachtsoratoriums von Heinrich Schütz bot. Man gab die Fassung des um die evangelische Kirchenmusik verdienten Dr. h. c. Arnold Mendelssohn. Als Solisten waren erfolgreich Frau Bornhausen, Karl Braun-Kreuznach, Jean Pohl-Koblenz und Adolf Heinemann an der Orgel. Unter der umsichtigen Leitung von Karl Caelius sang der Schwesternchor des Evang. Stifts unter Mitwirkung anderer Freunde der Kirchenmusik.

(Dieser Musikbrief umfaßt die verflossene Konzertsaison bis Neujahr 1933.) —

Im Verein der Musikfreunde wurde als Uraufführung ein Streichquartett des

Mainzer Tonkünstlers Lothar Windsperger aus der Handschrift von dem Berliner Strub-Quartett zu Gehör gebracht. Das in bunten Farben schillernde, technisch sehr feinsinnig in sich kontrastierte moderne Werk weist in seinen vier verschieden charakterisierten Sätzen lebhafte Fantasie, aber auch ruhigen lyrischen Impressionismus auf. Das Quartett, dem die Komposition gewidmet ist (die Herren M. Strub, B. Marusat, R. Neb und H. Schrader), ernteten für seine ganz vorzügliche Leistung begeisterten Beifall.

Dr. W. J. Becker.

LINZ a. D. Ein so frühes und vielversprechendes Konzertleben wie dieses Jahr ist Linz selten geboten worden. Eröffnet wurde es am 1. September durch die mit allem künstlerischen Charm ausgestattete Primadonna Maria Müller. Ein stürmischer Erfolg ward auch dem stimmgewaltigen und stilistisch ausgezeichneten Sänger der Wiener Staatsoper Josef v. Manowarda mit einem Lieder-Arien-Abend beschieden. Zwei Lieder mit sinfonischer Begleitung von Kanetschneider (Innsbruck) sind zu beachten. Ein echt romantisches Sängertalent mit allen Allüren des Südens ist der Tenor Armand Totatyan der Metropolitain. Als Instrumentalist (Klavier) ist der neunjährige Wunderknabe Helmut Hilpert zu nennen, der sich in einem Konzert in Wels unter seinem Lehrer Karl Steiner (Linz) der Öffentlichkeit vorstellte. Auch der dem Knabenalter entwachsene Geiger Karl Schneiderhan ließ sich wiederum bei uns hören. Zu großer Bedeutung gestaltete der Linzer Domorganist Ludwig Daxperger die Orgelweihestunden auf der rekonstruierten Brucknerorgel in St. Florian. Die Programme umfaßten Werke von Buxtehude, alle großen Bach bis zu den Neutönern J. N. David, Franz Neuhofer und anderen. Ausgangs der vorigen Konzerttätigkeit ist noch ein Liederabend der hiesigen Altistin Josl Prachowny zu erwähnen, die für äußerst stimmungsvolle Lieder von Frau Frieda Kern und Fr. X. Müller eintrat. Eine Klaviersonate von derselben Künstlerin wurde in Wien durch die Pianistin Frau Dreßler-Narbeshuber erfolgreich uraufgeführt. Als chorische Leistung ist der Motetten-Abend des Welser Bach-Chores (Leiter: J. N. David) vorbildlich zu werten. Das vollständig zurückgegangene Linzer Landestheater nimmt Aufschwung durch die Leitung eines ernsten Fachmannes: Ignaz Brantner.

Paul Günzel.

LÜBECK. Der überraschende Rücktritt des Intendanten Dr. Otto Liebscher, die Berufung seines Nachfolgers Dr. Edgar Groß (Halberstadt) Kapellmeisters Heinz Dressel (Plauen i. V.), der als erster Dirigent unserer Oper und der Sinfoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde ein ebenso schweres wie verantwortungsvolles Amt übernimmt, waren die markanten Ereignisse der Berichtszeit. Wir stehen also auf hoffnungsreichem musikalischen Neuland, für das man nach den schmerzlichen Enttäuschungen der künstlerischen Gesamtbilanz der letzten drei Jahre eine erfreulichere Blütezeit in Bezug auf Werk und Widerhall der nunmehr verpflichteten Kräfte ersehnt. Aus den wenigen bemerkenswerten künstlerischen Taten unserer Oper sei neben einem eindrucksstarken „Fidelio“ und der sinnigen Haydn-Feier („Der Apotheker“) der recht geglückte Versuch einer Wiederbelebung von Cimarosas humorgewürzter Buffo-Oper „Die heimliche Ehe“ hervorgehoben. Ein moderner Opernabend stellte Hermann Reutters substanz- und profilloses Drama „Saul“ und Manuel de Fallas musikalisch in echtem Impressionismus aufleuchtendes Spiel „Ein kurzes Leben“ zu ziemlich fruchtloser Diskussion. Die sich im übrigen mit publikumsgefälligen Repertoirestücken begnügende Opernfolge schwang sich kurz vor Torschluß noch mit einer rasch bewerkstelligten „Meistersinger“-Aufführung dank der menschlich wie künstlerisch warmblütigen Verkörperung des Hans Sachs durch Jaro Prohaska (Nürnberg) und Karl Schmidt (Braunschweig) zu wahrhaft festlichem Glanze empor, zu einem Höhepunkt, wie er uns sonst nur in der Karl Mannstaedt und seinem Chor des Lehrer-Gesangvereins zu dankenden, ans Innerste packenden Wiedergabe von Beethovens „Missa solemnis“ beschert ward. Die mitwirkenden Solisten (Annemarie Sottmann, Edith Niemeyer, Hartwig Kemper und Wilhelm Rabot) vereinigten sich mit dem Chor und Orchester zu einer von echtem Kunstgeiste beschwingten, weihevoll erhellten Leistung, die in den Annalen dieses strebsamsamsten und leistungstüchtigsten Chorkörpers unseres Stadtstaates ehrenvoll verzeichnet bleibt. In den beiden Sinfoniekonzerten des Vereins der Musikfreunde hörten wir unter L. Leschetitzkys Stabführung Max Trapps wegen der Herbheit und Starrheit ihrer Grundhaltung schwer eingängliche Vierte Sinfonie in b-moll und Brahms' B-dur-Konzert in Elly Neys prächtiger virtuoser Interpretation. Herm. Abendroth war einem sinfonischen Abend der Wiener Klassiker ein zu beglückenden Sphären weisender musikalischer Führer. Unter dem Patronat der „Deutschen Bühnengemeinde“, die sich einer regen kammermusikalischen Pflege annimmt, hat sich ein „Lübecker Kammerorchester“ (Leitung: Hugo Distler) gebildet, das sich vorwiegend der Pflege alter Musik widmen will. Das aus erwerbslosen Musikern bestehende „Lübecker Berufsorchester“ fand in Georg

Winkler einen ebenso arbeitsfreudigen wie künstlerisch zielbewußten Führer. —

Die Lübecker Singtage (29. und 30. Okt. 1932) waren als aufschlußreiches Ereignis innerhalb der neuen Jugendbewegung gedacht. Einerseits sollten sie den dieser Bewegung noch Fernstehenden Einblicke in ihr Wollen und Wesen verschaffen und andrerseits den beteiligten Lübecker und Hamburger Singkreisen: „Lübecker Sing- und Spielkreis" (Bruno Grusnick), „Vereinigung für kirchlichen Chorgesang" (Walter Kraft) „Chor der Volksmusikschule, Hamburg (Walter Kraft) einen Rechenschaftsbericht ihrer musikalischen Kulturarbeit vermitteln. Das geschah in überaus anregender und belehrender Weise in den drei Veranstaltungen der geistlichen Abendmusik in der St. Marienkirche, der offenen Singstunde von Fritz Jöde und der weltlichen Abendmusik des Hamburgischen Chores. Die geistliche Abendmusik brachte drei Uraufführungen von Werken Walter Krafts und wiederholte zwei Stücke aus der kürzlich hier zum erstenmal vollständig aufgeführten „Deutschen Choralmesse" Hugo Distlers (als op. 3 bei Breitkopf u. Härtel, Leipzig, erschienen). Beide jugendlichen Musiker gehen ihren strengumgrenzten eigenen schöpferischen Weg, der bereits ein lebhaftes Interesse in der musikalischen Öffentlichkeit fand. Unter Walter Krafts somit authentischer Leitung hörten wir seine fünfstimmige „Missa brevis" (1932), die insbesondere im „Gloria" und „Sanctus" einen spürbar betonten Willen nach eigenen Stilwendungen und einer vom Vorbild der alten Kirchenmusik befruchteten Ausdrucksgestaltung aufweist. Der Hamburgische Chor lieh dem Werk dank einer straff diszplinierten geistigen Haltung und sorgsamer Klangnüanzierung eine gewinnende musikalische Interpretation. Auf die aus dem Jahre 1928 stammende „Kantate zum Reformationsfest" (für Chor, Soli, Orchester) wird Walter Kraft wohl selber nur als eine charakteristische Durchgangsstufe inmitten eines gärenden und irrlichternden Sturms und Drangs seiner künstlerischen Entwicklung blicken. Reifer und edler gibt sich der rastlos fleißige junge Marienorganist in seinem dem Jahre 1932 angehörigen zehnstimmigen Chorsatz „Wie schön leucht' uns der Morgenstern", in dem zwei Chorgruppen mit harmonisch fest gegründeter Klarheit der Stimmführung und einem instinktsicheren Gefühl für Klangprägung zu packender Wirkung geführt werden. Engelhard Barthe (Hamburg) umrahmte die Chorstücke mit Vorträgen zweier Eigenkompositionen (Toccaten von stilistischer Gegensätzlichkeit und eigenwilliger Thematik) auf der großen und Totentanzorgel zu St. Marien. Nach der anregend verlaufenen offenen Singstunde unter Leitung Prof. Jödes vergönnte ein Abend weltlicher Musik alter Meister einen fesselnden Einblick in die Musizier- und Singefreudigkeit der Jugendbewegung, die ja die schlichten Musiken der Altmeister des 15.—17. Jahrhunderts als köstlichen Jungbrunnen für eine neue Musikkultur betrachtet und hier das Ideal unverfälschten Gemeinschafts-Musizierens zu entdecken glaubte. Der in dieser Bewegung verwurzelte Chorkreis der Hamburger Volksmusikschule sowie Gamben- und Blockflötenspieler veranschaulichten unter Walter Krafts Leitung an einer charakteristisch gewählten Vortragsfolge die künstlerische Zielsetzung dieser musikalischen Renaissance innerhalb der Singebewegung unserer Tage. Dr. Paul Bülow.

MAINZ. Bei Gastspielen in holländischen Großstädten hatte die Mainzer Oper unter Führung des Intendanten Klitsch und der musikalischen Leitung A. Kienzls mit dem „Rosenkavalier" u. a. ansehnliche Erfolge, die sich auch bei späteren hiesigen Aufführungen einstellten. Im „Evangelimann" unter Kapellmeister Heinz Berthold entwickelte Fritz Perron (Mathias) schätzenswerte Eigenschaften. Hildegard Weigel gab in „Bohème" eine warmherzige Mimi, während Enrico Manni (Rudolf) nicht alle Erwartungen erfüllte. In „Tiefland" interessierten Hann Gorina (Martha) und Hans Komregg (Sebastiano). „Fidelio", Wagners „Siegfried" und „Walküre", der Italiener „Cavalleria rusticana", „Bajazzo" konnten in guter Fassung mehrfach wiederholt werden. Hauptstützen des Spielplanes blieben indeß die Operetten, insbesondere die Revue-Operetten „Das weiße Rößl", „Casanova" brachten es zu 25 Wiederholungen und gespickten Kassen. Trotz alledem bleibt der Weiterbestand des Stadttheaters nur gesichert, wenn der hessische Staat und das Reich mit gefüllten Taschen ihr Wohlwollen bezeugen.

Die unter Adolf Kienzl stehenden Städtischen Sinfoniekonzerte brachten von neueren Komponisten Strawinskys „Violinkonzert". Der als Zuhörer anwesende Komponist und der Sologeiger S. Dushkin konnten für reichen Beifall danken. Auch Hindemiths „Konzertmusik für Streicher und Blechbläser" fand freundliche Aufnahme. Ein Flug ins romantische Land führte zu C. M. v. Webers Ouvertüre zu „Oberon" und zu Rob. Schumanns „Klavierkonzert a-moll" in der markigen Ausführung von Prof. Jos. Pembaur-München. Ein Mahler-Abend in der gesanglichen Mitwirkung von Rosette Anday-Wien und Hans Hoefflin-Stuttgart brachte „Das Lied von der Erde" eindrucksvoll zur Aufführung. Bei Mussorgskys „Bilder einer Ausstellung" überwog die Empfindung, daß die Gemälde mehr sagen als die Tondichtung.

Erhebenden Abschluß fanden diese Konzerte mit Bruckners „IX. Sinfonie d-moll".

Die Mainzer Liedertafel trat außer mit dem als Festkonzert gegebenen Oratorium Hindemiths „Das Unaufhörliche", worüber bereits früher berichtet wurde, mit zwei weiteren Chorwerken hervor. Zur Zweihundertjahr-Feier von Jos. Haydns Geburtstag waren „Sinfonie in Es Nr. 103" und „Theresienmesse" und als Mitwirkende Gisela Derpsch-Frankfurt a. M. (Sopran), Irma Drummer-München (Alt), Hans Hoefflin-Stuttgart (Tenor), Ewald Kaldeweier-Bochum (Baß) gewählt worden. Um die Osterzeit gelangten von J. S. Bach vier Kantaten („Bleib bei uns", „Ich hab genug", „Der Himmel lacht", „Nun ist das Heil") mit den Solisten Wally Kirsamer-Frankfurt a. M. (Sopran), Jürgen Walter-Berlin (Tenor) und Fred Drissen-Berlin (Baß) feierlich zur Wiedergabe. In den von Hermann v. Schmeidel mit hervorragendem Kunstverständnis geleiteten Chorwerken trugen das Städtische Orchester, die Vereinschöre sowie die Orgelbegleitung von Frz. Willms wesentlich zu den bedeutsamen Erfolgen bei. J. L.

MEISSEN. Die musikalischen Veranstaltungen der Berichtzeit waren zunächst dem Andenken Haydns gewidmet. Der freiwillige Johanneskirchenchor unter KMD Walther brachte gemeinsam mit seiner Instrumentalabteilung und der Stadtkapelle die Maria-Theresia und die Oxford-Symphonie zu gelungener Aufführung; später führte der Lehrergesangverein die „Jahreszeiten" auf. In zwei weiteren Konzerten kam Bach zu Worte. Der Afrakantor Fritz Schwadtke spielte mit meisterhafter Technik und charakteristischer Registrierung Präludium und Fuge in G, sowie Toccata und Fuge in d (beide aus Peters Band 4). Außerdem sang unsere ausgezeichnete Altistin Marianne Hörnecke je eine Arie aus der Kantate Nr. 75 und aus der Matthäuspassion, begleitet von Schwadtke und dem Geiger Hermann Baldauf. Am gleichen Tage bot Kantor Müller in der Trinitatiskirche die Kantate 159: „Sehet, wir gehen", ferner in der Orchesterbearbeitung von Max Reger eine Arie nach dem Choralvorspiel „O, Mensch, bewein", Trauersymphonie von Locatelli, die Kantate vom Leiden Christi von Hammerschmidt und den Schlußchor aus der Matthäuspassion von H. Schütz. Stadtkantor Jänig, der Meißener Schutzapostel, brachte in einer gelungenen Aufführung dessen Matthäuspassion heraus. Die letzte kirchenmusikalische Aufführung brachte in vorzüglicher Vorbereitung den Händelschen Messias unter Leitung von KMD Walther und unter Mitwirkung der Stadtkapelle, des Johanneskirchenchors mit seiner Instrumentalabteilung und der Solisten Marianne Hörnecke (Meißen), Erna Richter, Robert Bröll und Kammersänger Georg Zottmayr, sämtliche aus Dresden. — Unter den Veranstaltungen der profanen Musik ist als bedeutend zu nennen ein sehr beifällig aufgenommener Liederabend der Altistin Martha Fuchs von der Staatsoper in Dresden, ein Kammerkonzert der Dresdener Kammersängerin Schöne-Knüpfel im Verein mit dem Kammermusiker Rudolf Kratina und dem Konzertpianisten W. Fikkert, Freiburg, welch letzterer nicht nur als feinsinniger Begleiter wirkte, sondern auch in seinen Solovorträgen (Schumann, Chopin und Liszt) durch glänzende Technik und hervorragende Musikalität auffiel. Daß F. auch ein einsichtsvoller Pädagoge ist, beweist er in seinem an anderer Stelle bereits besprochenem Schriftchen „Vom rechten und erfolgreichen Klavierüben", das vor allen Dingen Eltern warm zu empfehlen ist, die ihren Kindern gediegenen Klavierunterricht erteilen lassen wollen. Zum Schluß sei noch ein Klavierabend des 11jährigen Pianisten Frohwald Hardege (Prof. Petzet, Dresden) genannt, der Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms und Schumann auswendig spielte und damit Beweise seiner eminenten musikalischen Begabung erbrachte.

Von den stattgefundenen Vereinskonzerten sei zunächst das Konzert der Meißener Liedertafel genannt, das diese zur Feier ihres 90jähr. Bestehens veranstaltete. Den Mittelpunkt des Programms bildete „Die Mette von Marienburg" von Oskar Wermann, dem früheren Kreuzkirchenkantor in Dresden, ein Werk voll dramatischen Schwunges und farbenreicher Instrumentation. Die Solopartien lagen in den Händen von Kammersänger Erich Zimmermann-Wien, Maria Thieme-Dresden und Konzertsänger Karl Bemmann-Meißen. — Die „Hippokrene", der Gesangverein der staatlichen Porzellanmanufaktur, gab ein weltliches Konzert unter Leitung des Chormeisters Arno Stark-Dresden mit Männerchören von Palestrina, A. de la Hale, Heinrich Isaak, Heuser und Lendvai und ein geistliches Konzert im Dom unter Mitwirkung der Konzertsängerin Hanne Gallert (Meißen-Gröbern), des KMD Hentschel (Meißen, Orgel), und des KM Arno Starck (Dresden, Viola und Chorleitung) mit Männerchören von Palestrina, Beethoven, Schubert, Geilsdorf, Liszt und Kuhlau. Hanne Gallert, eine Sängerin, die noch von sich reden machen wird, brachte mit ihrer vorzüglich gebildeten Stimme Gesänge von Cherubini, Kopp und Schubert zu Gehör.

An sonstigen selbständigen musikalischen Veranstaltungen sind die Unternehmungen der

Volksbühne zu nennen. Einen Abend bestritt das Damenquartett aus Dresden mit Streichquartetten von Haydn, Schumann und Beethoven; ein weiteres Konzert brachte Werke für zwei Klaviere von Mozart und Sinding, gespielt von Prof. Oswin Keller und Doris Schliebe-Kluthmann, beide aus Leipzig. — Unser Theater eröffnete die Spielzeit unter einer neuen Direktion. Nach dem Tode des Direktors Gahsamas, der in zehnjähriger unverdrossener Arbeit und unter großen persönlichen Opfern unser Theater auf eine achtunggebietende Höhe gebracht hat, ist die Leitung desselben in die Hände von Direktor C. F. Braun übergegangen. Die bisherigen Aufführungen zeigen das Bemühen, neben dem guten Alten auch das wertvolle Neue in gut vorbereiteten Aufführungen herauszubringen. Sämtliche Aufführungen hielten ein beachtliches Niveau. Als Regisseurin legte die Gattin des Direktors vielversprechende Proben Ihres Talentes ab; sie ist außerdem durch ihre Vielseitigkeit eine außerordentliche Kraft. Als erster Kapellmeister fungierte erfolgreich Hans Wenzel. Als erste Gesangskräfte bewährten sich Thea Serena, Karla Traub, Kurt Uhlig und Erich Oltersdorf.

M. M.

MÜNCHEN. Die Staatsoper hat ihren alljährlichen Tribut an den Münchener Fasching heuer in Gestalt des „Vogelhändlers" von Carl Zeller entrichtet, einer Schöpfung der leichtgefiederten Muse, deren Weisen mehr noch als in die Füße ins Gemüt gehen. Bei dem Handlungswirrwarr des alten Librettos von West und Held lag es nahe, die Mysterien der Bühnenvorgänge in einer textlichen Neubearbeitung zu entknäulen. G. Quedenfeldt und W. Brügmann haben wir die „Münchener Fassung" zu danken, die kurzerhand den „Vogelhändler" den bayerischen Belangen einreiht und in Bayrischzell und München ansiedelt. Bei der musikalischen Neugestaltung ist Artur Bauckner mit Takt und Geschmack zu Werke gegangen. Hat er doch dem Orchesterklang, ohne dadurch der Musik des österreichischen Hofrats verjazzende Gewalt anzutun, buntere und wohl auch harmonisch etwas kühnere Farben aufgeprägt, dem Ganzen eine hübsche Ouverture in Potpourricharakter vorangestellt und für ein paar Melodramen den Nachlaß Zellers ausgewertet. Daß er der Versuchung, den alten Wein mit eigener Kelter zu mischen, nicht widerstand, hätte ihm nicht einmal der Urautor übelgenommen, denn Bauckners eingeschmuggeltes Tanzduettchen ist ebenso liebenswürdige wie schmissige Kontrebande. — Unter den einfallreichen szenischen Leitung von Walter Brügmann und der musikalischen Führung von Hans Knappertsbusch, der nur etwas ausgiebig auf den sentimental beblümten Matten des „Rosen"- und „Ahnl-Liedes" graste, weckte diese Faschingssymphonie in Weißblau stürmischen Widerhall, zumal man auch mit dem Einsatz sängerlicher Prominenz nicht gekargt hatte.

Im 6. Philharmonischen Konzert, bei dem in Vertretung von Siegmund v. Hausegger mit jugendlichstem Temperamentsfeuer Peter Raabe am Pulte stand, erlebte man die Uraufführung der „Passacaglia und Fuge" von Waldemar v. Baußnern. Der vor anderthalb Jahren verstorbene Komponist vermochte da am meisten zu packen, wo er sich durch einen ausgesprochen programmatischen Vorwurf angeregt fühlte. Aber auch ohne die Triebkraft eines solchen (höchstens der choralartige Mittelsatz scheint davon berührt) fesselt bei diesem Vorstoß in absolute Gefilde die kunstvolle Verarbeitung und Variierung des dem Hörer sich durch häufige Wiederholung ins Ohr hämmernden Passacaglienthemas und die Kunst der Fuge, die auf einen steigerungsmächtigen Schluß hinzielt. — Unter dem Breslauer Dirigenten Ernst Hoffmann hörte man zeitgenössische amerikanische Musik. Karl Mac Kinleys „Masquerade" trägt ein klanglich gut fließendes Orchestergewand und die „Orientalische Suite" von William Woodin bietet Exotik, die etwas kernlos an der buntschillernden Hülle kleben bleibt. Etwas kühner gibt sich Frederick Sh. Converses „Flivver 10 million", eine Orchesterburleske, die den Bau und Lebenslauf des zehnmillionsten Fordwagens zu schildern unternimmt. Dem Motor fehlt es indessen am Brennstoff wirklichen Humors. Der Witz der Sache leidet an fortwährenden Pausen, so daß das Opus weder eine Reklame für Ford noch für seinen Musikmonteur, den sonst im amerikanischen Musikleben hochangesehenen Converse ist. — Im 11. Volks-Symphoniekonzert lernte man in Heinz Schubert einen temperamentvoll mitgestaltenden Dirigenten kennen. Unbedingtes Stilgefühl war auch das Kennzeichen des Solisten des Abends, Erich Seidl, der Mozarts Violinkonzert in G-dur mit hoher technischer Meisterschaft aus erfülltem Herzen musizierte.

Unter den zahlreichen Konzerten der zur Zeit gewiß nicht auf Rosen gebetteten Instrumentalisten war durch die technisch vollendete Beherrschung seines Instruments der Cellist Hermann Hönes bemerkenswert, zumal auch der Vortrag des Künstlers auf eine nicht alltägliche Geschmackskultur schließen ließ. — Mit hinreißendem Temperament spielte Udo Dammert, der zum Pianisten großen Stils heranreift, Schubert, Schumann und Liszt, um in einer begeisternden Wiedergabe von Mussorgskys „Bilder von einer Ausstellung" zu gipfeln.

Dr. W. Zentner.

MÜNSTER Weftf. Der Beginn des Konzertwinters 32 auf 33 ftand im Zeichen des neuen Dirigenten, den fich die Stadtverwaltung als Nachfolger des hier im ganzen 5 Jahre tätigen GMD Dr. Richard von Alpenburg erwählt hat. Georg Ludwig Jochum aus Augsburg brachte befondere Eignungen mit fich: den Vorzug einer frifchen, unbekümmerten Jugendlichkeit in Perfon und Kunftauffaffung und dazu eine ausgefprochene Dirigierbegabung manueller und interpretierender Art. Bruckner liegt ihm befonders. Wie er — auswendig — des Meifters „Siebente" dirigiert, läßt zu dem fchon Vorhandenen noch viel Schönes erhoffen. Auch Beethoven (Ouvertüre „Gefchöpfe des Prometheus") erfteht in Klang und Auffaffung auffallend gefeftigt. Über die Wiedergabe der beiden Schubert'fchen Kleinode (große C-dur und „Unvollendete") kann man freilich anderer Meinung fein. Der ausgefprochene Ernft und ein ftarker Wille zu fubtiler Kleinarbeit, womit Jochum fich an feine Aufgaben macht, wird noch vieles reifen und erftarken laffen. Ria Ginfter fang im erften Mufikvereinskonzert mit viel Können und guter Geftaltung Mozart und Schubert. Die Gefellfchaft zur Pflege der Kammermufik brachte an den zwei erften Abenden das Amar-Streichquartett und den Pianiften Alfred Höhn. Deffen Auftreten geftaltete fich in jeder Hinficht zu einem geradezu frenetifchen Erfolg. Aber auch der einheimifche Pianift Dr. Hermann Enßlin durfte neben einem vollen Saal einheitliche künftlerifche Anerkennung genießen. Von Vereinskonzerten muß das des M.G.V. Sängerbund unter Werner Göhre erwähnt werden. Neben einem einwandfreien Chorprogramm dirigierte Göhre noch zwei große Orchefterwerke, wovon „Tod und Verklärung" (Rich. Strauß) herrlich herauskam. Durch ein ganz befonderes Programm „Advents- und Weihnachtsmufik" trat Karl Seubel mit feinem Chor der Freiherr vom Steinfchule in der Kirche hervor. Einen Abend mit felten gehörten Schubertliedern boten Eva von Skopnik und Marie Ermann, und das mufikwiffenfchaftliche Seminar der hiefigen Univerfität konnte das Verdienft für fich in Anfpruch nehmen, erftmalig die Kunft der Fuge dargeboten zu haben in Münfter. Die Einrichtung und Leitung hatte Privatdozent Dr. Werner Korte beforgt. Das Theater (Leitung Intendant Dr. Berend) trat mit den Opern „Barbier von Bagdad", „Die fchalkhafte Witwe", „Walküre", „Undine" auf den Plan, alles Aufführungen, die von einem zielbewußten folid künftlerifchen Willen redeten. Das Bild der befprochenen Zeit (Oktober bis Dezember) wäre nicht vollftändig, wenn nicht auch die „Weftfälifche Schule für Mufik" (Leitung Dr. Richard Greß) und die Ortsgruppe Münfter im Reichsverband deutfcher Tonkünftler und Mufiklehrer (1. Vorfitzender Erich Hammacher) Erwähnung fänden. Die Art und Weife, wie beide eine „Woche der Hausmufik" durchführten, bewies nur zu deutlich, daß auch die große materielle Not der Gegenwart einen ausgefprochen ftarken und idealen Willen zum Durchhalten und das Vertrauen auf eine beffere mufikalifche Zukunft nicht befiegen konnte.

Richard Greß.

NAUMBURG/Saale. Im Winter 1932/33 veranftaltete die Leipoldt-Mufikfchule zur Pflege und Erhaltung des Mufiklebens drei Soliftenabende. Mitte November fpielte das Gewandhaus-Quartett zwei Streichquartette von Mozart und Dvořák und zufammen mit der Leipziger Pianiftin Gertrud von Sponer Schumanns Es-dur Klavierquartett. Mitte Januar gab Gertrude Weber-Bauer im 2. Soliftenabend, einem modernen Liederabend, Lieder von Strauß, Göhler, Reger, Schmalftich, Jof. Marx und Rich. Stöhr. Der Abend follte zugleich eine Einführung und Einfühlung in das moderne Liedfchaffen geben. Die Münchner Geigerin Elifabeth Bifchoff fpielt im 3. Soliftenabend die Regerfolofonate und Richard Strauß' Violinfonate. Udo Dammert begleitet und fpielt felbft die „Bilder einer Ausftellung" von Mufforgski. Nachdem der 1. Soliftenabend einen geradezu überwältigenden Erfolg hatte, findet im März ein zweiter Kammermufikabend mit dem Gewandhaus-Quartett und Gertrud von Sponer ftatt (Mozart: Klavierquartett, Beethoven: Geiftertrio, Dvořák: Klavierquartett).

—e—

PARIS. 1510 Konzerte! Die Zahl der Klavierabende ift gefunken, dagegen find die Orchefterveranftaltungen auf 500 geftiegen. Trotz diefes erfreulichen Refultates merkte man eine Überflutung des Konzertpodiums durch minderwertige Mufik und Soliften. Wilh. Furtwängler erfüllt alljährlich eine Miffion. Er dirigierte in der „Großen Oper" wiederholt den „Triftan" mit ausfchließlich deutfcher Befetzung (Frieda Leider als Ifolde!), fowie zwei Konzerte der Berliner Philharmoniker. Es braucht kaum erwähnt zu werden wie er und feine Künftlerfchar hier ftets gefeiert werden. Mit einer auffallend geringen Reklame waren diefe Abende fchon lange vorher ausverkauft. Auch ein Beweis der Popularität Furtwänglers, der uns diesmal mit feiner unerhört lebendigen Auffaffung der „Vierten" von Brahms beglückte. Jetzt bleibt nur der Wunfch offen, der berühmte Dirigent möge fich zur Ehrenaufgabe machen auch Bruckner in Frankreich zu propagandieren. Anläßlich eines Empfanges, der am Vorabend der „Berliner Konzerte" in den fchönen Empire-Räumen der Deutfchen Botfchaft ftattfand, ftellte uns Furt-

wängler freundlicherweise für dieses Jahr die „Romantische" in Aussicht — ein Ereignis, das für Paris eine musikhistorische Bedeutung haben könnte.

Es ist nicht lange her, daß Meister Brahms hier verkannt wurde. Heute eilen die Pariser in Massen herbei, um sein reindeutsches „Requiem" zu hören und bringen dem Schweizer Chormeister Ernst Levy und seinem auf achtbarer Höhe stehenden Philharm. Chor begeisterte Huldigungen entgegen. — Die deutsche klassische Musik ist bereits in die breiten Schichten des französischen Volkes eingedrungen: die Bach'sche „Johannispassion" war (Volkskonzert — Doyen) überfüllt, ebenso wie die Kirchenaufführungen von 33 anderen Werken des „Leipziger Kantors".

Haydn'sche Symphonien sowie Fragmente aus Oratorien wurden gespielt und die „Concerts Colonne" ehrten den österreichischen „père de la symphonie" durch den Vortrag des „in Deutschland aufgefundenen" sechsten Clavecinkonzertes, dem die ausgezeichnete Interpretin Marg. Roesgen-Champion eine stilvolle selbstkomponierte Kadenz hinzufügte. Rêné-Baton machte bei Pasdeloup die „nicht verlegte Symphonie concertante" in einer durchaus naturhaften Ausgestaltung bekannt. —

Das Lener-Quartett vollbrachte eine Kulturtat: in sechs Konzerten zeigte es die Entwicklung der Kammermusik von Haydn bis Debussy. Unvergeßlich bleibt der Mozart-Abend: der ewige Frühling blühte da in voller Pracht. Dieses ungarische Quartett spielte mit hiesigen Musikern auch Quintette von Mozart, Beethoven, Schubert und Brahms in einem homogenen Ensemble, das Bewunderung hervorrief.

A. v. Roessel.

ROSTOCK. Richard Wagners „Hochzeit" auf der Bühne. Im Herbst 1832 dichtete Wagner seine erste Oper „Die Hochzeit" auf dem Gute Pravonin des Grafen Pachta in Böhmen. Er war damals leidenschaftlich in dessen schöne Tochter Jenny verliebt, wie aus den Briefen an Theodor Apel zu ersehen. Sicher wirkte dieses Erlebnis auf die Dichtung ein, deren Stoff er einem Buche Büschings über das Ritterwesen (1823) entlehnte. „Eine Edelfrau war zur Nachtzeit von einem Manne, der sie mit heimlicher Leidenschaft liebte, gewaltsam überfallen worden und hatte ihn, mit der Kraft des Ehrgefühls kämpfend, in den Burghof hinabgeschleudert. Sein rätselhafter Tod blieb so lange ein Geheimnis, bis bei seiner feierlichen Beisetzung, der auch die Edelfrau beiwohnte, diese plötzlich ebenfalls entseelt niedersank. Die geheimnisvolle Stärke der leidenschaftlichen, in sich verschlossenen Empfindung prägte sich meiner Phantasie aus diesem Vorgang mit unerlöschlicher Lebhaftigkeit ein". Mit voller Klarheit erkannte Wagner die Eignung dieses Stoffes für das musikalische Drama, das die unaussprechliche Gefühlswelt zum Ertönen bringt. „Dieses vollkommene Nachtstück von schwärzester Farbe führte ich mit Verschmähung jedes Lichtscheines und namentlich jeder ungehörigen opernhaften Ausschmückung schwarz auf schwarz aus. Zarte Saiten wurden jedoch berührt: die Introduktion des ersten Aktes brachte mir (durch ein Adagio für Vokal-Septett, in welchem die Versöhnung der streitenden Familien, die Empfindungen des Brautpaares mit der düsteren Glut des heimlich Liebenden zugleich sich ausdrücken) von meinem Lehrer Weinlig sehr ermutigende Lobsprüche ein. Meine Schwester Rosalie konnte sich jedoch mit meinem Gedicht nicht befreunden: sie vermißte alles das, was ich mit Absichtlichkeit ausgelassen hatte, und wünschte Ausschmückung und Ausbildung der einfachen Verhältnisse zu mannigfaltigeren und möglichst freundlicheren Situationen. Schnell war ich entschieden, ergriff ohne Leidenschaftlichkeit mein Manuskript und vernichtete es spurlos." Glücklicherweise hatte sich die erwähnte Einleitung mit dem Septett, die Wagner für den Würzburger Musikverein abschrieb, erhalten. Die bisherigen konzertmäßigen Aufführungen taten geringe Wirkung. Ganz anders die ausgezeichnete szenische Wiedergabe auf der Rostocker Bühne, die aufs neue den vollgültigen Beweis erbrachte, daß Wagner von allem Anfang an als dramatischer Dichter erfaßt werden muß. Während die klangschöne Musik in der Art von Beethovens „Leonore" noch keine besondere zukunftsweisende Note bringt, wenn schon sie sich aller opernhafter Anlehnungen der drei folgenden Jugendwerke grundsätzlich enthält, steht die Dichtung bereits auf sehr beachtlicher Höhe. Meisterhaft ist die Einführung, die auf das folgende Drama mit aller Deutlichkeit hinweist. Das Liebesdrama spielt sich zwischen Ada, der Braut des Arindal, und Cadolt, dem zu ihrer Hochzeit erschienenen Gaste ab. Liebe auf den ersten Blick — „mein Gatte, sprich, wer ist der fremde Mann?" Im Septett singt Ada die Senta-Worte:

> wie wunderbar und unbegreiflich
> erscheint mir seine Gegenwart;
> wie ahnungsvoll und, o, wie ängstlich
> erfaßt sein Wesen mich, sein Blick.

Der Schauplatz ein Burghof, auf der einen Seite der Pallas, auf der andern das Münster, wie im 2. Akt des „Lohengrin". Chöre der Mannen und Frauen begrüßen den festlichen Tag der Hochzeit und Versöhnung. Ein kurzes, bewegtes Gespräch zwischen Cadolt und seinem Vertrauten enthüllt seine sehnende Liebe zur Braut des Freundes. Der Hochzeitszug erscheint, wie das „Geheimnis" im „Lohengrin" spricht das kunstvolle Septett die Gedanken der Handelnden aus. Die Spielleitung von

Dr. Andreas, der die Hochzeit ins Zeitgewand des Tannhäuser kleidete, die sorgsame Einübung der Chöre und des sehr anspruchsvollen Septetts, die ausgezeichnete Orchesterleitung Adolf Wachs rückten den überaus fesselnden dramatischen Gehalt der Dichtung in hellstes Licht. Ein einleitender Vortrag hatte die Zuhörer auf Dichtung und Musik so weit vorbereitet, daß das Gesamtbild und jede Einzelheit voll verständlich wurden. Die Wirkung übertraf alle Erwartungen. Es gereicht der Rostocker Bühne zu hoher Ehre, eine so vortreffliche stilgemäße Wiedergabe des Jugendwerkes des Meisters zustande gebracht zu haben, aus der jeder Teilnehmer die Überzeugung vom hohen dichterischen Wert der „Hochzeit" gewann, die in jeder Hinsicht dem „Holländer" viel näher steht, als die „Feen", das „Liebesverbot" und „Rienzi", weil sie das musikalische Drama eben nicht durch die „Opernbrille" sah. Die Zuhörer äußerten lebhaftes Bedauern, daß wir uns mit dem Bruchstück, das so vielverheißend einsetzt, begnügen müssen. Die „Hochzeit" auf der Bühne hat nicht nur geschichtlichen, sondern unmittelbaren künstlerischen Wert und sollte bei passender Gelegenheit auch anderwärts aufgeführt werden.

Prof. Dr. W. Golther.

WEIMAR. Am 11. Januar 1908 wurde das Deutche Nationaltheater zu Weimar (damals Großherzogliches Hoftheater) in Gegenwart des Kaisers seiner Bestimmung übergeben. Welch wechselvolle Geschichte in diesem kleinen Zeitraum! Weltkrieg — Revolution — Verlust des Fürstenhauses, dem es seinen Glanz verdankte — Landestheater — Deutsche Nationalversammlung und Wiege der Verfassung — Deutsches Nationaltheater — Goethejahr 1932: welch Auf und Nieder! — Wir freuen uns, daß Staatsminister Wächtler mahnend und werbend zugleich für dieses Haus warme Worte der Anerkennung fand, die von der Versammlung freudig und dankbar mit Beifall aufgenommen wurden. Nach ihm kamen Richard Wagner, Schiller und Goethe zu Wort: Vorspiel zu den „Meistersingern", das „Vorspiel auf dem Theater" aus „Faust" und „Wallensteins Lager", schließlich die ewig schöne letzte Szene aus den „Meistersingern" — eine prachtvolle Steigerung der Darbietungen, in denen D. Ulbrich, A. Spring und Dr. Praetorius die Meisterschaft ihrer Führung bewiesen. „Ehrt eure deutschen Meister, so bannt ihr gute Geister" — sollen wir uns das nicht immer wieder zum Leitstern dienen lassen?

E. A. Molnar.

WIESBADEN. Im dritten der hochangesehenen Zyklus-Konzerte im Kurhause brachte das Kurorchester unter Leitung des Generalmusikdirektors Carl Schuricht die „9. Sinfonie' von Anton Bruckner zu Gehör. Der stille Meister war bereits dem 70. Lebensjahre nahe, als er die Sinfonie begann, starb am 11. Oktober 1896, 72 Jahre alt, vor deren Vollendung. Der erste Satz, eine Sinfonie für sich, düster und herb, wenn auch nicht ohne lichtere Stellen, schließt verzweifelt wie nach hartem Kampf. Licht und leicht, voll Innigkeit ist der zweite Satz. Das Adagio als dritter Satz voll Wehmut und Milde schließt die Sinfonie und damit das Lebenswerk des leidumwobenen Komponisten in versöhnungsvoller Verklärung. Karl Schuricht, mit dem Wesen des Schaffens von Anton Bruckner vertraut, ließ die Sinfonie in all ihrer bedeutungsvollen Größe, Erhabenheit und Schönheit erstehen, interpretierte sie aus dem Geiste ihres Schöpfers heraus. Das mit seinem Dirigenten innig verbundene Orchester musizierte mit diesem in tief eindrucksvoller Weise, die einem Erleben gleichkam. Das stille Gedenken des Todestages des Meisters ließ den Beifall schweigen. Als Zeichen des Ergriffenseins aber der beste Beifall.

Die sehr rührige Theaterleitung brachte als Neuaufführung die Oper „Die Perlenfischer" von Georges Bizet heraus. Der hochbegabte Komponist der einzigartigen Oper „Carmen" hatte sie zwölf Jahre vor dieser geschrieben. Im Jahre 1863 bei ihrer Uraufführung in Paris abgelehnt, fand sie in südlichen Ländern Verbreitung. Caruso sang die Partie des Nadir. Günther Bibo hat das Werk nun textlich und Curt Perauer musikalisch umgearbeitet, gekürzt und den Schluß wirkungssicherer gestaltet. So ist aus der auf einem indischen Stoff basierenden Oper mit ihrer dramatisch belebten Handlung, farbenreich charakteristischen Musik und klangvollen Chören ein recht zugkräftiges Werk entstanden. Mit Hilde Singenstreu (Laila), Rob. Tulmann (Nadir) und Walter Hänse (Zurga) in den ausgezeichnet durchgeführten Hauptpartien, den prachtvoll gesungenen Chören und dem unter Kapellmeister Elmendorff glänzend spielenden Orchester gestaltete sich die Aufführung in der Spielleitung von Hans Friederici im Rahmen schöner Bühnenbilder sehr eindrucksreich. Der starke Beifall bei Publikum und Presse dokumentierte einen vollen Erfolg.

Schlosser.

WUPPERTAL. Wertvolle Darbietungen haben die Sinfoniekonzerte zu verzeichnen. Ein Beethoven-Abend bescherte des Meisters C-dur-Konzert für Klavier, Violine und Cello, wobei Ilse Schneider-Düsseldorf lückenlos den Klavierpart beherrschte. Unser trefflich geschultes Städtisches Orchester spielte musterhaft die Eroika und Coriolan-Ouvertüre. Mit starkem Erfolg spielten die einheimischen Künstler Karl Doerr und

Ernst Voß Mozarts anmutiges Konzert für zwei Klaviere Es-dur. Ein Erwerbslosen-Konzert verzeichnet Mozarts D-dur-Sinfonie, J. S. Bachs d-moll-Konzert für 2 Violinen mit Streichorchester, Brahms' Frauenchöre mit Begleitung von Hörnern und Harfe, Schuberts B-dur-Zwischenaktsmusik und g-moll-Ballettmusik. — J. Weismanns Konzert für Flöte, Klarinette, Fagotte, Trompete, Pauke und Streicher (op. 106) hat mehrfach schön klingende Stellen, steht aber sonst oft im Banne der Jazzmusik. — Wie überall so hatten auch hier die Berliner Philharmoniker unter W. Furtwängler stürmischen Erfolg, nicht minder Hans Knappertsbusch-München mit dem Wuppertaler Orchester. — Aus Anlaß des Haydn-Jubiläums hörten wir, von Pembaur wundervoll gespielt, die As-dur-Klaviersonate, das D-dur-Klavierkonzert. Das Schoenmaker-Kammerorchester trug feinfühlig die B- und A-dur-Sonate vor. Erlesenen Gaben Haydnscher Muse — D-dur-Konzert für Klavier und Orchester, Es-dur- und g-moll-Streichquartett, 5 Stücke für das Laufwerk (Flötenmusik für Klavier eingerichtet), Schottische Lieder mit Begleitung von Violine, Cello, Klavier — trug das Siewert-Konservatorium vor. — Durch unsere Konzertgesellschaften wurden u. a. Bachs „Matthäuspassion" und Regers „100. Psalm" mit nachhaltiger Wirkung aufgeführt. — Bachsche Orgelmusik und Kantaten finden durch H. Grote und den Barmer Bachverein im Gottesdienste und außerhalb desselben liebevolle, edle Pflege. Auch das Barmer Konservatorium (Direktor Everts) bemüht sich mit schönem Erfolg um die Werke eines S. Bach, Brahms, Mendelssohn. Allen Schwierigkeiten gewachsen zeigt sich die Elberfelder Kurrende (Dirigent Erich v. Baur), die Seb. Bachs Motette „Jesu, meine Freude' glänzend wiedergab. Gehaltvolle Männerchöre (Lendvai, Haas, Bruckner, Zelter, Reichardt, Schubert und anderer Tondichter) hörten wir vom Elberfelder Lehrer-Gesangverein ausgezeichnet vorgetragen. — Für den guten musikalischen Sinn unserer Bevölkerung spricht der durchweg erfreuliche Besuch fast aller Veranstaltungen trotz Not und Sorge der schweren Zeit. H. Oehlerking.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Anläßlich des Wagner-Gedenktages hielt die Stadt Bayreuth Gedenkfeiern in den sämtlichen Schulen. Im Anschluß daran wurden die Kinder zur Grabstätte Richard Wagners geführt. Die Anlagen zum Bayreuther Festspielhügel wurden „Richard Wagner-Park" benannt, während die Auffahrtsstraße zum Festspielhaus den Namen „Siegfried Wagner-Allee" erhielt. Am Grabe Richard und Cosima, wie auch Siegfried Wagners wurden seitens der Stadt Kränze niedergelegt und in einer Kundgebung zum Gedenktag wandte sich der Stadtrat an die gesamte Kulturwelt.

Die Deutsche Brahms-Gesellschaft veranstaltet gemeinsam mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aus Anlaß des hundertsten Geburtstages von Johannes Brahms ein großes Brahms-Fest, das in der Zeit vom 16. bis 21. Mai d. J. in Wien im Gebäude der Gesellschaft der Musikfreunde (Großer Musikvereinssaal) abgehalten wird. Das Fest steht unter der künstlerischen Leitung von Dr. Wilhelm Furtwängler. Das Programm umfaßt zwei Sinfoniekonzerte mit den Wiener Philharmonikern, das „Deutsche Requiem" mit dem Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde und dem Wiener Sinfonieorchester sowie eine Anzahl von Kammermusikkonzerten. Als Solisten werden Bronislaw Hubermann, Pablo Casals, Artur Schnabel, Paul Hindemit mitwirken. Mit dem Fest wird eine Brahms-Ausstellung verbunden sein. — Anmeldungen sind zu richten an die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien 1., Bösendorferstraße 12.

Anläßlich des 40. Geburtstages des im Weltkrieg gefallenen Komponisten Siegfried Kuhn findet in Eisenach ein Musikfest mit vier Veranstaltungen vom 17. bis 19. März statt, veranstaltet vom Kuhn'schen Frauenchor unter Mitwirkung von Amalie Merz-Tunner-München (Sopran), Rud. Watzke-Berlin (Bariton), Arnold Matz-Leipzig (Viola), Genzel-Quartett-Leipzig, Städt. Orchester, Männergesangverein „Liedertafel" und Doppelquartett „Erheiterung 1924".

Anläßlich des 75jährigen Bestehens des Musik-Vereins „Orpheus" in Zittau gelangte Rich. Wetz' „Weihnachts-Oratorium" auf alte deutsche Gedichte unter Leitung Oscar Schneiders zu wohlgelungener, erfolgreicher Wiedergabe. Mitwirkende waren Frau Anni Quistorp (Leipzig), Kurt Wichmann (Halle) sowie das Philharmonische Orchester aus Dresden.

Vom 30. April bis 4. Mai wird in Florenz der Internationale Musikkongreß zusammentreten. Als Gäste sind hierzu folgende nichtitalienische Musiker eingeladen: Bartók, Ernst Bloch, Elgar, Paul Hindemith, Kodaly, Manuel

de Falla, Ravel, Roussel, Pfitzner, Schoenberg, Strawinsky, Sibelius, Szymanowsky, Dukas. An Rednern sind vorgesehen zum Thema „Musikkritik“: Cesari („Corriere della Sera“), Pannain („Matin“), Besseler (Universität Heidelberg), Holl (Frankfurt a. M.). Zum Thema „Das Musikschaffen von heute“ sprechen: Rossi, Doria, Einstein-Berlin, Paul Becker-Wiesbaden, Della Corte-Turin, C. Ebert-Berlin. Als Themen sind noch vorgesehen: das Radio, das Grammophon, das Kino. Die Opernaufführungen und Konzerte beginnen gleichzeitig mit dem Kongreß und dauern den Mai über an. Die Orchesterkonzerte, von denen zwei vom Florentiner Orchester, zwei vom Augusteum-Orchester aus Rom und zwei vom Orchester der Scala in Mailand ausgeführt werden, führen auf dem Programm vor allem moderne Musik, besonders Werke der erwähnten eingeladenen Komponisten. An den fünf Kammermusikabenden im Palazzo Pitti sind auch das Kolisch-Quartett und das Roth-Quartett beteiligt. Die fünfzehn Opernaufführungen bringen nur klassische italienische Werke. Bemerkenswert wird auch eine Ausstellung der italienichen Instrumentenbaukunst sein, in der es wertvolle Exemplare von Stradivari, Guarneri, Amati usw. zu sehen gibt.

Der vor wenigen Jahren begründete „Westfälische Brucknerbund“ veranstaltet vom 1. bis 3. April in Dortmund ein Westfälisches Brucknerfest, in dessen Programm eine Anzahl symphonischer und kammermusikalischer Werke des Meisters vorgesehen sind.

Im Herbst dieses Jahres wird die Neue Bach-Gesellschaft in Dortmund das Deutsche Bachfest begehen.

Vom 18. bis 24. Juni wird in Münster aus Anlaß des 100. Geburtstages von Joh. Brahms eine Festspielwoche veranstaltet, in der eine größere Anzahl von Werken des Meisters aufgeführt werden sollen.

In der ersten Februarwoche fand in Aachen eine Tagung statt, die dem Schaffen Franz Philipps gewidmet war, dessen Vielseitigkeit dabei überzeugend zur Geltung kam. Im Münster sang der Domchor seine neue a cappella-Messe „Laudate Dominum“. Die Knaben des Domchors ernteten starken Beifall mit der Darbietung des „Gotteslob aus Kindermund“. „Sancta Elisabeth“ wurde in mehreren Aufführungen dargeboten, ferner die a cappella-Chöre „Unserer lieben Frau“. Weltliche Chorwerke Franz Philipps, Lieder und Kammermusik standen im Mittelpunkt eines großen Festkonzerts, das u. a. den Eichendorff-Zyklus, die Alemannischen Lieder, das Klavierquartett und das wuchtige Arbeiterlied zu Gehör brachte, nachdem der Künstler selbst den Abend durch eine freie Orgelimprovisation eingeleitet hatte. Domkapellmeister Rehmann sprach über die Stellung Franz Philipps in der kirchenmusikalischen Problematik der Gegenwart. In allen Veranstaltungen wurden dem Komponisten stürmische Ehrungen zuteil.

Solingen plant für die Zeit vom 2. bis 4. April ein Brahmsfest.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Sängertag des „Berliner Sängerbundes“ hat an Stelle des verstorbenen Bundeschormeisters Max Wiedemann als 1. und 2. Bundeschormeister die Studienräte Hanns Mießner-Charlottenburg und Walter Schmidt-Friedenau gewählt.

Das Wiesbadener Kurorchester (Leitung GMD Carl Schuricht und Kapellmeister Irmer) blickt auf ein 60jähriges Bestehen zurück.

Die „Gesellschaft für Deutsche Gesangskunst und -forschung“ feierte ihr 25jähriges Bestehen. Vorsitzender Franz Wethlo und Mary Hahn referierten über Stimmforschung und Stimmbildung.

Die Hubert Pfeiffer-Gesellschaft in Wuppertal bereitet zwei Kompositionsabende Pfeiffers für Ende Mai mit Aufführungen der Es-dur-Messe, des „Ausblick“ u. a. vor.

Der vom StR Kantor Gotthold Schneider gegründete und geleitete Frauenchor Greiz konnte im vergangenen Jahr auf ein 10jähriges Bestehen zurückblicken. Er veranstaltete aus diesem Anlaß in der Stadtkirche zu Greiz ein Konzert mit Werken von Schubert, Göhler und Herrmann. Künstlerische Bereicherung erfuhr der Abend durch Günther Ramins meisterhafte Wiedergabe der c-moll Passacaglia von Bach und der B-A-C-H-Fantasie von Reger. Außer diesem bedeutungsvollen Konzert bot der Chor mit dem unter gleicher Leitung stehenden „Orpheus“ drei Bach-Kantaten Nr. 31, 67 und 34 mit Elise Meyer-Fischer, André Kreuchauff und Willy Schwerdtfeger als Solisten, und das Requiem von Brahms mit Anny Quistorp und W. Schwerdtfeger und dem Städtischen Philharmonischen Orchester.

Der Zwickauer Kammerchor (Leitung P. Kröhne) wird am 7. Mai eine Brahmsfeier veranstalten.

Der Städtische Gesangverein Bonn feierte den Wagner-Gedenktag mit einem Sonderkonzert (Ltg. Dr. Hans Wedig).

Die Jon Leifs-Gesellschaft hat als diesjährige Jahresgabe die Herausgabe von isländischen Liedern und volkstümlichen Werken vorgesehen. Die Jahresgaben der Gesellschaft erscheinen mit besonderer Titelanordnung, die der Leipziger Professor Hans A. Müller besorgt.

Die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Berufsverbände zur Förderung der Musikpflege“, die Spitzenorganisation der

Verbände der deutschen Komponisten, Tonkünstler und Musiklehrer, des Musikalienhandels und der Musikinstrumentenindustrie, hat Prof. Dr. Max v. Schillings, den Präsidenten der Preuß. Akademie der Künste, zu ihrem Ehrenvorsitzenden gewählt.

Aus Anlaß seines 25jährigen Bestehens wird der Westfälische Sängerbund vom 15. bis 17. Juli in Dortmund das Westfälische Sängerbundesfest abhalten.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Berliner Musikhochschule richtet zum 1. April eine Chormeisterschule ein zur hochschulmäßigen Ausbildung von Chordirigenten. Der Studiengang dauert zwei Jahre. Anmeldungen zur Aufnahmeprüfung sind bis 22. März einzureichen.

Der 3. Jahresbericht der Staatlichen Musikhochschule in Berlin mit Beiträgen von Georg Schünemann, F. L. Hörth und Max Seiffert stellt fest, daß die Anstalt 1931/32 von 596 Studierenden besucht wurde. Es wurden 6 Konzerte, 39 Vortragsabende und 4 Opernaufführungen veranstaltet.

Das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Erlangen brachte mit dem Collegium musicum unter Leitung von Dr. Rudolf Steglich „Deutsche Musik des 18. Jahrhunderts an den Höfen des Grafen von Schönborn“ zur Aufführung mit Werken von Fortunato Chelleri, Joh. Jak. Schnell, Hugo Wilderer und Joh. Adolf Hasse.

Die Preuß. Akademie der Künste hat in ihrer Abteilung für Musik eine Neuwahl von Mitgliedern vorgenommen. Es wurde als ordentliches Mitglied dieser Abteilung der Komponist Max Butting in Berlin, als außerordentliches Mitglied der Komponist Ottorino Respighi in Rom gewählt.

In Alexandria, der nächst Kairo größten und wichtigsten Stadt Aegyptens, ist ein nach europäischen Grundsätzen eingerichtetes Musikkonservatorium begründet worden, das sich ausschließlich mit der Pflege italienischer und abendländischer Musik befassen wird. Auch Kairo, die Landeshauptstadt, besitzt seit einigen Jahren ein blühendes Musikinstitut. Die neue Anstalt steht unter der Leitung des Italieners Dr. G. Galassi. l. r.

Die Mary Wigman-Schule zu Dresden veranstaltet vom 3. Juli bis 26. August Sommerkurse unter Mitarbeit von Mary Wigman, die neben der praktischen Ausbildung auch eine Reihe von Vorträgen verschiedenster Persönlichkeiten über die einschlägigen Themen bringen. Ferner finden vom 3. bis 15. Juli unter der Leitung sämtlicher Mitarbeiter des Dresdener Zentralinstitutes Fortbildungskurse der ehemaligen Wigman-Schüler, verbunden mit dem Wigman-Kongreß, statt. Vom 3. bis 29. Juli wird außerdem der Tanzkomponist Hanns Hasting tanzmusikalische Sonderkurse dort erteilen.

Maja Lex mit der Tanz-Gruppe der Günther-Schule wurde von der Leitung des Maggio Musicale Fiorentino zur Mitwirkung gewonnen. Zur Aufführung gelangt im Mai und Juni ein Mysterienspiel „Santa Uliva“ unter der Leitung von Jacques Copeau im Klosterhof von Santa Croce.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Münster veranstaltete im Rahmen seiner öffentlichen Konzerte eine Reihe von Uraufführungen von Kompositionen der Institutsmitglieder, unter denen die „Musik für zwei Geigen“ von Alfons Bosken und eine Solokantate „Der Einsiedel“ nach Texten von St. Zweig für Bariton und kleines Kammerorchester von Ferd. Kranzhoff auffielen. Besonders sei in diesem Zusammenhange auf drei Lieder für Sopran und Klavier von Werner Korte hingewiesen, deren reifer Stil in intimer Klanglichkeit dem Gehalt der Dichtungen von Ludwig Bäte sehr nahe kommt. k.

Anläßlich des Brahmsjahres veranstaltete das Musikwissenschaftliche Seminar der Universität Münster eine Brahms-Feier und brachte das Klarinettentrio, die fis-moll-Klaviersonate sowie die „Vier ernsten Gesänge“ op. 121 zu erfolgreicher Aufführung. Der musikalischen Darbietung ging ein kurzer einführender Vortrag von Privatdozent Dr. Werner Korte voraus, in dem auf die Bedeutung Brahms' im Verhältnis zu R. Wagner hingewiesen wurde. k.

Der Bibliothekar der Wiener Musikakademie, Regierungsrat Dr. Gustav Donath wurde zum Leiter der musikpädagogischen Seminars dieser Anstalt ernannt.

KIRCHE UND SCHULE

In einem Orgel-Abend in Düsseldorf gelangte durch Stadtorganist Jacobus Menzen Richard Wetz' Passacaglia und Fuge d-moll zur Aufführung.

In der Johanniskirche zu Meißen brachte KMD Walther das ihm gewidmete Kantatenwerk des Orgelvirtuosen Hans Fährmann „Heimkehr“ für Soli, Chor, Orgel und Orchester zu wohlgelungener Aufführung. Ferner bot KMD Domkantor Hentschel einen Ausschnitt aus Bachs „Weihnachtsoratorium“ mit dem Freiwilligen Domchor, dem Realgymnasialchor, Rob. Bröll

(Dresden) als Evangelisten und bewährten Meißener Kräften in den anderen Solopartien. Die Aufführung stand auf hoher Stufe. In der Trinitatiskirche brachte der rührige Kantor Müller mit seinem Freiwilligen Kirchenchor, bestens bekannten einheimischen Solisten, einem Streichorchester, Cembalo und Orgel in einer Adventsfeierstunde eine Auswahl von Werken alter Meister (Tunder, Lübeck, Heinchen, Bach und Gluck) zu Gehör, die bei den zahlreich erschienenen Zuhörern tiefen Eindruck hinterließen. Max Menzel.

Gerard Bunk-Dortmund widmete seine Orgelfeierstunden des Dezember und Februar „Neuerer Musik": Max Reger, Ludwig Thuille, Walt Jaeger, Otto Heinermann, Ernst G. Elsässer, Martin Grabert, Gerard Bunk, Paul Gerhardt, Sigfrid Karg-Elert, Hanns Schindler. Die gewählten Werke erklangen sämtlich erstmals in Dortmund. Die Orgelstunde des Monat Januar brachte ausschließlich Bach.

Chor und Streichorchester des Reutlinger Jugendrings veranstalteten unter Leitung von Hans Grischkat und unter Mitwirkung Stuttgarter Solisten in der Leonhardskirche zu Reutlingen eine Abendmusik mit Werken von Bach.

MD Odo Polzer bringt am Palmsonntag in Bregenz Rossinis „Stabat mater" für 4 Soli, gem. Chor und gr. Orchester zur Aufführung.

In Münster i. Westf. kam im Rahmen einer kirchlichen Advents- und Weihnachtsmusik unter der Leitung von Karl Seubel die erst jüngst veröffentlichte Kantate „In dulci jubilo" für dreistimmigen Chor mit Begleitung von zwei Geigen und Orgel von Dietrich Buxtehude zur westdeutschen Erstaufführung. k.

In der Stiftskirche zu Landau kamen eine Reihe von Werken für Orgel bzw. Violine mit Orgel des dortigen MD Karl Meister zur Ur- und Erstaufführung.

PERSÖNLICHES

GMD Prof. Dr. Alfred Lorenz erhielt vom Stadtrat Bayreuth anläßlich des Richard Wagner-Gedenktages die silberne Bürgermünze. In der von Frz. Staffen künstlerisch ausgeführten Ehrenurkunde wird er der „Entdecker der musikalischen Formgebung Richard Wagners" genannt und das Begleitschreiben sagt: „Der Stadtrat will damit das hohe Verdienst anerkennen, das Sie sich durch Ihre tiefschürfenden Forschungen über das Geheimnis der Form bei Richard Wagner um die deutsche Musikwissenschaft erworben haben."

Prof. Alfred Sittard (Hamburg) übernimmt als Nachfolger des 65jährigen Prof. Hugo Rüdel den Berliner Staats- und Domchor.

GMD Ernst Praetorius (Weimar) wurde mit Ablauf der Spielzeit gekündigt.

Der Heldentenor der Dresdener Staatsoper Max Lorenz wurde für längere Zeit gastweise an die Berliner Staatsoper engagiert.

Franz Völker (Wien) wird den Siegmund in Bayreuth verkörpern.

GMD Otto Klemperer stürzte bei einer Orchesterprobe in Leipzig rücklings vom Pult in den Zuhörerraum, wo er bewußtlos liegen blieb. Seine Verletzungen sind leichter Natur.

MD Willy Elisath (Königsberg) feierte sein 25jähriges Jubiläum als Männerchordirigent.

Der Mannheimer Intendant Maisch hat seine Berufung als Intendant nach Köln abgelehnt.

Dr. Walther Eggert (Bayreuth) sprach auf einer ausgedehnten Vortragsreise über Wagner u. a. in einem Sinfoniekonzert in Göteborg (Schweden).

Der Tenor August Neumann (Leipzig) wurde an die Berliner Staatsoper verpflichtet.

Der Geiger Jan Kubelik erlitt bei einem Autozusammenstoß erhebliche Rippenquetschungen.

Dr. William Mengelberg ist ernstlich erkrankt, so daß er wahrscheinlich die Leitung des Concertgebouw-Orchesters für längere Zeit niederlegen muß.

Maria Rajdl wurde für die Spielzeit 1933/34 an die Berliner Städtische Oper verpflichtet.

Karl Krüger wurde zum Leiter der „New York Music Guild" berufen, die ein intimes Opernunternehmen darstellt.

Dr. Karl Böhm wurde von dem neuernannten Intendanten H. K. Strohm bis 1936 als Generalmusikdirektor des Hamburger Stadttheaters bestätigt.

Spielleiter Rudolf Scheel (Frankfurt) wurde als Oberregisseur an das Kölner Opernhaus berufen.

Gerhard Hüsch, der Bariton der Städtischen Oper Berlin — der Bayreuther Wolfram Toscaninis —, hatte anläßlich der Wagner-Festspiele in Hannover einen außergewöhnlichen Erfolg als Wolfram in „Tannhäuser" und ist für die gleiche Partie nach Antwerpen an die Vlämische Oper verpflichtet worden.

Antonio Scotti, berühmter Bariton der Metropolitan Opera, ist nach Italien zurückgekehrt, um dort seinen Lebensabend zu verbringen.

Geburtstage.

Achtzig Jahre alt wurde Blanche Corelli, einst sehr geschätzte Opernsängerin und Pädagogin.

Den 75. Geburtstag beging der Heidelberger Musikdirektor Richard Franck, Komponist, Pianist und Pädagoge.

Simon Breu, Chorkomponist und Lehrer am Würzburger Konservatorium, sowie Chordirigent, wurde 75 Jahre alt.

Der Kölner Dirigent Hermann Abendroth wurde 50 Jahre alt.

Seinen 80. Geburtstag feierte Prof. Waldemar Meyer, ehemals erster Geiger der Berliner Oper, Gründer des W. Meyer-Quartetts.

Unser geschätzter Mitarbeiter, Prof. Dr. Karl Hasse, feiert am 20. März seinen 50. Gebutstag. Er war Thomas-Schüler, studierte in Leipzig bei Kretzschmar und Niemann, Karl Straube nud Arthur Nikisch und dann in München bei Max Reger und Felix Mottl. Als Komponist trat er mit zahlreichen Chor-, Orchester- und Orgelwerken hervor und wirkt seit 1919 als Universitätsmusikdirektor und ao. Professor an der Universität Tübingen. Wir sprechen unserem Mitarbeiter die herzlichsten Glückwünsche aus.

Todesfälle.

† Fritz Rückwardt, Staatl. Musikberater in Berlin, bekannter Bratschist und ehem. Mitglied des Klingler-Quartetts, Vorsitzender der Berliner „Mozart-Gemeinde".

† Prof. Dr. Oskar Fleischer, geb. 1856, ausgezeichneter Gelehrter, begründete und leitete die Musikinstrumentensammlung an der Berliner Musikhochschule, rief die „Internationale Musikgesellschaft' ins Leben. Seine „Neumenstudien" gehören neben anderen Schriften (u. a. Mozart) zu den Standardwerken der Musikgeschichte.

† Dr. Paul Ertel, Komponist, Pianist und Musikschriftsteller. Vgl. den Nachruf unter „Kreuz und Quer".

† Friedrich Petersen, Organist der Wiesbadener Marktkirche.

† William H. Santelman, Nachfolger Sousas als Leiter der „United States Marine Band", ehemaliger Schüler des Leipziger Konservatoriums.

† Clarence Whitehill, berühmter Bariton des Kölner Opernhauses sowie der Metropolitan Opera, im Alter von 63 Jahren.

† Arthur Friedheim, Liszt-Schüler, namhafter New Yorker Pianist und Pädagoge.

† in Prag am 28. Jan. im Alter von 85 Jahren der Nestor der tschechischen Opernsänger, der Tenorbuffo Adolf Krößing. Er war Mitglied des Opernensembles des Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheaters. E. J.

† am 4. Febr. in Prag im Alter von 63 Jahren der einst gefeierte lyrische Tenor des Prager Tschechischen Nationaltheaters Bohumil Pták, der einstige Partner der tschechischen Sängerin Emmy Destinn auf deren amerikan. Konzerttourneen. E. J.

† in Darmstadt im Alter von 87 Jahren der um die evangelische Kirchenmusik hochverdiente Prof. D. Dr. Arnold Mendelssohn.

BÜHNE

In Kassel werden für Ostern Neuinszenierungen von „Parsifal" und „Rienzi" vorbereitet.

In Chemnitz gelangte Peter Gasts komische Oper „Der Löwe von Venedig" zur Erstaufführung.

Die Berliner Städtische Oper bereitet die Aufführungen von Waltershausens „Oberst Chabert" und Janaceks „Jenufa" mit Sigrid Onegin vor.

Das Badische Landestheater in Karlsruhe veranstaltet im Mai eine Theaterausstellung, die der Entwicklung des Bühnenbildes in den letzten zweihundert Jahren dient.

Das Mannheimer Nationaltheater bringt im Rahmen einer Shakespeare-Woche (18.—25. Juni) Verdis „Othello" und „Falstaff".

In dem Weißenburger Bergwaldtheater gelangt zu Pfingsten der „Freischütz", im August Siegfried Wagners „Bärenhäuter" zur Aufführung.

Das Bestehen der vereinigten Stadttheater Nürnberg-Fürth ist einschließlich Oper bis auf weiteres gesichert.

Die „Münchner Opernbühne" reist mit der Operette „Der Zigeunerbaron".

Die Deutsche Musikbühne gab unter Leitung von Erbprinz von Reuß ein fünftägiges erfolgreiches Gastspiel in Reval. Im März und April bereist sie West- und Mitteldeutschland.

Die Oper in Lüttich stellt infolge der Kino-Konkurrenz den künstlerischen Betrieb ein.

Das Nationaltheater in Brünn bringt als Neuheit Karels „Muhme Tod", ferner „Lohengrin", „Katja Kabanova", „Zauberflöte", Strawinskys Hochzeits-Ballett u. a.

Die französische Deputiertenkammer befaßt sich mit dem Plan, die Staatsbühnen in Kinos umzuwandeln.

Ein neues Opernhaus mit 1600 Sitzplätzen soll in Moskau gebaut werden.

Der aus Anlaß des 50. Todestages von Richard Wagner vom Prager Deutschen Theater veranstaltete Wagner-Zyklus umfaßt nur die Opern „Holländer", „Meistersinger" und „Nibelungen-Tetralogie". Von einer Opernbühne, die einst als bedeutendstes Wagner-Theater Europas galt, hätte man füglich mehr erwarten können. E. J.

„Kriegsglocken", eine neue lyrische Volksoper von Virgilio Ranzato, Text von Carlo Ravasio, wurde am Mailänder Puccini-Theater zur Uraufführung angenommen. Die Oper spielt in einem Alpendorfe zur Zeit des Weltkriegs. f. r.

Am Prager Tschechischen Staats- und Nationaltheater gelangten im Januar zwei musikdramatische Werke zur Uraufführung: Ein Opernballett „Der Paradiesgarten" nach dem gleichnamigen Märchen von An-

derſen von Emil Nemeček und eine kurze Volksoper „Der Einfall eines Malers“ von Ottokar Zich. Nemečeks Ballett bietet ebenſo geſunde wie gute Muſik, iſt durchaus romantiſch gehalten, melodiſch eingänglich, harmoniſch intereſſant und inſtrumental ſtil- und ſtimmungsvoll. Zichs Volksoper nützt die ſeit Richard Strauß' „Ariadne“ nicht mehr neue Idee aus, Komödianten aus dem Stegreife Theater ſpielen zu laſſen. Muſikaliſch ſteht ſie ganz auf dem Boden friſcher und lebendiger Volksmuſik, die ein Kenner und Könner wirkungsvoll im opernmäßigen Sinne umzuwerten verſtand. E. J.

Ludw. Webers „Chriſtgeburtſpiel“ wurde in neuer Faſſung im Rahmen einer St. Servatii-Feier in Münſter unter der Leitung von Hubert Leiwering ſzeniſch dargeſtellt. Die Solopartie ſang Helene Fahrni (Köln).

KONZERTPODIUM

Hugo Kaun-Abende fanden ſtatt in Zürich (Ernſt Faeſi), Iſerlohn (Franz Hanemann), Plauen (mit einem Vortrag von Otto Deich).

Theodor Klupſch, Muſiklehrer und Pfarrorganiſt, brachte mit dem Chor des „Vereinigten Geſang- und Konzertvereins Güſtrow“ das Weihnachtsoratorium von Kurt Thomas als Erſtaufführung in Mecklenburg zu Gehör.

Robert Curt v. Goriſſen iſt mit einer Reihe von Neuaufführungen hervorgetreten. Der „Feſtliche Pſalm“, der in Bamberg uraufgeführt wurde, wird in Bautzen und Landau zu Gehör gebracht, am 20. März bringt Wiesbaden einen eigenen Kompoſitionsabend, am Volkstrauertag gelangen kirchliche Werke in Annaberg, Leipzig, Altenburg, Chemnitz, Hannover, Dresden, Breslau und Sondershauſen zur Aufführung.

Fritz Kullmann, ein Schüler von Willy Beuer-Frankfurt, konzertierte laut vorliegender Preſſeſtimmen mit ungewöhnlichem Erfolg in Frankfurt als Soliſt des d-moll-Konzertes von Grieg mit dem Frankfurter Tonkünſtler-Orcheſter unter Richard Limpert.

Der Berliner Philharmoniſche Chor (Leitung Otto Klemperer) bringt in der nächſten Saiſon Verdis „Quattro pezzi sacri“, Mozarts „Requiem“, Händels „Iſrael in Aegypten“ und die h-moll-Meſſe von Bach.

Der Pariſer Dirigent Pierre Monteux wird ein franzöſiſches Konzert mit den Berliner Philharmonikern dirigieren.

Das Oratorium „Die heilige Eliſabeth“ von Joſ. Haas gelangt am 4. März in Krefeld, am 12. März in Hamm zur Aufführung.

Das Dresdner Kammertrio (Lotte Erben-Groll: Cembalo, Fritz Rucker: Flöte, Alwin Starke: Viola da Gamba) brachte unter Mitwirkung von Marianne Selle-Beythien (Violine) die Sonate op. 31a für Flöte, Violine, Gambe und Cembalo von Kurt Beythien aus der Handſchrift zur Uraufführung.

Als Gaſtdirigenten werden im Laufe des Düſſeldorfer Muſikwinters Eugen Jochum, Hans Knappertsbuſch und Hans Pfitzner am Pult erſcheinen.

Die Tänzerin Palucca wurde nach 14 Gaſtſpielen im Rheinland zu einem Tanzabend nach Polen eingeladen.

Richard Strauß' „Schlagobers-Suite“ erfuhr durch die Hamburger Philharmoniker unter Leitung von Eugen Papſt eine ausgezeichnete Wiedergabe.

Der „Hamburger Lehrergeſangverein“ unter Leitung von Eugen Papſt brachte neue Männer-Chorwerke mit Kammerorcheſter, darunter Lendvai: „Dafnisgeſänge“, Stieber: „Tandaradei“, Erdlen: „Die Dorfmuſik“, Wagner-Schönkirch: „Kuruzzenkrieg“ und Friſchenſchlager: „Das feurige Männlein“ erfolgreich zur Hamburger Erſtaufführung.

In Münſter wurde durch die Pianiſtin Ilſe Joſten (Elberfeld) ein einſätziges Konzert für Klavier mit Orcheſter von Franz Ludwig unter der Leitung des Komponiſten mit bedeutendem Beifall uraufgeführt. Im ſelben Konzert gelangte auch die „Romantiſche Suite“ für Männerchor von Richard Trunk — zwei Tage nach der Kölner Uraufführung — zu erfolgreicher Erſtaufführung.

Walter Niemann gab in Leipzig nach vierjähriger Pauſe einen Klavierabend aus eigenen Werken mit Konzert-Erſtaufführungen der neuen Zyklen „Aus einem alten Patrizierhauſe“ (nach Thomas Manns „Buddenbrooks“) op. 121, „Porzellan“ op. 120, der „Gartenmuſik“ (nach Oscar Wilde) op. 117 und der „Waſſerſpiele“ aus op. 43, 92, 69, 30, 116. Der Künſtler wurde herzlich gefeiert (zwei Zugaben aus dem „Orchideengarten“ op. 76).

StR Landmann geſtaltete das erſte Winterkonzert des Männergeſangvereins Altenburg zu einem Richard Wetz-Abend. Männerchöre, Lieder für Sopran gelangten zur Aufführung; Prof. Hinze-Reinhold ſpielte die „Romantiſchen Variationen“ ſowie „Fünf Klavierſtücke“ op. 54.

J. N. Davids Präludium und Fuge G-dur kam erſtmals in Paris durch Suſi Hock in einem Konzert der Société des amis de l'orgue und im Orgelſaal des Konſervatoriums zur Aufführung und fand eine begeiſterte Aufnahme.

Der pfälziſche Pianiſt Hilarius Hautz hatte neuerdings in Speyer mit einem Klavierabend und einem klaſſiſchen Programm (von Mozart bis Liſzt) einen außergewöhnlichen Erfolg. Die Fach-

kritik reiht ihn neben die Namen führender Pianisten.

In der „Philharmonie" in Halle a. S. gelangte unter Leitung des Komponisten das Violinkonzert B-dur von Alfred Rahlwes zur Uraufführung. Die drei pausenlos aneinandergereihten Sätze verraten Sinn für Architektonik, die Haltung ist sinfonisch. Die Gefahr, daß das aufgebotene große Orchester dem Soloinstrument übermächtig gegenübersteht, ist nicht immer gebannt. Die Musik zeichnet sich durch ansprechende Melodik und feine harmonische Reize aus und besitzt jenen zündenden Elan, den Rich. Strauß aufgebracht hat, dessen Vorbild auch in der Thematik unverkennbar ist. Das Orchester, dessen Part vom Stadttheaterorchester virtuos wiedergegeben wurde, ist mit großer Farbenpracht behandelt. Als Solistin setzte sich Margit Lanyi mit Hingabe und überlegenem Können für die Novität ein. Dr. H. K.

Der Zwickauer Kammerchor (Leitung P. Kröhne) erwirbt sich große Verdienste um die Förderung unserer jungen Generation. So führte er in den Weihnachtstagen Kurt Thomas' Weihnachtsoratorium auf, während in einer geistlichen Musik, neben Werken Max Regers, Günter Raphaels „Vom jüngsten Gericht" für 4—8st. Chor a cappella dargeboten wurde. Für den März wird eine Passionsfeier mit Werken von Schütz, S. Kuhn und J. N. David vorbereitet.

Die Münchener Philharmoniker konzertieren Ende April erstmalig in Regensburg. Als Solist des Abends spielt Dietrich Amende das Klavierkonzert von Robert Schumann.

In Bielefeld kam Walter Braunfels' Präludium und Fuge für Orchester op. 36 und seine Phantastischen Erscheinungen eines Themas von Hector Berlioz op. 25 unter der Leitung des Komponisten zur Aufführung, während kurz vorher Max Ettingers Alt-Englische Suite op. 30 u. a. erstmals erklang.

Intendant Dr. Fritz Berend (Münster i. W.) brachte anläßlich des 50. Todestages Richard Wagners im Kammerspielhause das „Siegfried-Idyll" in der Originalbesetzung für dreizehn Soloinstrumente erstmalig zu erfolgreicher Aufführung.

Das Klingler-Quartett spielte im Rahmen der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen erstmalig „Drei Stücke für Streichtrio" op. 27 von Alexander Friedrich von Hessen.

Wilh. Kempffs „Totentanz" kam im 6. Konzert der Stadt Essen mit dem Komponisten als Solisten zur Aufführung.

Ferner brachte die Stadt Essen einen Richard Strauß-Abend und einen Brahms — Regner — Wagner gewidmeten Abend.

Franz Philipps Eichendorff-Zyklus für Männerchor, Orgel, Hornsolo, Posaunen und Tuba kam durch die Breslauer Sänger-Vereinigung (Leitung Paul Neumann) zur ostdeutschen Erstaufführung.

Amalie Merz-Tunner sang im 3. Sinfoniekonzert in Krefeld Max Fiedlers „Fünf Lieder" für Solosopran mit Orchester.

Der Städtische Musikverein zu Solingen veranstaltete ein Sinfoniekonzert mit Werken von Haydn und Mozart.

Die Bochumer Symphoniekonzerte brachten neben Werken der Klassiker eine Erstaufführung von Regers „Symphonischer Rhapsodie" op. 147 für Violine und Orchester und Anton Bruckners Symphonie Nr. 2 in c-moll.

Das Württembergische Landestheater hatte für sein 7. Symphoniekonzert Eugen Jochum als Gastdirigent verpflichtet, der Haydns Symphonie G-dur Nr. 6 mit Paukenschlag und Anton Bruckners 7. Symphonie E-dur leitete. Das Februar-Symphonie-Konzert (Leitung Carl Leonhardt) war dem Gedächtnis Richard Wagners gewidmet.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg trat mit einer Aufführung von Beethovens Konzert für Violine und Orchester op. 61 und Max Regers Hiller-Variationen vor die Öffentlichkeit.

In einem Konzert der Volkshochschule Heilbronn kam Joseph Haas' Speyrer Domfestmesse und August Richards Hymne für dreistimmigen Frauenchor, Orchester und Orgel zur Aufführung.

Das Elly Ney-Trio (Elly Ney — Klavier, Wilhelm Stroß — Violine, Ludwig Hoelscher — Violoncello) absolvierte soeben eine umfangreiche Tournée mit Abonnementskonzerten u. a. in Münster, Osnabrück, Dortmund, Wolfenbüttel, Aachen, Freiburg, Heidelberg, Kiel und Schleswig mit glänzenden Erfolgen und wurde weiter bei einem Brahms-Fest in Frankfurt a. M. ungewöhnlich gefeiert.

Erhard Kriegers Neuordnung und Instrumentierung von Bachs „Musikalischem Opfer" hatte in dieser Saison wieder sehr erfolgreiche Aufführungen in Dresden (Kreuzkirche: Prof. O. Richter mit den Philharmonikern, Orgel: Prof. Ramin, Cembalo: Kreuzkantor Mauersberger), Stuttgart (Rehberg, Orgel: Prof. H. Keller), Bautzen (Schneider), Hannover (Herbert) und unter Kriegers Leitung in Solingen und Düsseldorf.

Irmgard Pröhl, Sopranistin im Staatstheater zu München, und der Bariton Max Hartmann boten in dem 275. Konzert des Bayr. Volksbildungsverbandes (Deutsche Kultur NW) gehaltvolle Lieder und Duette von Karl Pottgießer trefflich dar. Die Dichtungen stammen teils von einer früh Vollendeten aus der „Lyrischen Novelle", teils von Tim Klein und Fr. Hebbel. Die Lieder

Pottgießers fesseln durch ihre knappe, saubere und sorgsam ausgewogene Diktion, klare Struktur und bildnerische Gewandtheit, die gerade diesen herben und schwermütigen Gedichten zugute kommt. Poetisch fein, pianistisch einwandfrei und mit großer Verve spielte dazwischen Erich Kloß von Chopin die E-dur-Etude, die Notturne in Fis, den Walzer in Ges und das Scherzo in b-moll, der übrigens auch die Solisten hervorragend begleitete.

F. R.

In Stuttgart wurden kürzlich in einem Konzert des Philharmonischen Orchesters die „Orchestervariationen über ein altenglisches Thema" von Richard Greß erstaufgeführt. Der Westdeutsche Rundfunk brachte seine Chor-Motette und eine Auswahl von Klavierstücken in strengem Stil zur Erstaufführung.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Nach Angaben des Librettisten Stefan Zweig wird Richard Strauß seine neue Oper nach der Komödie Ben Johnsons „The silant woman" unter dem Titel „Die stille Frau" noch in diesem Sommer vollenden.

Max Brand hat eine Oper „Requiem" komponiert.

Paul v. Klenau schrieb eine Oper „Michael Kohlhaas" nach Kleist.

Der italienische Komponist Trentinaglia hat eine musikalische Komödie „Rosamunde" geschrieben.

Die Nachkommen des Alexander Dumas haben Tantième-Forderungen an die Autoren der Paul-Abraham-Operette „Ball in Savoy" gestellt, in der Szenen aus Werken Dumas' verarbeitet sein sollen.

Eigene Kompositionen brachte Josef Laska im Saale des Kobe College (Japan) zur Erstaufführung.

Arthur Piechler arbeitet an einem Oratorium „Das Tagewerk".

Richard Greß-Münster hat eine „Ballade vom fröhlichen Musikus" für 4—8stimm. Doppelchor geschrieben, die vom Münsterischen Lehrergesangverein in Münster und Holland uraufgeführt werden wird.

k.

VERSCHIEDENES

Richard-Wagner-Ausstellung in Wien. Aus den reichen Schätzen der österreichischen Nationalbibliothek, der Gesellschaft der Musikfreunde, des Historischen Museums der Stadt Wien, des Männergesangvereins und des Akademischen Wagner-Vereins, nicht zuletzt aus Privatbesitz, wie er sich in namhaften Spezialsammlungen etwa der Bilder-Sammlung Danheloffky zeigt, hat der um die Wagner-Forschung hochverdiente Hofrat Max von Millenkovich-Morold eine Ausstellung wertvollster und kostbarster Wagner-Reliquien und -Erinnerungen zusammengestellt, die im großen Foyer des Konzerthauses zur freien Besichtigung des Publikums zu sehen war. Das Kapitel „Wagner und Wien" erfuhr darin seine lebendige Beleuchtung, zeitlich genommen von dem berühmten ersten Wiener „Tannhäuser" im Thaliatheater angefangen bis zu der letzten modernen „Ring"-Inszenierung, illustriert durch Theaterzettel, Bühnenbilder und Sängerphotographien. Zu den interessantesten Ausstellungsobjekten gehört wohl jenes Doppelautogramm von Wagner und Bruckner, auf dem Wagner die Frage der Widmung der Brucknerschen III. Sinfonie („Symphonie in d-moll, bei der die Trompete das Thema beginnt. Anton Bruckner") mit den Worten beantwortet: „Ja! Ja! Herzlichen Gruß! Richard Wagner" — oder jenes Exemplar der „Rheingold"-Partitur, auf deren erste Seite Wagner schrieb: „Herrn Johannes Brahms als wohlkonditionierten Ersatz für ein garstiges Manuskript". Auch die im Original ausgestellten Klavierparaphrasen über Themen der „Walküre" und der „Meistersinger" aus der Feder Hugo Wolfs sind anziehende Teile des hier zu Sehenden. Und selbstverständlich kam all das Viele, was Wagners Kampf um seine Geltung in Wien dokumentiert, sowohl von der ernsten wie von der karikaturistischen Seite gesehen, zum anschaulichen Überblick in einer reichen Fülle ausgestellter Bücher und Zeichnungen, so daß man gleichsam die Einstellung der verschiedenen Generationen zu dem gigantischen Wirken des Bayreuther Meisters in unzähligen und merkwürdigen Schaustücken verfolgen konnte. Nicht ohne Rührung betrachtete man das Tuch, mit dem der venetianische Gondoliere Wagners Todesschweiß abtrocknete.

V. J.

Aus Anlaß des 50. Todestages von Richard Wagner bringt das Museum der Berliner Staatstheater eine Sonderausstellung, die zunächst für die Beziehungen zu Berlin zeugen, dann aber Bayreuth und das gesamte Lebenswerk des Meisters im Querschnitt beleuchten soll. Haus Wahnfried wird aus seinen Archiven Originalhandschriften und seltene Dokumente beisteuern.

Das Theatermuseum in Köln (Prof. Dr. Karl Nießen), das über 20 000 Werke, 2000 Photos, 200 Theatermodelle, 20 000 Bühnenbildentwürfe usw. verfügt, geht seiner Vollendung entgegen.

Das Grab des Venetianer Musikers Agostino Stephani, der als Begründer des Hannoverschen Opernlebens das deutsche Musikleben stark befruchtet hat, und als hoher katholischer Geistlicher am 12. Februar 1728 in Frankfurt a. M. starb, ist in der Hl. Grabkapelle des dortigen Do-

mes von Dr. Hans Burckhardt aufgefunden worden. Eine Eintragung im Kirchenbuch unterrichtete über den Ort, der durch keine Inschrift gekennzeichneten Grabstätte, neben der sich das Grab Clemens Brentanos befindet.

Im Institut für deutsche Studien in Rom, der Parallelgründung zum Petrarcahause in Köln, ist ein neugeschaffener Wagner-Saal eröffnet worden, in dem eine 1000 Bände umfassende Musikbibliothek, die Faksimilepartituren der Werke und eine vom Bildhauer Otto Land gestiftete Maske Wagners Aufnahme gefunden haben. f. r.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Josef Laska leitete im Februar ein Wagner-Gedächtniskonzert in Takarazuka, in dem ausschließlich Werke des Meisters erklangen.

Die Wagner-Feiern in Japan bieten u. a. eine „Tannhäuser"-Aufführung in Tokio, ein Gedenkkonzert in der kais. Musikakademie in Tokio unter Leitung von Klaus Pringsheim und Mitwirkung der Lehrer an der Akademie Maria Toll und Kammersänger Wucherpfennig und ein Wagner-Konzert in der City-Hall in Hibiya.

Richard Lert wurde als Dirigent zweier Konzerte nach Paris verpflichtet.

Werner Wolff dirigierte die Morgenfeier in Venedig mit einem Original-Taktstock Richard Wagners.

Die Wagner-Gedenkfeiern in Amsterdam (u. a. „Parsifal" mit Berliner Besetzung) leitete Erich Kleiber.

Paris feierte den Wagner-Tag mit der Aufführung des „Parsifal".

In Sofia gelangte der „Lohengrin" zur bulgarischen Erstaufführung.

Zur Zeit finden in Barzelona Wagner-Festspiele unter Leitung von Georg Sebastian mit Gotthelf Pistor statt.

Im Januar d. J. errang Bruno Walter mit Bruckners V. Symphonie in New York bei vier aufeinanderfolgenden Aufführungen (letztere auch im Rundfunk) einen durchschlagenden Erfolg bei Publikum und Presse. Die Einstellung der Kritik hat sich ganz zugunsten des Meisters gewandelt.

Bruckners Streichquintett fand sowohl in New York als auch in Newark begeisterte Aufnahme.

Josef Laska bringt im März in Kobe (Japan) A. Bruckners „Te Deum" mit einheimischen Kräften zur Aufführung. Bei einem Kirchenkonzert erklang dort auch zum erstenmal das Orgelwerk „Präludium und Fuge", c-moll.

Walter Niemanns „Gartenmusik" in drei Sätzen nach einem Märchen Oscar Wilde's für Klavier op. 117 hatte auch in diesem zweiten Winter auf den Konzertprogrammen Walter Giesekings in den Vereinigten Staaten Nordamerikas und in England besonderen Erfolg.

Wie wir nachträglich erfahren, ist nicht Adolf Buschs „Divertimento', sondern sein „Capriccio" op. 46 auf dem II. Internationalen Musikfest in Venedig aufgeführt worden.

Domorganist Prof. Fritz Heitmann hat sich kürzlich in Leningrad und in Moskau in sechs Konzerten mit ungewöhnlichem Erfolg für die deutsche Orgelkunst eingesetzt. Er wurde eingeladen, gelegentlich seiner Wiederkehr im nächsten Jahr einen Kursus für die Orgelklassen des Staatskonservatoriums in Leningrad abzuhalten.

Die Wiener Pianistin Poldi Mildner ist aus Amerika zurückgekehrt, wo sie im nächsten Winter wieder 30 Konzerte geben soll.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die im Januar gesendeten Bach-Kantaten.

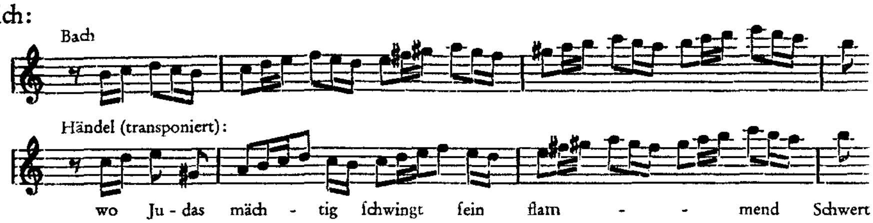
Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Beinahe hat es den Anschein, als ob das großartige und erstmalige Unternehmen, sämtliche Kirchenkantaten Bachs in einer Art „Vier-Jahres-Plan" über die deutschen Sender gehen zu lassen, in gewissem Sinn wenigstens in den Ätherwellen verklänge. Seit bald zwei Jahren wird von Leipzig, dem Mitteldeutschen Sender, jeden Sonntag eine Kantate unter der Leitung von Prof. D. Dr. Karl Straube vom Thomanerchor, dem Städtischen und Gewandhausorchester zu Leipzig sowie zahlreichster, aus dem ganzen Reich verschriebener Solisten zur Aufführung gebracht, und nirgends habe ich noch davon gelesen, daß die Aufführungen überhaupt und vor allem regelmäßig öffentlich verfolgt werden. Und worum geht es denn eigentlich? Daß zum ersten Mal sämtliche Kantaten Bachs, von denen der größere Teil noch nie vollständig zu Gehör gebracht worden ist, zur stilgetreuen Aufführung gelangen, mithin auch zum ersten Mal die Gelegenheit geboten wird sich mit jedem einzelnen

Werk eingehend und gerade auch im Sinne ihrer heutigen Wirkungsfähigkeit zu befassen. Trotz der über dreißigjährigen, ungemein segensreichen Wirksamkeit der Neuen Bachgesellschaft stehen die Verhältnisse immer noch so, daß die Zahl der einigermaßen und wirklich bekannten Kantaten recht beschränkt und das gewaltige Material noch keineswegs gesiebt ist, gesiebt auch in dem engeren Sinn, daß unter den in der Gesamtausgabe herausgegebenen Werken auch manches unechte sich findet und als solches gekennzeichnet werden müßte.

Von den vier Januar-Kantaten sei aus besonderen Gründen die Choral-Spätkantate (um 1740): Was mein Gott will (Nr. 111) an die erste Stelle gesetzt. Unbegreiflich, wie ein derart schlagendes Werk, das, nebst den drei anderen Kantaten, auch noch an keinem der bisherigen Bachfeste erschien, so gut wie unbekannt bleiben konnte. Überhaupt sind diese ganzen Choral-Spätkantaten, denen auch Spitta nur eine ganz kursorische Behandlung zuteil werden läßt, beinahe eine terra incognita. Das Werk atmet durchaus kriegerischen Geist, mit dem es — ich kann hier nicht darauf eingehen — eine besondere Bewandtnis hat. Der Eingangschor ist im Orchester unmittelbare, in Eisen klirrende Schlachtmusik, wie ich sie nirgends sonst bei Bach kenne, und wie nun der Chor den scharf thematisch bearbeiteten Choral in dieses Schlacht-Orchester hineinsingt, das ist dann schon etwas auch bei Bach Besonderes. Wer übrigens etwas für Musik-Parallelen übrig hat, sei auf den Eingangschor zum zweiten Akt von Händels „Judas Makkabäus", ebenfalls ein — betrachtender — Schlachtchor, hingewiesen. Es gibt Stellen, die fast Note für Note miteinander übereinstimmen.

Nämlich:



Die erste, eine Generalbaßarie für Baß, ist ein Kriegsheldenstück und muß dementsprechend gesungen werden, wie sie auch mit dem gleichen, dem Kraftmotiv dieser Zeit, arbeitet wie vorher das Orchester. Und dann noch als zweite Arie ein Marsch-Duett im Dreiviertel-Takt (G-dur) von einer federnden Kraft, daß es in einer Oper stehen könnte und, bei entsprechendem Vortrag, durchschlagende Wirkung hätte. Man besezte sie aber mit Sopran und Baß, wie es Bach nachträglich getan hat, derart, daß die Tenorpartie dem Sopran, die für Alt dem Baß übergeben wird. Diese Kantate ist eine Art Gegenstück zu Dürers „Ritter, Tod und Teufel" und eignete sich vortrefflich auch für das Reformationsfest, zumal sie „Ein feste Burg" an Geschlossenheit bei weitem übertrifft. Und noch etwas: Sie kann mit großen Mitteln gegeben werden, zumal die beiden Oboen im ersten Chor bei stärkerem Streichorchester verdoppelt werden müssen.

Ein nicht minder herrliches, aber völlig anders geartetes Wrk aus der gleichen Zeit ist die Choralkantate: Ach Gott, wie manches Herzeleid (Nr. 3) mit einem derart wunderbaren, kunstvollsten und dabei selbstverständlichst wirkenden Eingangschor, daß, studiert man das Stück auch im einzelnen, man kaum etwas Schöneres zu kennen glaubt. Und diese innere Wärme, diese tiefste Seligkeit in Jesus! Wird daran gedacht, daß diese Kantate zu den ersten Veröffentlichungen der — alten — Bach-Gesellschaft gehört, so frägt man erstaunt, wo denn die Musiker des 19. Jahrhunderts Augen und Ohren gehabt haben, daß sie das Werk nicht schon lange erschlossen. Auch alles Übrige steht ebenfalls auf voller Höhe, auch hier ein Schluß-Duett, das einen herrlichen Höhenflug — in buchstäblichem Sinn — unternimmt. Aber kein Zweifel, die Kantate wendet sich, wenigstens teilweise, an einigermaßen geschulte Hörer.

Wer: Herr, wie du willst, eine Choralkantate aus der ersten Leipziger Zeit, aufführen will, bedarf eines ausdrucksstarken Basses für die Baß-Arie, ein kleines Wunderwerk in der Form eines dreistrophigen, durchkomponierten, motivisch aber aufs herrlichste zusammengehaltenen Strophenlieds, eines Stückes, das den berühmten Baß-Monologen Bachs in nichts nach-

steht. Weiterhin muß er mit dem ersten Chor umgehen können, der einen selbständigen Orchesterpart, eine einfachere Choralbearbeitung, zudem aber eingestreute, durchaus rhythmisch vorzutragende Rezitation enthält. Alle drei Faktoren sind unter ein gemeinschaftliches Zeitmaß zu bringen, sonst fällt alles auseinander, wie es bei der — nicht unter Straube stehenden — Aufführung der Fall war. Richtig vorgetragen, ist auch dieser Chor mit seiner dramatischen Anlage und seinem ungemein sprechenden, unmittelbar zu Wagner führenden Orchester etwas ganz Besonderes.

Hingegen kann die Kantate: Gott, wie dein Name, so ist auch dein Ruhm (Nr. 171) für die Praxis unberücksichtigt bleiben. Ihr bedeutendstes Stück, der Eingangschor, hat seine höhere Bestimmung in der h-moll-Messe gefunden, und weiterhin entstammt die Sopran-Arie einer weltlichen Kantate. Aber was die drei anderen Kantaten bedeuten, das sollte kein verborgenes Geheimnis mehr bleiben.

Akustische Kinderkrankheiten.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Die Rundfunkmusik ist stark von elektrotechnischen und akustischen Gegebenheiten abhängig. Vieles ist hier im Laufe der Jahre verbessert worden, doch zwei Fehlerquellen scheinen unausrottbar zu sein. die sich bei einigem guten Willen beseitigen ließen.

Tritt während einer Musiksendung ein klanglicher Höhepunkt auf, so wird der Mikrophonstrom oft so stark abgedämpft, daß dieses Forte leiser wirkt als die vorhergehenden mittleren Stärkegrade. Durch dieses rohe Verfahren werden die ästhetischen Werte völlig auf den Kopf gestellt. Man hat vielfach den Eindruck, daß rein mechanisch nach dem Zeigerausschlag der Meßinstrumente ausgesteuert wird, aber nicht im genauen Verfolg einer Notenvorlage und mit jenem feinen Obertoninstinkt, der für künstlerische Rundfunkwirkungen unerläßlich ist. Wie aufmerksam man arbeiten muß, zeigte drastisch die Übertragung des ersten Furtwängler-Konzertes durch Berlin. Der skeptische Hörer war schon darauf gefaßt, daß die ersten Fugentakte von Regers Mozart-Variationen nicht zu hören sein würden, und tatsächlich kamen sie auch völlig untersteuert. Die Komponisten haben nun einmal die Angewohnheit, gegensätzliche Stärkegrade zu bringen, also muß man auch für einwandfreie Wiedergabe sorgen. Bisweilen wird durch plumpes Aussteuern der klangliche Aufbau ganzer Werke zerstört.

Weiterhin muß man immer wieder beobachten, daß beim Gesang die Zahnlaute s und z im Mikrophon nicht ansprechen. Wenn man in Zilchers Volksliederspiel von der Nachtigall behauptet „au dem Bächlein tut du aufen", so kann man sich ja noch vorstellen, was eigentlich gemeint ist. Oft führt aber das Fehlen dieser Konsonanten zu den tollsten Mißverständnissen. Man beschäftige also nicht mehr so viel Leute, die scheinbar mit erheblichen Zahnlücken behaftet sind.

Noch übler ist es freilich, wenn beim Singen der Text überhaupt unverständlich bleibt. Als Berlin zu Hindenburgs Geburtstag ein Konzert sendete, war von der Solistin Frida Leider kein Wort zu verstehen; da wird auch die schönste Stimme zum Ärgernis. Besonders unangenehm fällt die schlechte Aussprache auf, wenn die starke Textbezogenheit der Musik Deutlichkeit voraussetzt. Es muß einmal ausgesprochen werden, daß die an sich begrüßenswerten Bachkantatensendungen durch mangelhafte Textaussprache oft fragwürdig werden. Geradezu abschreckend wirkte auf den Bachfreund die Reformationskantate am 30. Oktober. Was hat es für einen Sinn, in der Einführung auf die Wortausdeutung Bachs hinzuweisen, wenn bei der Sendung die Worte größtenteils unverständlich bleiben. Im Schlußvers z. B. war kein Wort zu verstehen. Ebenso peinlich wirkte die Wiedergabe der Kantate „O, Ewigkeit, du Donnerwort", deren Dialogcharakter unbedingte Verständlichkeit des Textes gebieterisch verlangt. Doch war nur der Bassist in dieser Hinsicht einwandfrei. Es besteht nun die Gefahr, daß die ausführenden Gesangskräfte für diese Mängel verantwortlich gemacht werden. Ausgezeichnete Klangkörper wie der Thomanerchor kommen dadurch in den Verdacht ungenügender

Leistungen. In Wirklichkeit sind aber oberflächliche Mikrophonproben daran schuld. Man verwende also mehr Mühe auf die akustische Vorbereitung, dann werden diese rein musikalisch oft sehr hochwertigen Sendungen auch als wirkliche Kulturleistungen gelten können. Solange aber der Rundfunk solche vermeidbare Mängel nicht abstellt, muß er sichs gefallen lassen, als „Surrogat" betrachtet zu werden.

ALLGEMEINE FRAGEN AN DEN DEUTSCHEN RUNDFUNK.

1. Warum ist der Rundfunk auf musikalischem Gebiet so wenig aktuell? Wenn irgendwo in Deutschland eine neue Oper aufgeführt, ein großes Konzertwerk aus der Taufe gehoben wird — könnte da der Rundfunk nicht sofort Hörproben aus den Neuheiten bieten, um als „tönende Musikzeitschrift" Eindrücke zu vermitteln, wie sie nur der Rundfunk kraft seiner Eigenheit zu bieten vermag?

2. Warum vermißt man bei fast allen deutschen Sendern die musikalische „Stimme zum Tag"? Eine regelmäßige Wochenviertelstunde, in der ein musikalisch und kulturpolitisch vielseitig orientierter Berufskritiker die Struktur des augenblicklichen deutschen Musiklebens aufzeigt, zu musikalischen Tagesfragen Stellung nimmt und auf bevorstehende Uraufführungen an allen deutschen Opernbühnen hinweist, würde sicherlich nicht nur bei dem musikliebenden Hörerpublikum dankbares Verständnis finden.

3. Warum stellt der Deutsche Rundfunk noch immer vorwiegend Vortragsfolgen auf, die keinen Unterschied zu einem Sinfoniekonzert zeigen? Der Rundfunk ist kein Konzertsaal, und der Rundfunkhörer ist nicht identisch mit dem Konzertbesucher, der sich eine Karte löst, um zwei Stunden ungestört Musik zu genießen. Die Devise des Rundfunkprogramms soll lauten: Reichste Abwechslung, Kürze der Darbietungen. Die viersätzige Sinfonie ist ein ausgesprochenes Konzertsaalprodukt und möge vorwiegend dem Konzertsaal vorbehalten bleiben. Der Rundfunk hat das arteigne Recht, ebenso wie bei der Zerstörung des Opern-Organismus durch den Vortrag einzelner Arien auch das Sinfonie-Schema zu durchbrechen und anstelle einer einzigen Sinfonie lieber vier berühmte Sätze aus verschiedenen Sinfonien zusammenzustellen (Beethoven: Trauermarsch aus der „Eroica", ein Andante von Mozart, den Walzer aus Tschaikowskys „Fünfter" usw.).

4. Warum vernachlässigt der Rundfunk im allgemeinen die Sendeoper und begnügt sich mit Übertragungen aus dem Opernhaus? Warum tritt das Hörspiel, das gerade in der kulturgeschichtlichen Erschließung vergangener musikalischer Stilepochen so wertvolle Dienste leisten könnte, vielfach auffällig in den Hintergrund? Und wären es auch nur „Hörszenen", die anstelle gelehrsamer Vorträge in den Geist eines historischen Konzertes einführen. Die „akustische Kulisse" ist angeblich tot. Darum gerade: Es lebe die akustische Kulisse! Denn sie ist ein funkeigenes Requisit. Der Rundfunk hat sich noch nicht so viele funkische Eigenheiten erworben, daß er sich ihrer ohne Bedenken leichtfertig entäußern darf! Dr. F. Sege.

FUNKKRITIK.

M i t t e l d e u t s c h e r R u n d f u n k. Mit großer Freude stellt man die stetige Anteilnahme des Rundfunks an der Förderung der Musikerschaft fest: An Vorträgen über Erwerbslosenhilfe für Künstler, an der Unterstützung junger Talente unter dem Titel „Wir stellen uns vor" oder „Künstlernachwuchs". Die Entdeckung von Begabungen ist für den Rundfunk eine der edelsten Aufgaben. Ein Wort diesmal über die Titel der Veranstaltungen, die durchaus keine Nebensächlichkeit sind, sondern geradeso wie schlagkräftige Zeitungsüberschriften geradezu eines Spezialfachmannes bedürfen. Derartige Ansprüche erfüllt das Rundfunkprogramm fast restlos. Liest man Titel wie „Die Kleinstadt musiziert" oder „Horch auf den Klang der Zither", so wird man geschickt und unauffällig in „Stimmung" versetzt. Der „seelische Empfänger" stellt sich auf die Darbietung ein. Erstaunlich bleibt, wie sachgemäß der Rundfunk seine Aufmerkamkeit allen Gebieten des musikalischen Lebens gleichmäßig zuwendet: Von den uraufgeführten Leipziger Komponisten und den neuen Werken anderer deutscher Tonsetzer wie Kurt Schubert reicht sein Interessengebiet bis zu der neueren italienischen Musik (wohl der erste Sender, der so aktuell ist, Casellas neues Werk „La donna serpente" zu berücksichtigen), zur nordischen und amerikanischen Tonschöpfung (das Konzert amerikanischer Komponisten unter Hansom wäre aber besser unterblieben. Man hätte nichts verloren). Unter den Programm-Eigenheiten seien noch genannt „Musik am Hofe Augusts des Starken", „Otto Nicolai in Italien", ein Zyklus „Der Aufbau der Sinfonie" mit erläuternden Worten von Dr. Alfred Heuß, „Volksmusik aus Klingenthal" (aus sozialem Interesse hoch anzuerkennen), die Hörstudie „Das Orchester" und vieles andere. In der unauffälligen, unterhaltsamen Belehrung des Hörers steht der Mitteldeutsche Rundfunk wohl an der Spitze aller deutschen Sender.

Ostmarkenrundfunk. Man findet in den Wochenprogrammen viel Vokalmusik (besonders begrüßenswert die „Lieder süddeutscher Meister"), der Zyklus „Das Streichquartett" nimmt einen erfreulichen Fortgang. Vom 12. Februar an erschien eine neue Rubrik „Eine halbe Stunde Hausmusik". Bravo! Hoffentlich wird diese Neuerung zum Segen eines vernachlässigten Musikgebietes beibehalten. Andere deutsche Sender sind dem Ostmarkenrundfunk in der Berücksichtigung der Hausmusikpflege bereits vorangegangen. Neue Musik in einer nicht immer geschickten Auswahl trifft man erfreulich oft an. Ein „Wunschkonzert" stellt die leider viel zu sehr verabsäumte persönliche Fühlung mit den Hörern her. Man liest im übrigen viel von Orchesterkonzerten und anderen musikalischen Veranstaltungen, ohne eine funkeigene Note zu entdecken. Hervorzuheben ist ein Konzert „Sang und Klang aus Ostpreußen" und „Chormusikalische Zeitbilder", dazu ein lustiges Spiel „Richard Wagner vor Gericht". Warum werden so wenig zeitgemäße oder historische Musikaufführungen mit Stilprogrammen in Hörspielform geboten?

Funkstunde Berlin. Die im vorigen Monat beanstandeten Mängel sind noch nicht abgestellt. Gibt es wohl einen deutschen Sender, der seinen Hörern Opern und Operetten auf Wachsplatten anzubieten wagt? Selbst Bruchstücke aus „Carmen" mit italienischen Sängern werden im Abendprogramm auf Schallplatten vorgeführt. Die Opernabteilung von Cornelis Bronsgeest rührt sich ab und zu ein wenig und bringt u. a. die Operette „Der Kellermeister" von Carl Zeller. Ich möchte die wenigen Hörer sehen, die aufnahmebereit sind, um nachts 12 Uhr die „Sinfonia domestica" von Strauß auf Schallplatten entgegenzunehmen! Ebenso wird um die gleiche Zeit neue elektrische Musik auf Wachsplatten gesendet, die man kurz vorher schon einmal in dieser Übertragung gehört hat. Das sind Katerideen, aber keine Dienstleistungen am Kunden. Ab und zu bemüht sich der Rundfunk um berühmte Dirigenten wie Furtwängler, Ernst Ansermet, Bruno Kittel usw. Aber für die Reichshauptstadt ist eine derartige künstlerische Ausbeute mehr als kläglich. Und das wird auch nicht besser werden, ehe die Vertreter des marxistischen Systems ihrem Direktor Knöpfke gefolgt sind. Wir nennen an erster Stelle und fordern ihren baldigen Rücktritt: Cornelis Bronsgeest, Seidler-Winkler und Alfred Braun, dazu selbstverständlich H. Mersmann.

„Norag" Hamburg. Die Programme liegen mir diesmal nicht vollständig vor. Immerhin ist eine glückliche Hand des Programmbeirates in der Aufstellung ansprechender Stilprogramme nicht zu verkennen. Ich nenne da u. a. „Gesänge mit obligater Geige", Musik aus dem Manuskript „Junge Hamburger", „Humor großer Musiker", „Musik auf zwei Klavieren", ferner das Kammerkonzert unter Leitung von Prof. Fritz Stein. Sehr ansprechend in jüngster Zeit „J S. Bach und seine Söhne". Begrüßenswert erscheint die Aufnahme der Rubrik „Selbstbildnisse lebender Musiker", wobei sich u. a. Siegmund v. Hausegger mit seinen „Sinfonischen Variationen" und der „Natur-Sinfonie" vorstellte.

Bayerischer Rundfunk. Die Gefahren eines Rundfunksenders bestehen in der schematischen Starre eines Programms. Während andere Sender bemüht sind, funkeigene Neuerungen einzuführen und sich erfinderisch zu betätigen, gewahrt man nach monatelanger Beobachtung des bayerischen Sendeprogramms wenig neues Leben. Es ist die zu häufige Wiederkehr derselben Sendetitel, die ermüdend wirkt. Man vergleiche daraufhin einmal die Vortragsfolgen des Mitteldeutschen Rundfunks, um die Eintönigkeit der bayerischen Programme zu ermessen! Selbstverständlich finden sich in den letzten Wochen immerhin manche wertvolle Perlen. Ganz ausgezeichnet beispielsweise der Einfall, eine Hausmusikstunde aus dem Leben der Reichsstädte vor dem Dreißigjährigen Kriege zu veranstalten. Aber warum so pedantisch mit einem ordnungsgemäßen einleitenden Vortrag und anschließendem Konzert? Derartiges läßt sich nur in Form eines Hörbildes geben. Hausmusikstunden lassen sich am besten nacherleben, wenn man in lebendiger Dramatik auch wirklich einen Geist des deutschen Hauses verspürt. Hervorzuheben sind ferner „Originalmelodien der Trouvères", „Der Kreis um Liszt auf der Weimarer Altenburg', „Die Regensburger Barockorgel" mit einem Vortrag von Prof. Dr. Carl Thiel, die Aufführung der „Beatrix" von Kurt Pfister, Augsburger Konzerte (Gustav Heuer), die Münchner Philharmoniker unter Hausegger, Desiré Thomassins „Die Macht des Gesanges", „Neue Kammermusik mit seltenen Klangverbindungen" (gerade für die Erprobung der Mikrophonwirkung vorzüglich geeignet), dazu Opern (Wagners „Feen") und vielseitige Berücksichtigung der jungen Komponistengeneration.

Schlesische Funkstunde. Um uns nicht in unserer Kritik wiederholen zu müssen, beschränken wir uns darauf, einen Protest des Deutschnationalen Kulturausschusses wiederzugeben, auf dessen Fassung unsere Ausstellungen an der Breslauer Rundfunkqualität sicherlich nicht ohne Einfluß geblieben sind:

„Im Hinblick auf eine Reihe von Anfragen anläßlich der Neubesetzung wichtiger Stellen bei der Schlesischen Funkstunde G. m. b. H. muß mit aller Deutlichkeit folgendes festgestellt werden: Die neuen Persönlichkeiten haben sich in ihrer

weitaus überwiegenden Mehrheit keine Anerkennung als Vorkämpfer des völkiſch-nationalen Gedankens zu erringen gewußt. Gegenüber den zahlreichen Vertretern des alten Syſtems fällt die Minderheit Andersgeſinnter im Programmbeirat nicht ins Gewicht. Die Mehrheit verdankt ihre Berufung ebenſowenig völkiſch-nationalem Vertrauen, wie ihre Einfügung in den bisherigen Rahmen der Schleſiſchen Funkſtunde irgend welche Hoffnung auf eine programmatiſche Änderung der kulturell indifferenten Leitung erwecken kann, zumal auch die Qualität der Leiſtung des Schleſiſchen Rundfunks allgemein zu Ausſtellungen Anlaß gibt. Ebenſowenig laſſen die letzthin erfolgten und noch geplanten Perſonalveränderungen im engeren Rahmen des Sendebetriebes irgend welche Hoffnung auf eine entſchieden völkiſch-nationale Kulturpolitik aufkommen, da die immer noch amtierende Sendeleitung bisher ſtets unter Verzicht auf organiſch kulturbewußte Führung lediglich jedem Wechſel der innenpolitiſchen Linie ohne eigenes Charakterbekenntnis allzu billig Rechnung getragen hat. Es darf in dieſem Zuſammenhange Bezug genommen werden auf eine einſtimmige Entſchließung des Landeskulturausſchuſſes, worin die Abberufung des Intendanten F. W. Biſchoff und des Leiters der muſikaliſchen Abteilung, Dr. Edmund Nick, gefordert wird, weil es der nationalen Hörerſchaft nicht zugemutet werden könne, ſich den Auswirkungen des politiſchen und kulturellen Einfluſſes der beiden ſeit langem verantwortlichen Herren länger ausgeſetzt zu wiſſen. An die zuſtändigen amtlichen Stellen ergeht daher die dringende Bitte, dieſen Feſtſtellungen die Beachtung zu ſchenken, die ihnen in öffentlichem Intereſſe gebührt. Was wir brauchen, iſt gewiß nicht ein Parteifunk, wohl aber ein von national und völkiſch jederzeit bewährten, charakterſtarken und zugleich fachlich unantaſtbaren Perönlichkeiten geleiteter Nationalfunk. Bevor dieſes Ziel nicht erreicht iſt, wird die nationale Hörerſchaft dem Schleſiſchen Rundfunk nach wie vor mit gebotenem Mißtrauen gegenüberſtehen."

Dr. Fritz Stege.

FUNKNACHRICHTEN.

Paul Mittmanns Serenade für Flöte, Violine und Violoncello gelangte im Mitteldeutſchen Rundfunk zur Aufführung, eine eigene Kompoſitionsſtunde hat der Oſtmarkenrundfunk angekündigt.

Walter Niemann-Leipzig ſpielte im Dezember und Januar aus eigenen Klavierwerken in den Sendern Breslau, Leipzig und Köln. Zur Aufführung gelangten der neue „Buddenbrooks"-Zyklus op. 121, die „Waſſerſpiele" aus op. 43, 92, 69, 30, 116 und der „Orchideengarten" op. 76 (vgl. ZFM 1932, Nr. 11, S. 1036).

Hugo Kauns letztes Werk „Aus den Bergen", Suite für Altſaxophon, welche unlängſt in Berlin zur erfolgreichen Erſtaufführung gelangte, ſpielte Sigurd Raſcher in Stuttgart und in verſchiedenen Sendern: Berlin, Hamburg (Uraufführung), Königsberg, Dresden.

Dr. Helmuth Thierfelder brachte mit dem Berliner Funkorcheſter „Nordiſche Muſik" zu Gehör und verhalf der 7. Sinfonie von Sibelius zur reichsdeutſchen Erſtaufführung.

Georg Vollerthuns „Lieder der Anmut", ſowie Stücke aus dem „Freikorporal" kamen im Berliner Rundfunk unter Leitung von Dr. Helmuth Thierfelder zur Erſtaufführung.

Die Würzburger Pianiſtin Gertrud v. Moro konzertierte im Bayeriſchen Rundfunk mit Werken von Rebikoff und H. Zilcher.

Der Südweſtfunk brachte am 22. Februar Hermann Zilchers „Deutſches Volksliederſpiel" op. 32 durch Margr. Zilcher-Kieſekamp, M. Großhauſer, S. Lechler, G. Walberer und den Komponiſten am Flügel zur Aufführung.

Die Funkſtunde Berlin ſendete am 8. Februar Hermann Zilchers „Variationen aus dem Hohelied" für Mezzoſopran, Bariton, Streichquartett und Klavier op. 38.

Richard Wetz dirigierte kürzlich im Mitteldeutſchen Rundfunk (Mirag-Leipzig) ſeine Kleiſt-Ouverture und die Erſte Symphonie (c-moll).

Im Mitteldeutſchen Rundfunk gelangte ein Duo für Geige und Bratſche op. 26 von Hans Kleemann zur Uraufführung. Ausführende waren Arthur Bohnhardt und Richard Lindner.

Gerhard Schjelderups Streichquartett kam am 3. Februar im Münchener Sender durch das Paſzthory-Quartett zur Aufführung.

MUSIK IM FILM

Herbert Windt, der Kompon:ſt der in Berlin uraufgeführten Oper „Andromache", ſchrieb die Muſik und eine einleitende Ouvertüre zu dem ausgezeichneten vaterländiſchen U-Boot-Film „Morgenrot" der Ufa. Die muſikaliſche Illuſtration einzelner Szenen und die kunſtvolle Verwendung patriotiſcher Weiſen verdient ebenſo warmes Intereſſe wie die Ouvertüre, die die Hauptthemen des Films: „Morgenrot, leuchteſt mir uſw." und das Lied vom guten Kameraden in polyphoner Verarbeitung und gewählten Harmonien aufnimmt. Endlich einmal eine auch künſtleriſch wertvolle Filmmuſik! Das Ufa-Symphonie-Orcheſter Berlin unter Leitung von Dr. Helmuth Thierfelder erwarb ſich um die uraufgeführte Ouvertüre hervorragende Verdienſte.

Dr. F. St.

Herausgeber: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtr. 19. — Für die Rätſelecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. —
Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1933 HEFT 4

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUEN ZEITSCHRIFTEN

„Deutsche Musik". Monatsschrift für deutsche Musik in aller Welt. Mitteilungsblatt der Heinrich Schütz-Gesellschaft zu Dresden [her. von Dr. Erich H. Müller], Jahrg. 1933, Heft 2: „Adolf Hitler und die Musik":

Seit dem 30. Januar, dem Tage, an dem Adolf Hitler die Führung der deutschen Regierung übernommen hat, sind auch alle die Hoffnungen, die deutsche Musiker im Reiche und jenseits der Grenzen gehegt haben, ihrer Erfüllung bedeutsam nähergerückt. In seiner Rede zur Eröffnung des neuen und, wie man zuversichtlich hoffen darf, auf lange Zeit hinaus letzten Wahlkampfes hat der deutsche Kanzler die Worte geprägt:

„Wir wollen unser Volk wieder beglücken mit einer wirklichen deutschen Kunst, Architektur und Musik, die unsere Seele wiedergeben soll. Wir wollen damit Ehrfurcht vor der großen Tradition unserer Vergangenheit erwecken, die demütige Erinnerung an die großen Männer unserer Geschichte".

Diese Sätze bedeuten ein Programm auch für die deutsche Musikwelt. Es soll in zwölfter Stunde Schluß gemacht werden mit einer Musik, die verjudet, verniggert und entseelt ist.

Hoffnnugsvolle Anfänge wurden bereits früher gemacht. Die Gründung der S.A.-Kapellen entsprach dem Wunsche aller jener Kreise, für die deutsche Musik, deren Weltgeltung nunmehr fast 300 Jahre währt, das Höchste bedeutet: „Höhere Offenbarung als alle Weisheit und Philosophie". Auf Adolf Hitlers Anregung ist auch die Gründung eines Reichsorchesters zurückzuführen, das in den nächsten Monaten in allen deutschen Städten konzertieren wird. Und wenn ein deutscher Musiker wie Gustav Havemann in Berlin aus Idealismus ein Kampfbundorchester ins Leben rief und mit ihm Beethovens Neunte Symphonie aufführen konnte, so ist diese Kulturtat aus dem Geiste Adolf Hitlers heraus geboren.

Nur wenige Tage sind seit dem Amtsantritt des deutschen Führers vergangen. Noch war kaum Zeit auch auf musikalischem Gebiete zu wirken. Aber schon haben die Berliner Staatstheater in Dr. Ulbricht einen Intendanten erhalten, von dem man erwarten darf, daß er die maßgebenden Opernbühnen des Reiches wieder zu wirklichen Pflegestätten reiner deutscher Kunst macht. Und die von Adolf Hitler betriebene Ernennung Bernhard Rusts zum preußischen Kultusminister stellte einen Mann an die Spitze, dem Musik eine Herzensangelegenheit ist und der selbst Musik studiert hat. Daß Adolf Hitler ein großer und tiefer Verehrer Richard Wagners ist, war schon bekannt. Daß er aber die Zeit sich nahm, um den Wagner-Feiern in Leipzig und Weimar beizuwohnen, entspricht seiner persönlichen Einstellung zur Musik und zur Geschichte.

So darf die deutsche Musikwelt heute sagen, daß ihr durch Adolf Hitlers Übernahme der Regierungsführung ein hohes Glück zuteil geworden ist.

Die deutschen Opernhäuser werden bald wieder deutschen Opernsängern Brot geben und zu Pflegestätten deutschen Opernschaffens werden. In die deutschen Konzertsäle werden wieder deutsche Künstler und deutsche Werke ihren Einzug halten. Die deutschen Universitäten und deutschen Musikschulen werden wieder zu Stätten werden, an denen deutsche Gelehrte und deutsche Musiklehrer die Jugend zu den Großmeistern deutscher Musik hinführen. Die deutsche Schule wird wieder zu einer Heimat des deutschen Volksliedes werden. Das deutsche Haus wird — von der Schlagerpest befreit — von Werken, die deutsche Meister ihrem deutschen Volke gesungen haben, durchklungen sein. Deutsche Verleger werden wieder den Mut finden, deutsche Komponisten zu fördern und deutsche Musikwerke zu drucken. Der deutsche Rundfunk wird seine Aufgabe erkennen müssen, die in allererster Linie die Pflege deutscher Tonkunst ist. Die deutsche Schallplattenindustrie wird sich endlich darauf besinnen müssen, daß deutsche Musik, ausgeführt von deutschen Künstlern, ins deutsche Haus gehört.

Eine Zeitenwende und ein neuer Kulturabschnitt hat begonnen. Das Zeitalter liberalistisch-marxistischer Zivilisation ist im Absterben. Durch Adolf Hitlers Wirken bricht eine neue Epoche im deutschen Kulturleben und damit auch im deutschen Musikleben an.

EHRUNGEN.

Für ein Max Reger-Denkmal in Wien wirbt ein aus führenden Persönlichkeiten des Wiener Kunstlebens gebildetes Komitee, an dessen Spitze der seit Jahrzehnten um die Propagierung Regerscher Musik hochverdiente Wiener Universitätsprofessor Dr. Victor Junk steht. Das Komitee wendet sich an die Freunde Regerscher Kunst mit der Bitte um Spenden zu den Herstellungskosten des Denkmals. Anmeldungen und Anfragen an das Komitee, Wien III, Hainburgerstr. 19, Spenden an das Konto 134137 der Merkurbank Wien.

In Breſt (Bretagne) wird ein Denkmal des Contreadmirals und Komponiſten Jean Cras errichtet werden. k.

Der Verband der Lehrer für Muſik an den höheren Lehranſtalten in Bayern hat Oberſtudienrat Prof. Simon Breu in Würzburg im Hinblick auf ſeine hervorragenden Verdienſte um die Organiſation und Förderung der bayeriſchen Schulmuſik zu ſeinem Ehrenmitglied ernannt.

Der Rat der Stadt Roſtock beſchloß, den Platz am Theater im Wagner-Jahr Richard Wagner-Platz zu taufen.

Artur Schnabel wurde Ehrendoktor der Univerſität Mancheſter.

Muſikdirektor Auguſt Knabe wurde anläßlich ſeines 85. Geburtstages von der Univerſität Münſter wegen ſeiner Verdienſte um die Musica sacra zum Dr. theol. h. c. ernannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der diesjährige Beethovenpreis des Provinzialverbandes Rheinland im Reichsverband Deutſcher Tonkünſtler und Muſiklehrer wurde an Ernſt Gernot Klußmann (Köln) und Joſef Ingenbrand (Köln) verliehen. Die mit dem Preis ausgezeichneten Werke: „Zwei hymniſche Geſänge für eine hohe Stimme mit Begleitung eines Streichquartetts“ und eine „Suite für Violoncello und Klavier“ gelangen gelegentlich des 5. Rheiniſchen Muſikfeſtes, das in den Tagen vom 8.—10. April in Aachen ſtattfindet, zur Aufführung.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Max Regers „Der Geſang der Verklärten“ für 5ſtimmigen Chor und Orcheſter galt ſeines ungeheuer großen Orcheſterapparates wegen bislang für faſt unaufführbar. Nach dem Urteil der berufenſten Regerkenner iſt es aber eine der glücklichſten Tonſchöpfungen des Meiſters. Im Einverſtändnis mit der Witwe des Komponiſten hat es Regers Schüler, Karl Hermann Pillney, Köln, jetzt unternommen, den Orcheſterpart aufzulockern und auf die übliche Stärke zu reduzieren. Der Chorſatz bleibt unangetaſtet. Nunmehr wird es möglich ſein, dieſes herrliche Werk allerorten erklingen zu laſſen. Die Uraufführung des „Geſang der Verklärten“ mit der neuen Faſſung der Orcheſter-Begleitung erfolgt im Juli dieſes Jahres unter Fritz Binder gelegentlich der Tagung der bayeriſchen Lehrer in Nürnberg. Die Erſtaufführung hat ſich Siegmund v. Hausegger geſichert. — Das Werk iſt verlegt bei Kiſtner & Siegel in Leipzig.

„Hausmuſik der Zeit“, eine Sammlung von zeitgenöſſiſchem Muſiziergut für häusliches Zuſammenſpiel, hat ſoeben ihr Erſcheinen begonnen mit der Herausgabe der fünf Preiswerke aus dem Litolff-Preisausſchreiben „Hausmuſik für Inſtrumente“. Als Heft 6 und 7 erſcheinen: „Der ewige Ruf“, Kantate für eine Altſtimme und Streichquartett von Edvard Moritz, und „Ciacona“ für Violine und Violoncello von Prinus Dietze. Als Herausgeber der Sammlung zeichnet Dr. Alfred Heuß.

Der Verlag F. E. C. Leuckart, Leipzig, übernahm kürzlich die nachſtehenden Chor- und Orcheſterwerke käuflich von Adolph Fürſtner, Berlin: Hans Pfitzner op. 28 „Von deutſcher Seele“, romantiſche Kantate, einſchl. der „Sinfoniſchen Trilogie“ für Orcheſter; Rich. Strauß op. 4, „Suite für 13 Blasinſtrumente; op. 60, Orcheſterſuite zu „Bürger als Edelmann“ für kleines Orcheſter; „Tanzſuite“ nach François Couperin für kl. Orcheſter.

Demnächſt bringt die Firma G. Bell & Sons, Ltd., London, eine zweibändige engliſche Biographie über Sir Edward Elgar.

Von Karl Haſſe, deſſen Suite in D-dur für Violine und Klavier ſoeben im Litolff-Preiausſchreiben „Hausmuſik für Inſtrumente“ preisgekrönt wurde, gelangt auf dem Tonkünſtlerfeſt 1933 in Dortmund eine Sonate für Cello und Klavier zur Erſtaufführung. Die preisgekrönte Violin-Suite iſt als Heft 3 der neuen Sammlung „Hausmuſik der Zeit“ bei Litolff erſchienen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Deutſche Muſik“, Mitteilungsblatt der Heinrich Schütz-Geſellſchaft, Dresden. 1933. Heft 1/2.

— „Richard Wetz“ von Dr. Herbert Biehle. — „Felix Draeſeke“ von Otto Rolf Schubert.

„Die Muſikſtunde“, Monatsſchrift für den Inſtrumental-Muſikunterricht in Deutſchland, Berlin, 1. Jahrgang, Nr. 3. — „Der Weg zur Wert-Pädagogik“ von Willi Zimmermann. — „Harmonielehre“ von H. Wegener.

„Nationalſozialiſtiſche Lehrerzeitung“, Bayreuth, 1933. Heft 2. — Wilhelm Mitſchke: „Über deutſche Muſik“: „Es wird aber wohl heute nicht mehr beſtritten, daß wir in dem das wahre Volkslied verdrängenden Schlager nicht eine Zufälligkeit und etwas plötzlich von ungefähr Aufgetauchtes, ſondern etwas planmäßig Gewolltes und in beſtimmter Abſicht Erſonnenes ſehen müſſen, deſſen Aufgabe es iſt, zunächſt deutſche Tonkunſt und dann von hier aus das deutſche Volk ſelbſt innen auszuhöhlen und zu entkräften, genau ſo, wie das eben auf allen Gebieten des Geiſteslebens ſchon längſt verſucht wird.“

„Allgemeine Muſikzeitung“, Berlin, Nr. 10. — „Was jetzt nottut“ von Paul Schwers. „Was wir jetzt mehr als je brauchen, ſind geiſtig potente, vernunftvolle und charakterfeſte Führer von erprobter Haltung. An politiſchen Gſchaftlhubern und Konjunktur-Virtuoſen hat uns das marxiſtiſche Zeitalter bereits übergenug beſchert. Das mögen diejenigen Stellen beherzigen, die nun auch im Gebiete der Kunſt Vieles und Wichtiges zu entſcheiden haben.“

„Deutſche Kulturwacht“, Blätter des Kampfbundes für deutſche Kultur, Heft 5. — Dr. Max Burkhardt: Deutſchlands Kriege im Volkslied. — Dr. Fritz Stege: Das Konzert dem Volke (fordert eine Berückſichtigung des Muſiklebens an der Peripherie der Großſtadt und warnt vor einer kulturellen Überſchätzung des „zentralen“ Konzertlebens in den von der öffentlichen Meinung „anerkannten“ Konzertſälen).

AUS TAGESZEITUNGEN.

Dr. Hans Engel: Ein Wort zur Opernfrage (Greifswalder Zeitung, Nr. 46).

Walter Nohl: Wie ich zu Beethovens „Konverſationsheften“ kam („Der Mittag“, Düſſeldorf, Nr. 54).

Richard Maſſeck: Igor Strawinſky. (Münchener Neueſte Nachrichten, Nr. 46).

Prof. Dr. Karl Haſſe: Perſönlichkeit und Stilentwicklung in der Muſik (Brandenburger Anzeiger, Brandenburg a. H., Nr. 33). — „Kunſt, ſoweit ſie mehr ſein ſoll als bloßes ‚Kunſtgewerbe‘, kann nur durch Perſönlichkeiten, die ihre volle, beſondere Verantwortlichkeit in die Waagſchale legen, zur Reife kommen.“

Albert Pfeiffer: „Wagner—Nietzſche—Peter Gaſt“. Sechs auszugsweiſe mitgeteilte, bisher unveröffentlichte Briefe (Berliner Tagebl., Nr. 73).

Heinrich Funk: Der Geigenbau in Jena (Jenaiſche Zeitung, Nr. 34).

Winifred Wagner: „So bin ich nach Bayreuth gekommen“ („Der Tag“, Nachtausgabe, Berlin, Nr. 36).

Dr. zur Nedden: Vom Muſikleben an der Landesuniverſität Tübingen (Süddeutſche Zeitung, Stuttgart, Nr. 52).

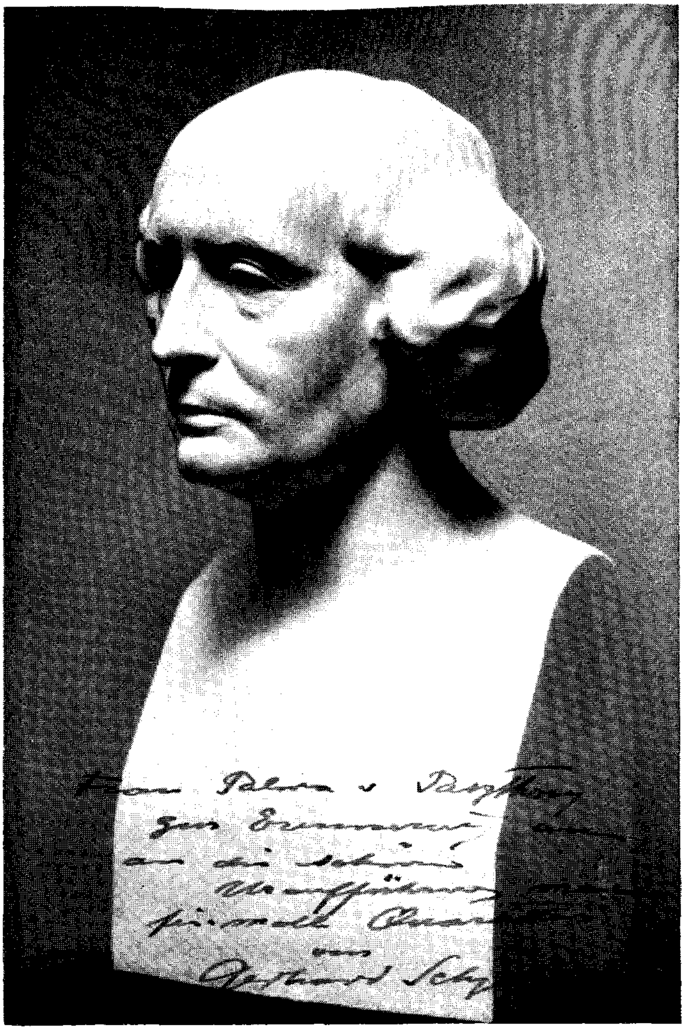
Prof. Hugo Rüdel: „Von Chor und Chorſängern“ (Berliner Börſenzeitung, Nr. 63).

Hans Pfitzner: „Richard Wagners Weltgeltung“. — „Um ſo ſtolzer müßten wir ſein, daß aus unſerem Land ein Mann erſtanden iſt, deſſen Wirkung ſo gewaltig und zwingend iſt, daß er die außerdeutſche Welt damit beſiegt und einer deutſchen Kunſt eröffnet hat“ (Berliner Lokalanzeiger, Nr. 73).

Karl Moſer: Erlebniſſe mit Johannes Brahms. Nach Erzählungen Prof. Julius Winklers (Neues Wiener Journal, Nr. 14105).

Dr. Karl Bleſſinger: Von den Grundlagen muſikaliſcher Kultur. — „Wenn alſo die Mehrzahl der Muſikfreunde auf eigene Betätigung freiwillig verzichtet, weil ihnen die Bewältigung der bedeutſamſten Werke verſchloſſen iſt, ſo wird dadurch nicht nur dem Einzelnen eine Quelle höchſter Freude verſchloſſen, ſondern eine der weſentlichſten Grundlagen organiſcher muſikaliſcher Kultur überhaupt verſtopft“ (Görlitzer Nachrichten, Nr. 38).


Ihr
bester
Mitarbeiter
Olympia
die neue Klein-Schreibmaschine



Gerhard Schjelderup

Marmorbüste von Professor **Brodauf**, Dresden (1912)

(Das Original befindet sich im Dresdner Stadtmuseum)

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / APRIL 1933 HEFT 4

Gerhard Schjelderup im heutigen Muſikbetrieb.

Von Wilhelm Altmann, Berlin.*)

Wer die allgemeinen, leider meiſt ſo traurigen Muſikverhältniſſe nicht kennt, muß es geradezu unerklärlich finden, daß ſo bedeutende Symphoniker wie Céſar Franck und Anton Bruckner erſt, als ſie dem 70. Lebensjahr ſich näherten, entdeckt worden ſind und erſt nach ihrem Tode allgemeine Anerkennung und Verehrung gefunden haben. Dabei hatten ſie beide doch in den größten Muſikzentren ihres Vaterlandes gelebt und waren ſchon lange als Lehrer der Kompoſition hochgeſchätzt geweſen. Noch ſchlimmer iſt es dem Ruſſen Muſſorgſky ergangen, deſſen jetzt ſo berühmte und häufig gegebene Oper „Boris Godunow“ erſt ungefähr vierzig Jahre nach ſeinem Tode den Weg nach Paris gefunden hat, und zwar nur dank eines politiſchen Ereigniſſes, nämlich der franzöſiſch-ruſſiſchen Verbrüderung; von dort aus hat ſie ſich bekanntlich verhältnismäßig raſch über die ganze Kulturwelt verbreitet. Nur äußere Verhältniſſe waren größtenteils an dieſen ſkandalöſen Vernachläſſigungen ſchuld, wenn auch die eigene Einſtellung oder der Charakter dieſer Tonſetzer ſehr viel dazu beigetragen hat. Es war ihnen nämlich unmöglich, die Reklametrommel zu rühren und des ſonſt ſo alltäglich gewordenen Senſationsrummels als Mittel zur Propagierung ihrer Werke ſich zu bedienen. Für ſie bedeutete die künſtleriſche Arbeit und ihr hohes Ideal alles, und deshalb blieben ſie Einſiedler unter dem emſigen Volke der „praktiſch“ eingeſtellten Komponiſten.

Derſelben Art iſt auch Gerhard Schjelderup. Er hat ſein ganzes Leben nur ſeinem Schaffen gewidmet und das ihm vorſchwebende oder vielmehr von ihm erkannte Ideal ohne jede Zugeſtändniſſe immer aufrecht erhalten. Äußeren Erfolg oder irgend einen Vorteil, ja ſelbſt eine Auszeichnung hat er niemals erſtrebt. Wie ſein großer Landsmann Ibſen mußte er ſich Schritt für Schritt in Deutſchland, ſeinem zweiten Vaterland, Achtung und Anerkennung erringen. Es iſt daher nicht erſtaunlich, daß er, obwohl er ſein 70. Lebensjahr ſchon überſchritten hat, noch immer nicht die ihm gebührende Stellung unter den heutigen Muſikdramatikern einnimmt, zumal er gerade während ſeines ſehr allmählichen Aufſtiegs auch den für die Kunſt ſo verhängnisvollen Weltkrieg und das nachfolgende, noch ſchlimmere Chaos miterleben mußte. Ein wahres Glück iſt es, daß ſein Lebensmut, ſeine Geſundheit und ſeine

*) Durch Wilhelm Klatte, der Schjelderup ſowohl als ſchaffenden Tonkünſtler wie als Menſchen beſonders hochſchätzte, bin ich im Jahre 1906 mit ihm bekannt geworden. Es iſt mir vergönnt geweſen, ihm im Laufe der Jahre näher zu treten und auch ſeine unveröffentlichten Werke, vor allem die Opern und Muſikdramen, kennen zu lernen. Mit Klatte habe ich ſowohl der Generalprobe wie der Uraufführung der „Sturmvögel“ in Schwerin beigewohnt und den großen Triumph miterlebt, den S. bei dieſer Gelegenheit feiern konnte.

Schaffenskraft in keiner Weise nachgelassen haben. Unermüdlich sitzt er an der Arbeit, unaufhörlich strömen ihm neue Gedanken zu. Er hofft, sein Lebenswerk noch mit einem großen Bühnenwerke zu krönen, dessen Dichtung bereits fertig vorliegt.

In und seit den Nachkriegsjahren, in denen die sogenannte „Neue Musik" jede Verbindung mit der früheren möglichst abzuschneiden versucht und allerlei bizarre und unfruchtbare Theorien aufgestellt hat, wird jeder dramatische Tonsetzer, der der neuen Mode nicht gehorcht, sondern bei aller Eigenart die Tradition aufrecht erhält, als Wagnerianer gescholten und beiseite geschoben. So auch Schjelderup. Darum dürfte es nicht uninteressant sein, festzustellen, wie er selbst über sein Verhältnis zu dem Bayreuther Zauberer mir gegenüber sich geäußert hat. Nämlich: „Wie sich alle Meister aller Zeiten bewundern und lieben, so bewundere und liebe ich auch Richard Wagner, den größten dramatischen Dichterkomponisten, der je gelebt. Seine Ideen über die enge Zusammenarbeit aller Künste teilt er mit allen seinen großen Vorgängern, hat sie nur konsequenter durchgeführt. Die moderne Forderung: ‚Zurück zur Oper!' bezeichnet nur eine Verwirrung der Geister und einen künstlerischen Rückschritt. Aber gerade weil ich Wagner bewundere, halte ich es für ein Verbrechen, ihn nachzuahmen. Und selbst wenn ich dies wollte, würde ich es nicht können. Unsere Individualitäten sind zu verschieden. Ich fühle eine viel stärkere innere Verbindung mit den Opern Glucks und vor allem mit ‚Fidelio'. Meine Texte scheinen wie in Beethovens Oper realistisch, ja in der Sprache naiv und alltäglich; aber ich hoffe, daß auch bei mir durch die Musik das zum Ausdruck gelangt, was sich hinter dieser Schlichtheit des Dialogs verbirgt, vor allem meine Naturliebe und Religiosität, die meine ganze Weltanschauung durchdringen. Dieser Hintergrund ist in allen meinen Werken vorhanden. Das Symbol, die Mystik bilden den Grundton meiner ganzen Weltanschauung."

Am 9. Mai 1893 wurde im Münchener Hoftheater die einaktige Oper „Sonntagsmorgen", Dichtung und Musik von Gerhard Schjelderup, uraufgeführt, und zwar auf Befürwortung des Generalmusikdirektors Hermann Levi, der das Werk aufs liebevollste einstudiert hatte und auch selbst dirigierte. Es muß also nach der Meinung dieses ersten „Parsifal"-Dirigenten und intimen Freundes von Brahms so starke künstlerische Eigenschaften gehabt haben, daß es der Wiedergabe an dieser hervorragenden Stelle wert erschien. Man erfuhr, daß der damals in München lebende Tonsetzer am 17. November 1859 in Christiansand (Süd-Norwegen) geboren sei und erst Philologie studiert habe, ehe er sich im Pariser Konservatorium gründlichen musikalischen Studien, vor allem bei Massenet, hingegeben habe. Der Erfolg, auf den er und Levi gerechnet hatten, blieb jedoch bei der örtlichen Kritik aus; sie war offenbar von vornherein gegen den Ausländer eingenommen. Dazu kam, daß Levi „Sonntagsmorgen" für das einige Wochen später stattfindende Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins bestimmt hatte, und zwar noch vor der Uraufführung; auch war er mit der ganzen Presse verfeindet, die ihn sogar noch nach seinem Rücktritt mit ihrem Haß verfolgt hat. An ihrer Spitze stand Oskar Merz, der Mozart den Kadenzenschmierer von Salzburg genannt hat und dadurch mit Recht berüchtigt geworden ist. Allein Levi ließ sich trotz aller Angriffe nicht abhalten, „Sonntagsmorgen" doch auf dem Musikfest vorzuführen. Er hatte die Freude, daß die auswärtige Presse bei dieser Gelegenheit kräftig für das Werk und seinen Schöpfer eintrat, vor allem der später durch seine „Geschichte von Florenz" so berühmt gewordene Kritiker des „Berliner Börsen-Kuriers" Davidsohn und der Herausgeber des „Musikalischen Wochenblatts" Wilibald Fritzsch.

Des letzteren Ausführungen erscheinen mir auch für die heutige Zeit noch so wichtig und wertvoll, daß sie hier mitgeteilt seien. Sie lauten nach nicht nur zustimmenden Ausführungen über die Dichtung: „Außer den bezeichneten Mängeln der Dichtung hat man dem Werke namentlich noch vorgeworfen, daß die Musik in ihrem leidenschaftlichen Charakter und ihrer demselben angepaßten Instrumentation durchaus nicht den Vorgängen des Stückes entspräche. Warum sollen aber Menschen wie diese Naturkinder, die uns S. aus seiner Heimat vorführt, nicht einer ebenso kräftigen und tiefen Empfindung fähig sein als andere, in sogenannten

höheren Gesellschaftssphären geborene und aufgewachsene Leute? In dem Geburts- und Bildungsunterschied der handelnden Personen kann doch für den Komponisten wahrlich kein Anlaß vorliegen, die Ausdrucksmittel zu variieren. Wo im ‚Sonntagsmorgen' lyrische Stimmungen vorherrschen, wo der sonntägliche Frieden des Landlebens und die heimliche Poesie, die der reine Naturgenuß den Menschen bietet, zu schildern waren, hat S. auch weiche und gemütvolle Töne angeschlagen und wohl überall die nötige Dezenz auch in den Klangmischungen beobachtet. Daß seine Harmonik eine kühne, zuweilen allem Gewohnten ausweichende ist, daß man oft geradezu abgestoßen wird von der Unbekümmertheit des Komponisten um Wohlklang, kann ruhig zugegeben werden, nicht aber die Negation jeder Melodie, die hier und da aufgestellt worden ist. Denn wer ohne jede Voreingenommenheit auf die Musik gehört hat, hat hierin eine größere Ausbeute von keimkräftigen und dabei originellen Stellen finden dürfen als in manchen viel längeren Opern. Gerade die ausgesprochene Eigenart in der Melodik und Harmonik mögen eben manchem das Verständnis für diesen originellen Künstler erschwert oder gar unmöglich gemacht haben. Mit der Eigenart der Erfindung verbindet S. das Vermögen, zu charakterisieren und Stimmung zu machen, wobei er mehrfach leitmotivartig verfährt. In den Ausdrucksmitteln aber ist er, wie gesagt, oft sehr drastisch und realistisch (wir erinnern nur an die Naturschilderung in der 4. Szene). Wir sind sicher, daß dieser junge Norweger trotz des scheinbaren Mißerfolges, welchen sein ‚Sonntagsmorgen' gelegentlich der Tonkünstler-Versammlung fand, seinen Weg als Komponist machen wird; sein musikalisches Talent ist zu kräftig, als daß es sich nicht nach und nach auch die Anerkennung größerer Kreise erwerben sollte, natürlich auf Grund weiterer und solcher Schöpfungen, in denen der jetzige künstlerische Radikalismus etwas gedämpfter hervortritt als im ‚Sonntagsmorgen'."

Wenn man heute den Klavierauszug dieser Oper, der übrigens von dem damals mit Schjelderup sehr befreundeten Max Schillings herrührt, durchsieht, so wird man das Urteil des Herrn Fritzsch durchaus bestätigen können, ja sogar der Ansicht sein, daß „Sonntagsmorgen" heute sehr wohl eine Wiederbelebung verdient. Die Handlung erscheint überaus einfach und beruht nur auf inneren Vorgängen. Sie hat einen stark symbolischen Charakter. Das reiche Bauernmädchen Borghild bezeichnet die an der Lichtseite des Lebens Geborenen, die arme Ragna dagegen die an der Nachtseite zur Welt Gekommenen. Wir sollen überzeugt werden, daß nur die große, alles versöhnende Liebe die Menschheit aus Not und Elend befreien kann. Eine tiefreligiöse Naturstimmung bildet den Abschluß dieses kleinen Werks, in dem außer den beiden Mädchen nur der von beiden geliebte arme Bauer auftritt.

Nicht lange nach dem „Sonntagsmorgen" hat S. ein Weihnachtsspiel geschrieben (vollendet im August 1895), betitelt „Am heilgen Abend". Die Dichtung zeigt so recht die unendliche Herzensgüte und den edlen Sinn des Verfassers: groß und klein muß sich daran erbauen und auch erfreuen. Die recht umfangreiche Musik ist auf schönen Leitmotiven aufgebaut; sie ergänzt aufs glücklichste die Dichtung, ist wie diese von großer Reinheit und wahrem Adel, in den Tanzpartien recht lustig und immer klangschön. Aus ihr hat S. eine „Weihnachts-Suite" für den Konzertsaal zusammengestellt, die sich dort recht bewährt hat und gar nicht warm genug empfohlen werden kann. Zur Aufführung ist dieses Weihnachtsstück bisher leider nur in Christiania, und zwar erst im Jahre 1915, gelangt. Die Theaterdirektoren stoßen sich an der etwas kostspieligen Inszenierung und an dem verhältnismäßig großen orchestralen Apparat. Die Handlung auch dieses Werks ist höchst einfach. Das Christkind belohnt eine Tat wahrer Menschenliebe, indem es das von einem jungen Ehepaar für die Armen veranstaltete Weihnachtsfest mit einer Engelschar verherrlicht. Vorher werden auf dem Weihnachtsmarkt allerlei typische Gestalten vorgeführt, Beispiele von Herzlosigkeit gegen Arme gezeigt; sehr lebendig wirken die verschiedenen Gespräche.

Auch weiterhin widmete sich S. vorwiegend der Bühnenkomposition. Zunächst entstand seine 1895 vollendete zweite Oper, in der seine nordische Eigenart noch unverkennbarer hervortrat. Es ist dies der auch wieder von ihm gedichtete, abendfüllende Zweiakter „Norwegische Hochzeit" oder „Der Brautraub", der am 17. März 1900 in dem von Angelo Neu-

mann geleiteten Deutschen Landestheater in Prag zur Uraufführung gelangt ist. Der Klavierauszug ist wieder von später sehr bekannt gewordenen Tonkünstlern bearbeitet worden, nämlich von Egon Pollak und Dr. Wilhelm Zemanek. Die Handlung spielt wieder in Norwegen in bäuerlichen Kreisen. Sie behandelt die Entführung einer Braut während der ihr aufgezwungenen Hochzeitsfeier und hat tragischen Ausgang.

In der „Bohemia" schrieb Dr. Richard Batka anläßlich der Uraufführung: „Die Oper enthält Elemente, die in der nationalen Eigenart des norwegischen Stammes wurzeln. Man horche auf die Hochzeitsmusik, auf die ganze harmonische Struktur der Oper. Da spricht S. den unverfälschten Dialekt seiner Heimat.... Man freue sich an der Wärme und der Aufrichtigkeit dieser Musik, die nicht in dem Kopf eines kalt berechnenden Pedanten, sondern nur dem schlagenden Herzen einer künstlerischen Natur entspringen konnte. Viel dramatische Kraft, viel herbe, nicht selten bizarre Schönheit steckt in dieser Partitur, und in der Instrumentation ist S. ein verwegener, aber meist glücklicher Experimentator, der sich in orchestralen Stellen von schwelgerischer Pracht auch jene großen Kinder verbindet, denen man einen musikalischen Lutscher in den Mund stecken muß, damit sie aufhören zu schreien. S. ist durch und durch Dramatiker und seine ‚Norwegische Hochzeit' bedeutet jedenfalls einen energischen Vorstoß in das Reich einer neuen Kunst, worin Realismus und Idealismus nicht durch schwächliche Kompromisse, sondern, indem sie sich auf das Berechtigte ihres Wesens besinnen und beschränken, sich miteinander in Güte vertragen mögen. Was er als absoluter Musiker vermag, zeigt S. in einem herrlich klingenden, aus einer schwärmerischen Liebesmelodie herausgesponnenen Vorspiel."

Diese nach dem Klavierauszug leicht nachzuprüfende Beurteilung eines Fachmanns kann man auch heute noch getrost unterstreichen, muß aber auch gleichzeitig der Verwunderung Ausdruck geben, daß trotz des Prager Erfolges sich keine andere deutsche Bühne gefunden hat, die sich dieser wertvollen und packenden Oper angenommen hat. Nur die Hauptstadt Norwegens, die bekanntlich keine ständige Opernbühne hat, brachte diese Oper 1918 zu Ehren, ein Vorgang, der auch wieder in Deutschland keinen Widerhall fand.

Nicht entmutigt durch die Teilnahmslosigkeit der Bühnenleiter, dichtete und komponierte S., der 1896 nach Dresden übergesiedelt war, seine dritte Oper, das durchaus von echtdeutschem, vaterländischen Empfinden erfüllte, im Jahre 1903 vollendete Musikdrama „Ein Volk in Not". Die Handlung spielt in der Neumark der preußischen Provinz Brandenburg 1757/58, also im Siebenjährigen Kriege, und zwar in einer Zeit, wo der preußische Osten schwer unter den Einfällen der Russen zu leiden hatte. Geschildert wird die vaterländische Begeisterung, Opferfreudigkeit und der Mut einer brandenburgischen Adelsfamilie, deren treues Neger-Kindermädchen sich für seine Herrschaft aufopfert. Das Werk, in dem auch ein zu den Russen übergegangener Gutsbesitzer seine Strafe findet, schließt mit dem Jubel über den großen preußischen Sieg bei Zorndorf. Leider ist dieses Musikdrama, das während des Weltkriegs ganz besonders für die deutschen Bühnen am Platz gewesen wäre, bisher überhaupt nicht zur Aufführung gekommen. Ja, es liegt nicht einmal ein gedruckter Klavierauszug vor. Im Druck erschienen ist daraus nur, und zwar in einer Bearbeitung für Männerchor, das den ersten Akt abschließende gewaltige, in der Harmonik mitunter nicht bloß herbe, sondern auch recht kühne „Gebet vor der Schlacht". Die Partitur zeigt, daß der Komponist in der Instrumentation stets Rücksicht darauf genommen hat, daß die Singstimmen sich ungestört entfalten können. Den gewaltigen kriegerischen Szenen stehen zarte, lyrische besonders in den Liebesduetten gegenüber. Wie in den vorhergehenden Opern, so liegt die Stärke des Komponisten in der feinen Stimmungsmalerei und Charakteristik. Hoffen wir, daß jetzt, wo in Deutschland die nationale Welle mehr und mehr wieder an Kraft gewinnt,*) auch die Zeit kommt, in der „Ein Volk in Not" endlich zum Bühnenleben gelangt.

Gleich nach der Vollendung dieses vaterländischen Musikdramas schrieb S. die Musik zu dem den Abend nicht füllenden eigenartigen, in Alt-Indien spielenden und daher doch etwas fremd-

*) Dieser Satz ist natürlich vor dem Siege der nationalen Erhebung geschrieben.

artig wirkenden Schauspiel seines Landsmannes Karl Gjellerup „Opferfeuer". Von dieser Musik wurde eine nicht in den Handel gekommene Partitur und ein die großen Instrumentalsätze nicht enthaltender Klavierauszug wenigstens durch Umdruck hergestellt. Wie so mancher andere Tonsetzer hat S., als er diese Musik schuf, nicht daran gedacht, daß Bühnen, die sich nur auf das Schauspiel beschränken, ein modernes Orchester nicht zur Verfügung steht, und hat unbekümmert für ein solches geschrieben, statt sich auf einen kleinen orchestralen Körper zu beschränken. Damit hat er von vornherein die Aufführungsmöglichkeiten sehr beschränkt. Er hat sich in den indischen Stoff mit sichtlicher Liebe versenkt und ihm Töne gegeben, bei denen die volkstümlich nationale Seite seiner Eigenart natürlich zurücktreten mußte. Zur Uraufführung ist dieses hochinteressante Werk am 24. Oktober 1903 in Dresden gelangt. Über die sehr gelungene, unter Franz Mikoreys hingebender Leitung erfolgte Dessauer Wiedergabe am 15. April 1904 hat Ernst Hamann im „Musikalischen Wochenblatt" folgende sehr zutreffende Äußerungen getan: „Zu einem organischen Ganzen vereint sich mit der Dichtung Schjelderups durchaus moderne Musik.... Stimmung machen, Stimmung voll poetischen Duftes und exotischen Zaubers, das ist S.'s starkes Talent. Nirgends wandelt der Komponist auf ausgetretenen Pfaden: er geht seine eigene Bahn, auf der ihm zu folgen ein erhebender Genuß ist. Zu seelenvoller Innigkeit erhebt sich die Musik namentlich in der entzückenden Liebesszene." Gjellerups Dichtung hat sich auf den Bühnen nicht eingebürgert. Dagegen hat S. die Freude gehabt, daß ein durch besondere Klangreize und großzügige Melodik ausgezeichnetes Zwischenspiel seiner „Opferfeuer"-Musik, der „Sonnenaufgang auf Himalaja", in vielen Konzertsälen des In- und Auslandes und neuerdings oft im Rundfunk erklungen ist und immer sehr gefallen hat. Jetzt hat S. aus der ganzen „Opferfeuer"-Musik eine „Indische Orchester-Suite" zusammengestellt, die demnächst durch den neuerdings für ihn sehr eintretenden Kölner Musikverlag Tischer & Jagenberg veröffentlicht werden und sicherlich den Konzertorchestern sehr willkommen sein wird.

Die nächsten Jahre, nachdem die „Opferfeuer"-Musik entstanden war, hat S., übrigens mit manchen Unterbrechungen, der Vollendung eines schon früher angefangenen großen Musikdramas gewidmet, das dem nordischen Märchenkreis entstammt und den Titel „Zwischen Sonne und Mond" führt. Da ich dieses bisher auf keine Bühne gelangte Werk, von dem leider nur der Klavierauszug des ersten Akts gedruckt vorliegt, ganz besonders für die Aufführung empfehlen möchte, muß ich auf die Dichtung näher eingehen. Sie ist eine gründliche Überarbeitung eines nie aufgeführten Märchendramas K. Jansons, das auf einem alten norwegischen Märchen fußt. Sie verwendet den in vielen alten Märchen enthaltenen, von Wagner mit Vorliebe verwendeten Erlösungsgedanken. Ein bildschöner Königssohn ist durch wilde Leidenschaften in die Hände böser Mächte geraten. Die Hexen, die Sinnenlust und Lebensgier verkörpern, brauen ihm einen Zaubertrank, der ihn vollends verderben soll. Den im Walde Schlafenden findet Astrid, ein junges Häuslerkind, das von seiner Schönheit ganz entzückt ist. Als er erwacht und Astrid erblickt, ist auch er von ihr ganz hingenommen; er gesteht ihr, daß er bisher nur Leidenschaft, noch nie wahre Liebe gekannt habe, und bittet sie um ihr Herz, damit sie seine Seele rette. Einen Jubelgesang auf die Liebe stimmen beide an, dann verläßt Astrid den Prinzen, um zu ihrer Mutter zu gehen, verspricht aber, ihn bald wiederzusehen. Als er ihr folgen will, wird er von der Hexe mit ihrem Zauberstab berührt, kann sich nicht mehr rühren und sieht während eines Ungewitters Hexen, Kobolde und Zwerge um sich herum tanzen. Geängstigt erklärt er, sein Heil in der reinen Liebe suchen zu wollen, seine Reue komme noch nicht zu spät. Aber die Hexe ruft in ihm Zweifel wach, ob Astrid ihn noch lieben werde, wenn sie höre, wer er bisher gewesen wäre. „Denn jetzt wird der Lohn deiner Sünden dir! Beim Tag sollst du wandeln als wildes Tier! Doch die Schattensehnsucht, die in dir erwacht, verwandle zum Mann dich im Dunkel der Nacht!" Er erwidert der Hexe, daß er sich trotzdem vom Sündenfall erheben werde. Sie verheißt ihm Erlösung nur für den Fall, daß ein Mädchen sich finden würde, das seine Seele in dem Tiere lieben würde; ein Jahr gibt sie ihm Probezeit; wenn die Prüfung nicht bestanden sei, müsse er ihr, der Hexe,

folgen „fern von der Erde Wonne nach dem Lande der Nacht jenseits Mond und Sonne". Als Bär verwandelt, läuft er nunmehr in den Wald. Zu Beginn des zweiten Akts klagt Astrid, daß der Königssohn für sie verschwunden ist. Eine Stimme aus dem Walde verspricht ihr das höchste Lebensglück, wenn sie einen Unglücklichen durch treue Liebe retten wolle. Mitleidsvoll folgt sie dem unsichtbaren Unbekannten in sein Zauberschloß. Sie muß versprechen, in der Nacht nie zu versuchen, ihn zu sehen. Sie hält dieses Versprechen nicht und erkennt in dem bisher Unsichtbaren den Königssohn. Beim Erwachen verflucht dieser sie, daß sie durch den Bruch ihres Versprechens ihn ins Verderben gestürzt habe, denn er müsse fortan im Lande jenseits Sonne und Mond ewig verschmachten. (3. Akt.) Sie aber macht sich dahin auf, um seine Rettung zu versuchen, kann aber den Weg nicht finden, bis ihr in ihrer Verzweiflung der Nordwind hilft, indem er sie über das Weltmeer trägt. Es gelingt ihr auch, den Königssohn aus Nacht und Eis zu befreien; sie kehrt mit ihm, dem Erlösten, zur Erde zurück. Eine Apotheose auf die Allmacht der Liebe schließt dieses Musikdrama.

Es ist ganz offenbar eine großzügige nordische Fassung der uralten Sage von Amor und Psyche. Die Dichtung endet mit der strahlenden Bejahung des Lebens, wobei zu bemerken ist, daß S., als er sie schrieb, noch keine Kenntnis von der Philosophie Friedrich Nietzsches gehabt hat. Unverkennbar will er seine Dichtung symbolisch aufgefaßt haben. Astrid personifiziert die große, alles besiegende Liebe, der Königssohn die durch Leiden und Sünden schwer belastete Menschheit, die nur in der Liebe Erlösung findet. Es sind dies Grundgedanken, denen wir schon im „Sonntagsmorgen" begegnet sind.

Über die Musik, von der der erste Akt konzertmäßig in Berlin am 5. Mai 1920 mit sehr starkem Erfolge aufgeführt worden ist, haben sich einsichtsvolle Musiker, darunter Dr. Karl Muck und Max v. Schillings in geradezu enthusiastischer Weise geäußert; letzterer hob besonders hervor, daß sich trotz des prachtvollen, so sehr gelungenen ersten Akts die Wirkung bis zum Schluß noch immer steigert. Im ersten Akt ist die große Liebesszene von einer solchen Reinheit der Empfindung und von solcher melodischer Schönheit, so wonnig instrumentiert, daß man den Lyriker S. nur aufrichtig bewundern und direkt liebgewinnen muß. Er ist aber auch ein sehr starker Dramatiker. Dies zeigt sich namentlich in den übrigens auch klanglich oft recht eigenartig gehaltenen Chören der Hexen, Kobolde, Irrlichter, Waldgeister und vor allem in der großen Szene zwischen dem Königssohn und der Hexe. Immer hat man den Eindruck, daß die in der Erfindung überaus starke, höchst stimmungsvolle Musik mit dem Herzblut des Tondichters geschrieben ist. Ihm ist auch die Schilderung des Waldlebens besonders gut geglückt, ohne daß er dabei Wagner nachgeahmt hat. Überhaupt ist „Jenseits Sonne und Mond" durchaus selbständig und eigenartig, ein durchaus deutsches Werk trotz seines nordischen Einschlags.

Die nicht gerade günstigen Erfahrungen, die S. mit seinem ersten Einakter gemacht hatte, hinderten ihn nicht, im Jahre 1906 wieder ein derartiges Werk, „Frühlingsnacht", zu schaffen. Es gelangte am 1. Mai 1908 unter Schuchs Leitung in der Dresdener Hofoper zur Uraufführung und fand sowohl beim Publikum wie bei der Presse wärmste Aufnahme, jedoch, da nicht die mindeste Reklame dafür gemacht worden war, nicht den Weg zu anderen Bühnen, zumal die in Dresden geplante Wiederaufnahme in der nächsten Spielzeit durch den Kontraktbruch des Tenoristen Burrian hinfällig wurde. Die Dichtung behandelt das alte Problem, wie ein junges Liebespaar durch Vorurteile und Standesdünkel in den Tod getrieben wird. Über die Musik hat Prof. Hermann Starcke in der „Allgemeinen Musikzeitung" geschrieben: „Eins habe ich aus der ‚Frühlingsnacht' mit mir genommen, den sicheren Eindruck einer von schlichtem, ehrlichem Künstlertume sprühenden Musik, einer Musik, die, hohen Zielen zustrebend, nicht aus spekulativen Absichten hervorgegangen ist." Im „Musikalischen Wochenblatt" findet sich folgende Äußerung Prof. Dr. Paul Pfitzners: „Manche eigenartige Gedanken fesseln den Musiker. Feinheiten im Ausdruck, in der Ausgestaltung des Orchesterparts, in der Stimmungsdetailmalerei zeigen die Persönlichkeit von starkem Gefühl."

Da dem Dichterkomponisten dieses Werk ganz besonders ans Herz gewachsen ist, hat er

sehr viel später, nämlich im Jahre 1930, die Vorgeschichte der darin auftretenden Personen in zwei Akten, betitelt „Herbstnacht" und „Winternacht", dramatisch aufgebaut, so daß nunmehr ein dreiaktiges Musikdrama „Drei Liebesnächte" vorliegt. Leider ist davon noch nicht einmal der Klavierauszug gedruckt, doch kann ich versichern, daß die Musik durchaus einheitlich und dramatisch sehr wirkungsvoll ist, wenngleich die sehr warm empfundene Lyrik naturgemäß bei diesem Stoffe den Hauptraum einnimmt. Ungemein dankbar sind die rein gesanglichen Aufgaben.

Noch war die „Frühlingsnacht" nicht aufgeführt, da machte sich S. schon wieder an ein neues Bühnenwerk, an das groß angelegte Drama „Die scharlachrote Blume". Den Stoff der sehr geschickt, d. h. bühnenwirksam angelegten Dichtung hat er dem berühmten Roman der ungarischen Baronin Orczys „The scarlet pimpernel" entnommen. Im Vorspiel werden die Kehrseiten der französischen Revolution drastisch geschildert. Ein idealistisch gesinnter Engländer, der sich den Namen „Die scharlachrote Blume" gibt, bekämpft die in Terrorismus entartete Revolution in kühnster Weise, indem er zahlreiche französische Aristokraten aus dieser Hölle rettet. Durch Drohungen des Londoner französischen Gesandten, der das Schicksal ihres Bruders in den Händen hält, wird Lady Blakenay dazu gezwungen, die „Scharlachrote Blume" zu verraten, ohne zu ahnen, daß sie damit ihren eigenen Gemahl verrät. Durch dessen Mut und Geistesgegenwart endigt aber alles glücklich. Ein Ehekonflikt spielt auch in der Handlung, die noch ein zweites liebendes Paar hat, eine entscheidende Rolle. Ganz unbegreiflich, daß dieses einen sicheren Bühnenerfolg versprechende Werk, von dem leider wieder kein gedruckter Klavierauszug vorliegt, noch der Uraufführung harrt. Eine Szene aus dem Vorspiel, Theresens Vision, wurde 1920 in Berlin in einem Konzert von Frau Arndt-Ober mit Begleitung des Philharmonischen Orchesters vorgeführt und erregte durch ihre Kühnheit und Eigenart bedeutendes Aufsehen.

Diese richtige Oper, die ganz besonders dankbare Gesangspartien enthält, muß bei einer einigermaßen guten Aufführung gefallen und dürfte sich als eine Bereicherung des Spielplans erweisen. Auch in praktischer Hinsicht wäre damit viel zu erreichen. Die Tendenz dieser Oper ist ja gegen die bolschewistische Revolution und ihre Greuel gerichtet, so daß sie gerade jetzt die größten Chancen haben dürfte. Der Regie stellen die Revolutionsszenen recht schwierige, freilich aber auch sehr dankbare Aufgaben; sie haben andererseits dem Tonsetzer die beste Gelegenheit gegeben, sich als Dramatiker zu bewähren.

Im Jahre 1916 dichtete S. die dramatische Ballade „Sturmvögel" und begann auch die Komposition, ließ sie aber bald während der unruhigen nächsten Jahre vollkommen liegen. Im Jahre 1924 zeigte er mir die Dichtung. Deren Handlung spielt an der norwegischen Küste. Die Folgen einer bösen Tat (Verführung und Instichlassung eines Mädchens, das infolgedessen dem Wahnsinn verfällt) werden geschildert, ebenso die Gewissensbisse eines im Grund edlen Menschen. Versöhnend ist der Ausgang. Nach Jahren sieht das Mädchen den Verführer wieder, erwacht aus ihrem Wahn, ist überglücklich über die Anwesenheit des noch immer Geliebten und stirbt in seinen Armen. Mich ergriff diese einfache Handlung so sehr, mir erschien die Dichtung so gelungen, daß ich S. sehr zuredete, die musikalische Ausführung wieder in Angriff zu nehmen. Er folgte meinem Rate. Ein Jahr später lernte ich die vollendete, wenn auch noch nicht instrumentierte Komposition kennen und fand sie sehr gelungen. Da ich gewissermaßen Pate der „Sturmvögel" geworden war, fühlte ich mich verpflichtet, für ihre möglichst schnelle Aufführung zu sorgen. Ich hatte die große Freude, in dem damaligen Schweriner Generalmusikdirektor Wilibald Kähler, der jetzt im Ruhestande in Berlin lebt, einen erfahrenen und vorurteilslosen Theaterfachmann zu finden, der das Werk einer wirklich eingehenden Prüfung unterzog. Sie fiel so glänzend aus, daß die Annahme für das Schweriner Landestheater erfolgte. Dort errangen „Sturmvögel" bereits am 19. September 1926 einen so glänzenden Sieg, daß dieser Tag einer der glücklichsten im Leben des Dichterkomponisten wurde. Sehr viele Kritiker waren zu dieser Uraufführung erschienen. Sie stimmten alle darin überein, daß es sich um ein musikalisch überaus wertvolles und auch bühnenwirksames Werk handle.

Trotzdem es vom Schweriner Ensemble einige Monate später auch in Oslo mehrmals mit geradezu sensationellem Erfolge gegeben worden ist, hat sich bisher keine zweite deutsche Bühne seiner angenommen, was nicht gerade sehr für das Kunstverständnis der meist nur auf Uraufführungen selbst schlechter Werke erpichten Theaterleiter spricht. Aber die Zeit wird noch kommen, wo den „Sturmvögeln" das ihnen gebührende große Bühnenleben zuteil werden wird.

Über die Musik möchte ich noch Folgendes sagen, was an der Hand des Klavierauszugs oder noch besser auf Grund der gleichfalls veröffentlichten Partitur nachgeprüft werden kann. Sie erläutert und ergänzt die Dichtung aufs vollkommenste. Sie ist wieder unverkennbar von der norwegischen Volksmusik beeinflußt. Ihr Grundton ist Ehrlichkeit und Reinheit in der ganzen Empfindung; sie kommt aus dem Herzen und spricht zu den Herzen. Alles ist in ihr gesund. Immer herrscht die Melodie vor; sie wird aber nie zum bloßen Ohrengeklingel, zu fader Süßlichkeit. Wo Dissonanzen zur Charakterisierung ihm notwendig erscheinen, geht ihnen S. nicht aus dem Wege; denn auch er fühlt sich durchaus als moderner Musiker; aber er bringt die Dissonanzen nicht wie mancher der hypermodernen Jungen, nur um aufzufallen; auch häuft er sie nicht im Übermaß. Er ist ein Meister der Stimmungsmalerei und der musikalischen Charakteristik; jede Person hat ihre besondere und stets scharfe Zeichnung erhalten; gewisse melodische Phrasen kehren daher öfters wieder, ohne jedoch in Wagnerischer Art als Leitmotive verwendet zu werden. Auch wo die Musik, wie namentlich in einem großen Duett, vorwiegend lyrisch ist, hat S. doch nie vergessen, daß er ein Drama schreiben wollte. Ganz besonders glücklich ist er, wenn er das Geheimnisvolle oder Mystische in Tönen ausdrückt. Ausgezeichnet versteht er sich auch auf wirkungsvolle Steigerungen; nie läßt er das Interesse der Hörer erkalten. Der die Expedition bringende erste Akt ist bereits überaus eindrucksvoll und wird doch noch durch die beiden folgenden übertroffen. Jedem dieser knapp gehaltenen Akte ist eine längere instrumentale Einleitung vorausgeschickt. Wie wenig S. von Wagner abhängig ist, merkt man gleich bei dem ersten Vorspiel; er schildert einen Seesturm, in dem das Nebelhorn schaurig ertönt, aufs packendste und sehr realistisch, ohne daß man irgendwie an den „Fliegenden Holländer" erinnert wird. Grundverschieden von Wagners Waldweben im „Siegfried" ist die den Sommer u. a. mit Vogelstimmen malende Einleitung des zweiten Akts. Entsagung kommt in der etwas düstren, leise an den „Tristan" gemahnenden Einleitung zum Schlußakt zum Ausdruck. Recht stimmungsvoll ist das Wiegenlied der Irren, mit dem sie ihr Kind einzuschläfern glaubt; noch wirkungsvoller in der Stimmung ist das volksliedartige, von einem Fischer hinter der Szene gesungene Lied von einem unglücklichen Liebespaar; daraus entwickelt sich dann eine große Wahnsinnsszene. Wie geheimnisvolle Stimmen wirken die kurzen, hinter der Szene ertönenden Chöre am Schluß des zweiten und dritten Akts. Des letzteren hell leuchtende, geradezu verklärte Schlußakkorde deuten die Erlösung des Verführers von seinen Gewissensbissen an. Überaus farbenreich und klangschön ist immer die Behandlung des Orchesters. Die Gesangspartien sind sehr dankbar gehalten.

Außer den bisher besprochenen Bühnenwerken hat S. u. a. auch ein Tanzmärchen „Wunderhorn", ein Märchen aus dem höchsten Norden „Sampo Lappelil" und vor allem das groß angelegte Traumspiel mit Musik „Gewitternacht und Morgenröte" verfaßt, in dem die Menschen aus den Greueln der Kriege und Revolutionen endlich zu einem ideellen Zustand der Liebe und Brüderlichkeit gelangen; er ist eben ein überzeugter Pazifist und verschließt sich der Erkenntnis, daß der Wunsch „Nie wieder Krieg" eine Utopie ist. Nicht vergessen sei auch die Kantate, die er anläßlich des Trondhjemer 1000jährigen Jubiläums des Königs Olav komponiert hat, sowie sein op. 4 „Auf den Höhen", Dichtung von Henrik Ibsen für gemischten Chor mit Sopran- oder Tenor-Solo mit Orchester (1904).

Der Raum gestattet nicht, ebenso ausführlich wie auf die dramatischen Werke S.'s auch auf seine anderen Kompositionen einzugehen. Fassen wir daher nur kurz auch diese, zunächst seine Orchesterwerke ins Auge, soweit sie nicht schon als Teile oder Auszüge seiner Bühnenwerke erwähnt worden sind. Bereits 1904 wurde die ungemein stimmungsvolle, sich mit dem Titel wirklich deckende sinfonische Dichtung „Sommernacht auf dem Fjord" veröf-

fentlicht, die auch durch ihre sehr reizvolle Instrumentation fesselt. Im Druck soll demnächst auch die bereits 1918 komponierte, weit größer angelegte sinfonische Dichtung „Brand" erscheinen, in der versucht ist, den Ideengehalt der gleichnamigen Dichtung Ibsens in Tönen wiederzugeben. Ob dies überhaupt möglich ist, möchte ich bezweifeln, doch haben wiederholte Aufführungen dieses Werks den Beweis erbracht, daß auch auf die, die mit dieser überaus philosophischen Bühnendichtung Ibsens nicht vertraut sind, die melodischen Einfälle und die Klangwelt S.'s eine starke Anziehungskraft ausübt.

Die erste Sinfonie, zu der S. im Jahre 1887 den Mut fand, behielt er dann jahrelang im Pult. Sie schien für ihn ein Treffer zu werden, da kein Geringerer als Dr. Karl Muck sie in Boston mit seinem herrlichen Sinfonie-Orchester aufführen wollte. Allein da erklärte Amerika Deutschland den Krieg: Muck wurde interniert, seine Bibliothek blieb zurück, als er endlich die Freiheit wieder bekam. Wo sich S.'s Sinfonie befindet, weiß man auch heute noch nicht. Da er aber einen Klavierauszug besaß, hat er 1928 eine neue Partitur hergestellt und dabei eine teilweise Umarbeitung vorgenommen. Diese erwies sich bei der sehr erfolgreichen Uraufführung, die diese erste Sinfonie im Jahre 1930 fand, als sehr vorteilhaft. Noch mit einer weiteren Sinfonie hat uns S. vier Jahre später beschenkt. In ihr ist seine Liebe zur Natur, besonders zum Meere aufs glücklichste zum Ausdruck gekommen. Überall, wo diese zweite Sinfonie erklungen ist, hat sie mächtig eingeschlagen. Es steht zu hoffen, daß beide Sinfonien bald veröffentlicht werden. Es folgten im Jahre 1930 die bei Tischer & Jagenberg in Köln erschienenen, ganz besonders von den Rundfunkorchestern beachteten Orchester-Suiten „Frühlingsreigen" und „Norwegische Suite".

Aus dem Jahre 1920 stammt ein Streichquartett (fis-moll) Schjelderups, das ich mit Freunden vor dem Komponisten zum ersten Male zu Gehör bringen durfte. In Bezug auf geistige und technische Schwierigkeiten ist es noch anspruchsvoller als die letzten Beethovenschen. Es hat einen herben, schwermütigen Charakter, bis auf den übrigens neuerdings etwas umgearbeiteten, in tänzerischen Rhythmen sich ergehenden Schlußsatz; es ist unverkennbar national, d. h. norwegisch, gefärbt und ungemein frei in der Harmonik, die sich stark der Polytonalität nähert. Es ist noch immer ungedruckt, obwohl es vom Paszthory-Quartett in München mit großem Erfolg zur Uraufführung gebracht worden ist. Auch ein Klaviertrio hat Schjelderup 1929 geschaffen; dessen hat sich das Leipziger Weitzmann-Trio mit bestem Erfolg angenommen.

Trotzdem S. in seiner Jugend Violoncellist (zuletzt Schüler Franchomnes) gewesen ist, hat er für dieses Instrument nur ein „Fantasiestück" (1904) und eine sehr stimmungsvolle „Elegie" (1913) veröffentlicht, zwei kleinere Werke, an denen tüchtige Kniegeiger nicht vorübergehen sollten. Den Geigern hat er zwei eigenartige dreisätzige „Tanz-Suiten" mit Klavier (1904) geschenkt und eine Art sinfonische Dichtung „In Baldurs Heim" (1904), die ungemein reizvoll ist, unbedingt aber mit der bisher unveröffentlichten Orchesterbegleitung gespielt werden muß, da das Klavier nur eine sehr ungenügende Vorstellung davon gibt.

Nicht näher einzugehen brauche ich auf Schjelderups mancherlei Lieder für eine Singstimme und Klavier. Sie sind meist für seine aus München stammende Lebensgefährtin geschaffen, die ihm stets eine feinsinnige Interpretin seiner Lyrik gewesen ist und nie den Glauben daran verloren hat, daß seine großen Bühnenwerke sich doch noch durchsetzen werden. Diese Lieder sind überwiegend als Beilagen zu der von Ferdinand Avenarius begründeten und jahrelang erfolgreich geleiteten Zeitschrift „Der Kunstwart" erschienen, die überhaupt ihre wertvolle Teilnahme dem Schaffen Schjelderups öfters gewidmet hat. Besonders aber sei noch auf die vier Balladen hingewiesen, die mit Orchester weit wirkungsvoller als mit der bloßen Klavierbegleitung sind. Die beiden ersten Nummern „Jung Diethelm" und „Jane Grey" sind 1913, die andern „Der Seelenbaum" und „Jan Bart" 1920 in den Handel gekommen. In diesen tonmalerisch interessanten Balladen ist der erzählende Ton besonders gut getroffen; intelligenten Sängern sind damit wertvolle Gaben für den Konzertsaal geschenkt.

In allerneuester Zeit hat S. sich der Melodramen-Komposition zugewendet; für seine mit dem Schriftsteller Dr. Weitzmann verheiratete Tochter Eleonore, die eine hervorragende Schauspielerin und Sprechkünstlerin ist, hat er drei derartige Werke geschaffen, nämlich „Die Blinde", Dichtung von R. M. Rilke, und die beiden Monologe aus Goethes „Stella". Damit diese Melodramen, die natürlich am wirkungsvollsten mit Orchesterbegleitung sind, in weitere Kreise dringen können, hat er die Untermalung der Sprechstimme auch für Klavier, Violine und Violoncell eingerichtet und damit auch rein klanglich schönste Wirkungen erzielt.

Auch als Musikschriftsteller ist S. hervorgetreten, nicht bloß in Aufsätzen für Zeitschriften und in kritischen Berichten über das deutsche Musikleben für skandinavische Zeitungen, er hat auch in einem Buche seinem großen Landsmann „Edvard Grieg" 1908 ein Denkmal gesetzt und in einem richtigen Volksbuche und dabei doch aufs feinsinnigste über „Richard Wagner und seine Werke" sich 1913 ausgelassen.

Wenn S. auch eine starke persönliche und nationale Eigenart hat, so fühlt er sich in Bezug auf künstlerische Ideale doch einig mit allen ernsten deutschen Musikern; die 40 Jahre, die er in Deutschland zugebracht hat, haben ihn mit diesem Lande nicht bloß in künstlerischer Hinsicht eng verbunden. Übrigens sind unter seinen Vorfahren nicht wenige Deutsche gewesen, die nach Norwegen eingewandert sind. Seit elf Jahren bewohnt er in Benediktbeuren in Oberbayern ein altes Bauernlandhaus, das die Benediktiner 1522 erbaut haben; es ist von seinem ältesten Sohn, der Maler und neuerdings auch Schauspieler ist, künstlerisch hergerichtet worden. Weit von allem lärmenden Weltgetriebe, umgeben von einer großartigen Berglandschaft, lebt S. da nur seinem Schaffen.

Mit tiefem Verständnis hat Wolfgang Schumann, der langjährige Redakteur des „Kunstwarts", am 70. Geburtstage Schjelderups über dessen Wesensart, Naturverbundenheit und Kunstauffassung Folgendes in einer Rundfunkrede gesagt: „Gibt es Stichworte für sein stärkstes Schaffen, so lauten sie Natur, Natur und dann Märchen und Sage — danach erst kommen Geschichts- und Kulturgehalte zur Geltung. Sein erstes Musikdrama hieß ‚Sonntagmorgen' und gab den vollen Glanz sonneüberwallter Frühnatur. Eine ‚Sommernacht auf dem Fjord', ‚Sonnenaufgang auf dem Himalaya', ‚Frühlingsnacht', ‚Gewitternacht und Morgenröte' — das sind die Titel anderer Werke des Meisters, die seine Naturverbundenheit ankündigen. Und in den großen Natursagendramen ‚Jenseits von Sonne und Mond', ‚Sturmvögel', ja selbst in Liedern und Sinfonien waltet sie wiederum als stärkste Kraft, die zur musikalischen Verdichtung, Spiegelung, Wiedergabe seiner wundersamen Naturerlebnisse führte. Ich kenne keinen Tonkünstler, der Einsamkeit im Walde, Alleinsein auf der Heide, das leise Getön des Wipfelrauschens und des Vogelrufs, die Melodik der Winde so tiefinnerlich, unverlierbar und urrein gegeben hätte wie er, so unberührt von schulmusikalischen Phrasen und Wendungen, so ganz nur als zarten und süßen Ausdruck des empfangenen Naturlebens, als Tongedicht aus der ungetrübten Stimmung des Menschen, der mit allem Lebenden und Webenden sich verschwistert fühlt. Und hingebender, tongewaltiger ist nie Sturm und Meeresdonner, die Fahrt durch gestirndurchglänzte Luftmeere, der pompöse Glanz des großen Naturereignisses, die Urmacht der Elemente musikalisch gedichtet worden als in Schjelderups größeren, tiefgängigeren Werken. . . . Den Gestalten wie dem Gestalter fehlt alles Raffinement, alle Neigung zu komplizierten Problemen — ihm gilt vor allem die Erlösung durch Liebe, Liebe als heilige Lebensmacht, Liebe als eigentliches und einzig würdiges Lebenselement."

Erwähnt sei auch, daß Schjelderups Lehrer Massenet bereits von ihm, als er ungefähr 25 Jahre alt war, gesagt hat: „Il sera le Wagner du Nord" („Er wird der Wagner des Nordens werden"). Daß diese prophetischen Worte zutreffen, wird sich nach meiner Überzeugung herausstellen, wenn endlich Schjelderups große Bühnenwerke zur Aufführung gelangen. Möchte diesem hochbedeutsamen Musikdramatiker, der unbekümmert um den Erfolg nur seiner inneren Stimme gehorcht, ebenso eine verspätete Würdigung zuteil werden wie einem Bruckner und César Franck, möchte den Herren Theaterintendanten und Opernkapellmeistern endlich die Erkenntnis aufgehen, daß sie eine künstlerische Persönlichkeit wie S. nicht länger mehr zur Seite

schieben dürfen in der irrtümlichen Annahme, daß er zu alt ist, um modern zu sein. Er ist, übrigens auch in der Harmonik, weit moderner als mancher junge überschätzte Komponist. Auch seine schon vor Jahren entstandenen Bühnenwerke sind in keiner Hinsicht veraltet; in ihnen sind vor allem auch ethische Werte aufgespeichert, wie sie von keinem der Jungen nur annähernd geboten werden. Wir benötigen aufs dringendste einer Gesundung der Musik und sollten daher unser Augenmerk auf einen so echtgermanischen wirklichen Künstler richten, wie Gerhard Schjelderup in des Wortes wahrster Bedeutung ist.

Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß [1]).

Von Fritz Tutenberg, Altona/Bahrenfeld.

I.

Allgemeine Übersicht über die Entwicklung der schwedischen Musik und ihre künstlerischen und seelischen Grundlagen.

Die Grundeinstellung der romantischen Geistesrichtung im 19. Jahrhundert, sich nicht einem hemmungslosen Kosmopolitismus zu ergeben, sondern sich auf das künstlerische Erbe unserer Vorväter zu besinnen, hat zur Entstehung der nationalen Tonschulen in allen europäischen Ländern geführt. Während Deutschland die Marschrichtung angab, sich in Weber, Schumann, Wagner geistig manifestierte, ohne musikalisch auf altes Volksgut außer in historischen Sammlungen zurückzugreifen (Humperdinck und die nachwagnerischen Märchenkomponisten wie Alexander Ritter usw. gehören einer späteren Zeit an), arbeitete man in den angrenzenden Ländern praktisch an der zeitgemäßen Wiederbelebung der alten Volksmusik. Der deutsche Idealismus, der bei uns in jeder Geistesepoche vorherrscht, wollte die ganze Welt beglücken; die Heimat war der Mikrokosmos, aus dem man zum Makrokosmos strebte. Die anderen Länder dachten sich oder erfühlten, daß auch die kleine Welt der Heimat eine in sich abgerundete, vollkommene Welt sei. Letzten Endes sind diese nationalmusikalischen Bestrebungen natürlich nur der gefühlsmäßige Ausdruck einer politischen Bewegung: der Übergang vom absoluten oder aufgeklärten Staat zur Nation, zur Herrschaft der Besten eines Volkes.

Wir dürfen mit Stolz behaupten, daß das deutsche Musikleben, auch abseits der Konzertdirektionen, das vollkommenste der Welt ist. Und das ist der eigentliche Grund, weshalb sich bei uns das musikalische Schaffen so außerordentlich entwickelte.

In Schweden liegt das anders. Dieses stammverwandte Land hatte vor 1900 kein eigentliches Musikleben.[2] Es bestand zwar eine vierhundertjährige Hofkapelle, eine Oper, eine musikalische Akademie. Aber sie alle waren nach Stockholm verlegt. Es sind erst zwanzig Jahre her, daß man die Notwendigkeit der Musikpflege für das ganze Land einsah.

Das Musikinteresse war hauptsächlich auf die Vokalmusik gerichtet. Das darf in diesem sangesfreudigen Lande mit seinem reichen Schatz alter Volkslieder nicht weiter wundernehmen. Aber diese Vorliebe schritt weit über das gewohnte Maß hinaus. Trotzdem der Geiger Tor Aulin bereits 1887 sein berühmtes Streichquartett gründete und im ganzen Lande für absolute Musik warb, galt es in den musikalischen Kreisen noch um 1900 als nicht „anständig", etwas anderes als Lieder und Chöre zu schreiben. Das schwedische Interesse war vornehmlich auf Koloraturarien und Bravourstücke gerichtet. Es wurde von der Wagnerepoche ziemlich kalt gelassen, trotzdem Wagner bei Andreas Hallén, Wilhelm Peterson-Berger und in Wilhelm Stenhammars Jugendwerk deutliche Spuren hinterließ. Das große Publikum aber fängt erst jetzt an, Wagner zu verstehen. Und Hugo Alfvéns zwei erste Symphonien schlugen um die Jahrhundertwende wie Bomben ein. „Das war ja die berüchtigte absolute Musik" und sie war ja schön!

---

[1] Beginn einer Artikelserie.

[2] Ausführungen nach Kurt Atterberg in „Tideus Tegn", 20. I. 1927, Oslo.

Während Göteborg durch das 1905 gegründete Symphonieorchester freiere Ansichten bekam, blieb Stockholm noch ein Jahrzehnt auf dem alten Standpunkt beharren trotz Aulins Bemühungen, der 1902 die Konzertvereinigung gründete. Aber da sie bis 1914 höchstens 5—6 Konzerte jährlich gab, war ihr Wirken bedeutungslos, so bedeutungslos, daß sich ein junger schwedischer Komponist, der sich 1909 von der „Kgla. Musikaliska Akademi" in Stockholm eine Orchesterpartitur ausborgte, verspotten lassen mußte, weil er so „hochmütig" war, ein Orchesterwerk studieren zu wollen. — Erst 1914 wurde die Konzertvereinigung zu neuem Leben erweckt. Fast gleichzeitig entstanden staatlich unterstützte Orchester in Norrköping, Hälsingborg, Gävle, Malmö und anderen Plätzen.

Die Pflege der Kammermusik bekam größeren Auftrieb durch das neugegründete Kjellströmquartett, Vorlesungsvereine interessierten sich dafür; Kammermusikfeste und -wochen werden veranstaltet, weitere Orchestervereinigungen wachsen aus der Erde. Diese Entwicklung findet ihren äußeren Abschluß in der Erbauung des neuen Konzerthauses in Stockholm, das allerdings durch seine Akustik zum Schrecken der schwedischen Komponisten geworden ist. Leider ist das aufblühende Musikleben nun durch den Rundfunk bedroht und selbstverständlich auch durch die Weltwirtschaftskrise.

Aber es war von jeher so und wird wohl auch so bleiben, daß der schwedische Komponist mehr um der Ehre willen komponiert als um des täglichen Brotes willen. Und so beklagenswert es ist, daß auch hier der Prophet nichts in seinem Vaterlande gilt — er muß erst im Ausland seine Feuertaufe erhalten haben —, so ist es zu begrüßen, daß alle schwedischen Musiker aus innerem Muß heraus schaffen und daß in ihrem Werk keine Unehrlichkeit zu finden ist.

Es ist natürlich schwer, alle modernen schwedischen Musiker auf eine Richtung festzulegen. Mit ihren skandinavischen Brüdern haben sie alle Eins gemeinsam: starkes Naturgefühl, frische Laune, Keuschheit, engste Naturverbundenheit und unmittelbares Empfinden für die heimatliche Scholle, ohne die ihr Schaffen überhaupt nicht denkbar ist.[3] Es ist manchmal nicht leicht, in die Herbheit ihrer Seele einzudringen, eine Herbheit, die sich unter dem ausgeprägten Sinn für die landschaftliche Lieblichkeit Schwedens verbirgt, die aber sofort hervorbricht, wenn die Schönheit des Meeres den Schaffenden beeindruckt. Die tiefe Liebe zu Volk und Heimat zeigt sich allerorten; sie zeigt sich nicht in sklavischer Nachahmung des musikalischen Volksguts, sondern in der freien Gestaltung und Erfindung aus dem Volksgut heraus. Vorherrschend sind die kleinen Formen; zur Symphonie und zur Oper (Musikdrama) greift man erst ziemlich spät, aber dann auch mit außergewöhnlicher Gereiftheit und mit Formwillen.

In der Romantik lebt und webt die schwedische Musik bis heute. Und wenn man das als „Richtung" auffassen will, kann man es tun, greift damit aber sicher daneben. Innerhalb dieser Romantik gibt es nämlich so viele Wesensunterschiede, das Reich der Romantik ist so groß, daß viele Gegensätze darin Platz haben. Und ganz kann man selbstverständlich nicht den Einflüssen aus Südeuropa entgehen. Da sind die alten Italiener, die Niederländer, Deutschlands klassische Musik (viele schwedische Komponisten sind bei uns ausgebildet), Mendelssohn, Brahms, Wagner, die Russen, und für die junge Komponistengeneration Svendsen, Grieg, Sinding, Gade, Lange-Müller, Nielsen und Sibelius, die Impressionisten. Und für einige wenige leider auch die modernsten internationalen Musikrichtungen Südeuropas, die aber sehr wenig ins Gewicht fallen.

Die ältere Komponistengeneration, die sich, merkwürdig genug bei den schwedischen Verhältnissen, auch mit Instrumentalmusik befaßte, sei nur kurz genannt: Roman[4], Berwald, Söderman, Norman, Hallén, Sjögren, Peterson-Berger, Stenhammar und Alfvén. Sie vertreten das schwedische Musikschaffen mehr im 18., 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

Die jüngere Komponistengeneration, für die nach Rangström Romantik „eine innere Notwen-

[3] Vgl. Ture Rangströms Aufsatz „Svensk Tonkonst i skandinavisk belysning". ' „Aftenposten' Oslo 1927.

[4] Patrik Vretbald: Johan Helmich Roman, „Svenska musikens fader", 2 Bde. Stockholm 1914.

digkeit" ist, „eine singende Sehnsucht aus der Natur und des Menschenherzens tiefstem Innern", wird durch eine große Reihe Köpfe vertreten. Sie alle gehören bürgerlichen Berufen an, um existieren zu können, und leben dadurch in der Doppelwelt des alltäglichen Schaffens und einer rein gefühlsmäßigen Traumsphäre. Jede intellektuelle Einstellung fehlt dabei. Der Symphoniker Atterberg drückt das einmal so aus: „Wir musizieren, wie die Vögel im Walde singen, nur weil wir müssen." Und das kann man als Devise der ganzen jungschwedischen Musik voransetzen.

Den Übergang zur jüngeren Generation bilden in gewisser Weise Stenhammar und Alfvén, beides Stil- und Formkünstler von Rang; Stenhammar der souveräne Artist[5], der Sucher und Frager, Alfvén ein orchestraler Virtuos, aber dabei ein Stück Vollblutmusikant („Midsommarvaka", auch in Deutschland sehr bekannt). Zu ihnen darf man auch Ruben Liljefors mit einer stattlichen Anzahl von Werken aller Gattungen zählen, ein liebenswürdiger Nachromantiker von nordischem Gepräge.

Neuzeitlicher, aber auch von der deutschen Romantik und Brahms beeinflußt, ist das frische Orchestertalent Adolf Wiklund, der eine Zeitlang Hofkapellmeister in Stockholm war.

Der Führer der schwedischen Moderne ist ohne Zweifel Kurt Atterberg, der Symphoniker von Rang, der sich neuerdings auch mit stärksten Hoffnungen der Opernproduktion zugewandt hat (Bäckahästen, Fanal). Seine Wirksamkeit wie die der jungen Generation beginnt etwa um 1910. Ihm zur Seite steht als starke Begabung Natanael Berg mit lebhaftem Temperament, kosmopolitischen Interessen, aber durchaus nordischer Herkunft. Auch er hat sich mit Erfolg neben Orchester- und Chorwerken der Oper zugewandt: Leila, Engelbrekt, Judith (nach Hebbel; noch unvollendet). Oskar Lindberg, der Dalkarl, ist der schwedische Kolorist von volklicher Echtheit, Rangström der vielbegabte Lyriker, schwermütig und tiefsinnig, von ausgeprägter Charakterfestigkeit. Erst zehn Jahre später macht sich die Programmkunst des Kontinents bemerkbar bei Edvin Kallstenius und Hilding Rosenberg, aber bei ersterem doch durchaus von nordischem Typ. Und nun kurz zusammengefaßt, aber nicht weniger wichtig: Erik Westberg, der temperamentvolle, von Kraft überschäumende Umformer schwedischer Volksmusik, Henning Mankell, phantasievoller Impressionist und genialer Klavierkomponist († 1930), ihm gleich Lennart Lundberg. Ausgezeichnete Liederkomponisten sind Josef Eriksson, Gustaf Nordqvist, Josef Jonsson, die Lyriker und Orchestertalente Algot Haqvinius und Knut Håkansson, der Kontrapunktiker († 1929) seien genannt; ebenso William Seymer, Gustaf Heintze, Bernhard Lilja, Henrik Melchers, Yngve Sköld und Albert Henneberg.

Man betrachte dies als eine kurze summarische Übersicht über die Reichhaltigkeit des modernen schwedischen Musikschaffens, ohne daß bereits Werturteile gefällt wurden. Dies sei einer Reihe von Einzelaufsätzen vorbehalten, die in loser Folge diesem einleitenden Aufsatz folgen sollen. Sich mit der modernen schwedischen Musik beschäftigen, heißt neue Gefühlswerte erschließen, und ich glaube, daß wir sie gebrauchen können.

Isländische Volkslieder.

Herausgegeben von Jón Leifs*).

Von Paul Treutler, Hamburg-Ohlsdorf.

Angesichts der Lage, in der sich die zeitgenössische Musik befindet, der Tatsache, daß sie den Bruch mit der Vergangenheit vollzogen hat, nach Neuem sucht, Haftpunkte ertasten möchte, neue Elemente willig aufnimmt, erscheint es angebracht, auf eine Quelle zu verweisen, die bisher unbeachtet gelassen wurde. Es ist wirklich nicht notwendig, zur Negermusik seine Zuflucht zu nehmen und in ihr Erneuerung zu suchen, nein, alles, was uns nottut, gesundes, männliches Empfinden, eigenwilliger Rhythmus usw. finden wir artverwandt, in köstlicher, jugendlicher Frische in der isländischen Volksmusik.

---

[5] Vgl. dazu im Folgenden Rangströms oben genannter Artikel.

*) Kallmeyer-Verlag, Wolfenbüttel.

Ziemlich unbeachtet erschien im Kallmeyer-Verlag ein Bändchen „Isländische Volkslieder", herausgegeben von Jón Leifs, dem in Deutschland lebenden isländischen Komponisten.

Diese Lieder sind einer näheren Beschäftigung mit ihnen wohl wert. Eine kurze Betrachtung möge dazu anregen.

Sie sind so alt wie die Edda, kaum daß spätere Zeiten Wesentliches änderten. Das Wenige fällt dem Hörer und Leser dieser Musik sofort auf. Es soll uns bei unserer näheren Betrachtung, die der altüberlieferten, aus dem Mittelalter stammenden Volksmusik gilt, nicht beschäftigen. Und zwar: das Lied Nr. 20, das allerdings aus einer sehr alten Handschrift stammt, aber harmonisch und rhythmisch sich klar von den übrigen abhebt. Offenbar machen sich hier christliche, kirchliche Einflüsse geltend. Der Wikingertrotz ist unter dem Büßergewand geschwunden. Alle Knorrigkeit ist abgeschliffen. Nr. 10 und 11 sind freie Nachdichtungen des Herausgebers und zeigen uns, wie ein heute lebender Isländer die Musik seines Volkes empfindet. Nr. 10 ist besonders packend und echt. Ferner scheinen einige Nummern (5, 12, 13) späterer Zeit zu entstammen; denn sie zeigen bereits ein entwickeltes Tonartgefühl.

Es muß, ehe wir uns in Einzelbetrachtungen einlassen, noch auf die zwei für die isländische Volksmusik charakteristischen Formen des Vortrags hingewiesen werden: die Zwiegesänge und die Reimweisen. Die ersteren werden, wie der Name sagt, von zwei Stimmen, abwechselnd im Einklang und in der Quinte gesungen. Die tiefere Stimme, die als Begleitstimme anzusprechen ist, erhebt sich meist zum Schluß des Liedes über die Hauptstimme, und, sang sie anfangs (reine) Unterquinten, so jetzt (reine) Oberquinten. Die Höhe erfordert für diese Stimme den Tenor. Wir haben die merkwürdige Tatsache, daß in einfacher Volksmusik der Tenor taktelang unter dem Baß liegt. Diese Konstellation dient mit seiner eigentümlichen Klangfarbe unserer heutigen Musik, die 800—1000 Jahre Entwicklung mehr hinter sich hat, als Kunstmittel für besondere Wirkungen. Die Stimmkreuzung geschieht für den Tenor in oft unbequemen Intervallen. Die Reimweisen sind die andere, aus dem alten Skaldengesang hervorgegangene, Vortragsart zu balladenartigen Texten. Eine äußerst eigenwillige Rhythmik ist vor allem ihr Merkmal und bedingt, unterstützt von schattenreicher Dynamik und wechselvollster Agogik, einen außerordentlich lebhaften Vortrag, der mit der „Kühle der Nordländer" wenig zu tun hat, eher mit der eruptiven Gewalt und Glut der isländischen Geisyre inmitten der Eis- und Schneewelt.

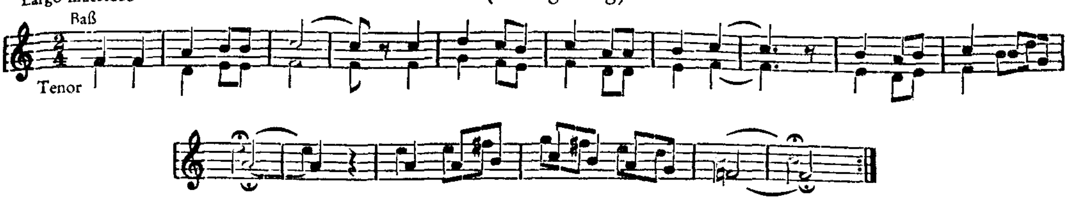
Lenken wir unsern Blick auf Einzelheiten. Zunächst fällt auf, daß der Umfang der Melodien im allgemeinen nicht groß ist. Nr. 7 begnügt sich mit einer Terz. Dreimal ist die Oktave als größter Umfang festzustellen. Im Durchschnitt kann man eine Quinte oder Sexte annehmen.

Innerhalb dieses kleinen Raumes gefallen sich die Melodien sehr gern in der mehrfachen Wiederholung eines und desselben Motivs, dem dann durch unterschiedliche rhythmische Behandlung neue Seiten abgewonnen werden.

Die Zweiteiligkeit herrscht vor, d. h.: das Lied zerfällt melodisch in zwei einander meist ganz gleiche Abschnitte. Unsere Volkslieder nehmen gern den dabei entstehenden Einschnitt wahr, um den Halbschluß auf der Dominante anzubringen. Das fehlt hier jedoch vollständig; selbst der Einschnitt ist nicht hörbar gemacht; man hat nur das Gefühl, daß hier ein Einschnitt sein müßte. Nein, meistens geht's pausenlos stürmend, die Sprache darüber hinwegreißend, bis zum Schlusse weiter. Man hat dabei nicht das Gefühl etwa des „Sichhingebens"; nein, sondern mitreißender Kraft. Das waren Menschen, denen „flüssiges Eisen in den Adern kocht", wie Hebbel von seiner Brunhild in den „Nibelungen" sagt.
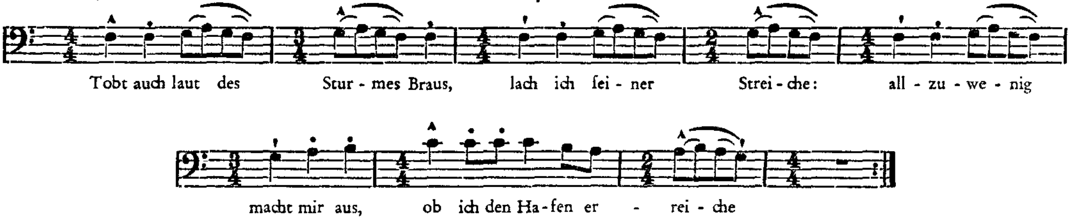
Auch die Tonfolge ist darauf eingestellt. Der Tritonus wird im Verlaufe vieler Melodien bevorzugt, d. h.: die Folge von drei Ganztönen, die übermäßige Quarte, hier oft in der Gestalt *f—h*. Die niederländische Schule in Mitteleuropa am Ausgange des Mittelalters und anschließend die Musik bis in die neuere Zeit hinein, lehnte diese Tonfolge als hart und unfangbar ab. Hier ist sie bevorzugt.

Largo maestoso 1. (Zwiegesang).



Nehmen wir gleich das erste Lied; es ist ein Zwiegesang. Die eigentliche, vom Baß gesungene Melodie umfaßt den Raum einer Quinte, *f′—c″*, und bringt 3 Einschnitte, der Reihe nach auf den Tönen *c″*, *c″*, *a′* und schließt mit *f′*. Man könnte glauben, ein F-dur vor sich zu haben; aber es fehlt das *b′*, und der Tritonus *f′—h′* tritt unbekümmert hervor. Ein Tonart-Gefühl in unserem Sinne kann nicht aufkommen. Der Tonbestand der Melodie ist dem der alten lyrischen Kirchentonart vergleichbar. (Es sei hier eingeschaltet, daß wir nicht mit unserem Dur—Moll-Begriff an diese Musik herantreten dürfen. Diese „Normierung" blieb späterer Zeit vorbehalten. In jener Zeit verfügte die Musik über eine weit größere Ausdrucksskala, die sich in der offiziellen Musik in den Kirchentonarten darstellt.) Diese Unbestimmtheit des Tonartgefühls (in unserem Sinne) wird noch verstärkt durch die dauernde Begleitung der reinen Quinten. Man höre die Melodie zum Schlusse im Tritonus abwärts schreiten und zu dem *h′* das *fis″* und, nach zwei weiteren Achteln, das *f′* mit dem *c″* erklingen! Ganz den gleichen Tonbestand weisen noch eine Reihe weiterer Lieder auf. Desgleichen Nr. 14. Diese Melodie
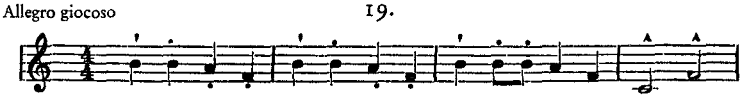
Prestissimo 14.



(Reimweise) entbehrt des eigentlichen Schlusses und ist offenbar bestimmt nach einem Takt Pause mit der 2., 3. usw. Strophe in den Anfang wieder einzumünden. Fünfmal bringt die Melodie dasselbe Motiv *prestissimo* fast unmittelbar hintereinander, als ob das Schiff (der Text spricht von einer stürmischen Meerfahrt) von kurz aufeinander folgenden Böen aufs Wasser gedrückt würde, und dennoch! Im Tritonus hart aufsteigend, lacht die Melodie stolz auf der nunmehr erreichten Quinte des Sturmes und seiner Tücken. „Allzuwenig macht mir's aus, ob ich den Hafen erreiche." Hinzu kommt die Wirkung des Rhythmus, über den weiter unten noch Näheres zu sagen ist. Das Wikingertum ersteht leibhaftig vor uns in seinem Trotz, mit seinem männlichen „Dennoch" und der Verachtung jeglicher Gefahr.

Ebenso kernhaft und frisch ist Nr. 19, das den Tritonus förmlich zum Motiv erhebt. Man braucht nicht erst den Text zu lesen, um zu wissen, daß man ein Tanzlied naiv-bäurischer Fröhlichkeit vor sich hat.

Allegro giocoso 19.
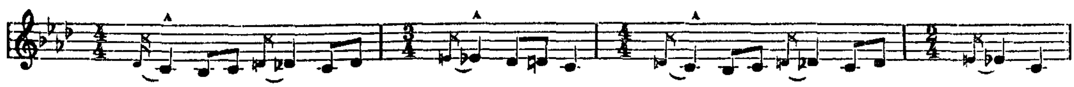


Daß diesen kraftvollen Menschen auch feinere Herzensregungen zu eigen sind, zeigt uns die Melodie Nr. 18, die uns schon ein klein wenig unser heutiges Dominantsystem ahnen läßt. Und gerade in seiner Ungeklärtheit des Tonartgefühls entspricht das Lied sehr gut dem Text, den man gern einem Mädchen in den Mund legen möchte, das, einsam auf verschneitem Pfad, sich plötzlich am Abgrund sieht und erschreckt in die Tiefe schaut.

Packend ist wieder Nr. 21. Es ist jetzt an der Zeit, über den Rhythmus dieser Musik etwas zu sagen. Hierin offenbart sich so recht die unbändige Kraft und Eigenwilligkeit der alten Nordlandrecken. Dieser Rhythmus läßt sich mit unserem Schema des gleichbleibenden Taktes nicht einfangen. Fortgesetzter Taktwechsel unter jedesmaliger Betonung des ersten Taktteils. Lauter Synkopen! Wer denkt da nicht an die sieghafte Kraft Beethovenscher Synkopen? Man sehe sich Nr. 7 an. Das Lied ist nur 8 Takte lang mit achtmaligem Taktwechsel! (Siehe auch oben, das über die Reimweisen Gesagte!) Dieses stolze Geschlecht verträgt keinen Zwang. Es vertraut auf sich und seine Kraft, die es ihm ermöglicht, sich seine Regeln selbst zu geben.

Interessant ist die, man möchte sagen, wilde Chromatik der Nummer 4, unheimlich die Wirkung von Nr. 3 (Ritt der Böse heut daher, hoch auf schwarzem Pferde).

Presto 4.



Notwendig ist jetzt noch eine Betrachtung des „Quintengesanges" der Zwiegesänge, dessen Technik bereits oben gezeigt wurde. Diese Quintenbegleitung gibt den an sich schon kernigen Melodien etwas ordentlich Kraftvolles, da ja jede Quinte an sich schon so fest gegründet steht, daß sie bei uns tonartbildend gewirkt hat und eine ganze Melodie, ja ganze Werke um eine einzige Quinte schwingen läßt. Aber bei näherer Betrachtung ist diese Quintenbegleitung gar nichts so Außergewöhnliches. Jeder kennt die in lauter parallelen Terzen und Sexten gleichlaufende „freie 2. Stimme" unserer Volkslieder oder unserer gewöhnlichen Durtonleiter. Bekanntlich singt die zweite Stimme zum 7. und 8. Ton der Tonleiter Untersexten als Begleitung, zu den vorhergehenden Tönen Unterterzen. Man kehre jetzt diese Untersexten durch Oktavversetzung um in Oberterzen und wir haben ein dem Quintengesange verblüffend ähnliches Bild in Terzparallelen. Auch der „hochgehende" Tenor fehlt nicht.



Hugo Riemann nimmt für unsere Gegend schon sehr früh einen zweistimmigen Gesang in Terzen und Sexten an. Jón Leifs möchte den Quintengesang von der zweistimmigen Lurenmusik herleiten. Jedenfalls scheinen hier Zusammenhänge zu sein, die sich allerdings mehr ahnen und fühlen, als beweisen lassen. Dennoch können wir sie getrost als bestehend annehmen; es spricht alles dafür.

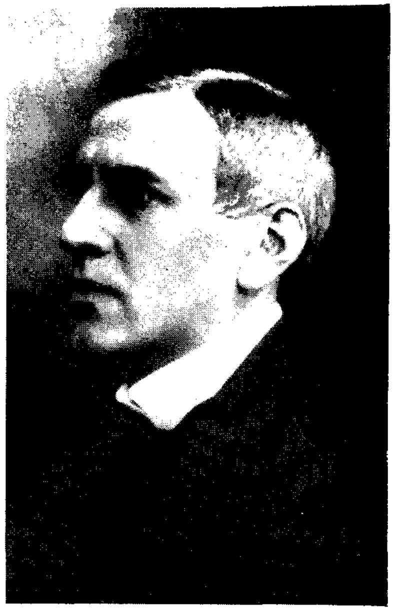
In Bezug auf den Quintengesang sei noch an das Organum des Mönches Hucbald (8. Jahrh.) erinnert, der zum ersten Male die Zweistimmigkeit in den offiziellen Kirchengesang einführte, wahrscheinlich in Anlehnung an die Volksmusik. Es war dies ein Gesang in Quartenparallelen. Es spielt hier die von den damaligen Theoretikern noch anerkannte griechische Konsonanzlehre, die die Quarte, und nicht die Quinte, als Hauptintervall ansah, eine Rolle. In der höheren Oktave kehrte sich der Quarten- in einen Quintengesang um.

In der isländischen Volksmusik ist dieser Parallelgesang zu einer Kunstform mit bestimmter Technik von eminenter Wirkung ausgebaut worden. Wollte man diese Art Musik als primitiv (im Gegensatz zu unserer Musik) bezeichnen, so steht dem die Wirkung und Wucht dieser „Primitivität" gegenüber. Diese Musik packt uns auf alle Fälle, falls wir selbst uns nur ein klein wenig volk- und naturhaftes Empfinden bewahrt haben.

Fassen wir zusammen: Wir haben es hier mit einer Musik von elementarer Wucht und Größe zu tun, die, bei aller Knappheit und Gedrungenheit, reichste Ausdrucksmöglichkeiten hat. Die Leidenschaftlichkeit und ungeahnte Glut sind innerlich, haften nicht auf der Oberfläche, ganz und gar ein Bild des Nordischen Menschen, dessen Beziehungen zu uns sich auch aus dieser



Hugo Alfvén



Wilhelm Stenhammar



Natanael Berg



Kurt Atterberg

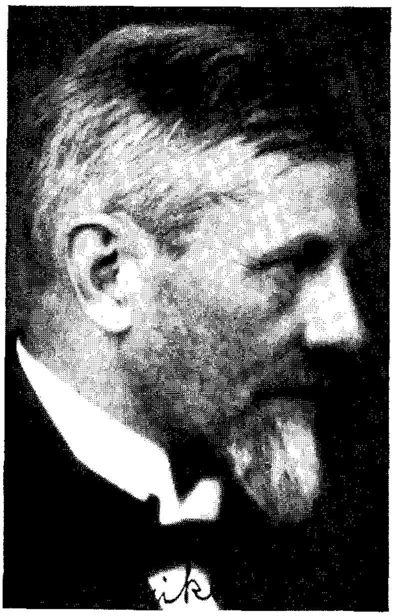
Zu dem Aufsatz von Fritz Tutenberg: Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß



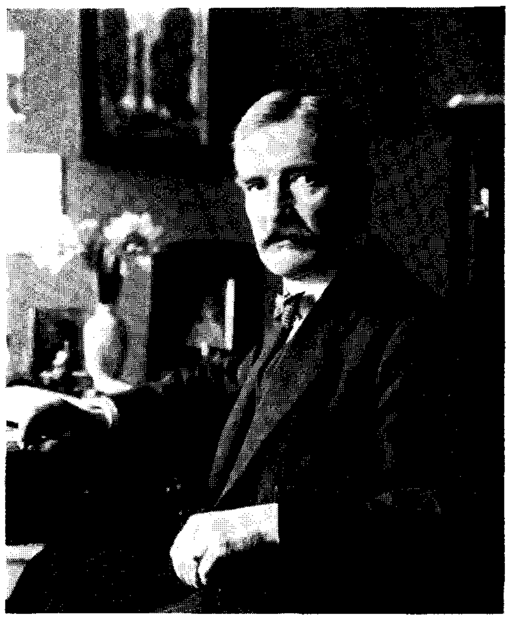
Oskar Lindberg



Türe Rangström



Josef Eriksson



Henning Mankelt

Zu dem Aufsatz von Fritz Tutenberg: Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß

Musik ablesen lassen. Der Struktur, dem Tonbestand nach ist die Musik vorharmonisch. Die „Härte" ist notwendiger Ausdruck und ihr Wesen.

Aus dem Wesen dieser Musik müssen wir schöpfen für unsere kranke, moderne Musik. Hier fließt eine der reinsten Quellen. Hier, und nicht in Afrika, finden wir, was uns nottut: gesundes Empfinden und männliche Kraft.

Zwei Prognosen.

Von Jón Leifs, Rehbrücke.

I. Introduzione.

Die Unzulänglichkeit aller Worte tritt nie deutlicher zutage als bei den Betrachtungen über Kunst. Deshalb haben viele Künstler und wirkliche Kunstkenner oft eine Abneigung gegen derartige Äußerungen. Die Musik kann etwas ganz eindeutig ausdrücken, aber die Sprache kann es nicht. Worte sind dehnbare Begriffe. Da sagt man in bester Absicht etwas über Kunst und bekommt dann eine Erwiderung auf das, was nicht gemeint war. Manchmal entspinnt sich daraus eine inhaltslose Debatte über bloße Worte, etwas für Philologen, nichts für Künstler oder künstlerisch Empfindende. Die Worte haben so eine relative Bedeutung und sprachliche Betrachtungen sind eher mit Registern vergleichbar als mit Melodien. Vom künstlerischen Standpunkt aus entspricht alles und nichts der Wahrheit — oder man sagt besser: alles aufrichtig Empfundene ist künstlerisch wahr. (Mit mathematischen Wahrheiten hat das zwar nichts zu tun.) — Wir wollen hier zwei Register ziehen.

II. Das dunkle Register.

Trotz — und vielleicht auch infolge — aller agitatorischen Spannungen, leben wir heute in einer Zeit der Skepsis, — der Umwertung. Auch in der Kunst hat man aufgehört zu glauben, — und über die Kunst wird Weniges noch geglaubt. Das Zeitalter der Tatsachen, der „neuen Klassik", begann, nicht etwa mit Ablehnung aller Gefühle, sondern des Gefühlvollen, das betrog. Geben wir der Skepsis weiter freie Zügel, auch auf die Gefahr hin, über das Ziel hinaus zu schießen. In der Musik: Zuerst — welche Überschätzung der Interpreten im Verhältnis zu den Schaffenden war an der Tagesordnung! Man ging nicht etwa zum Beethoven-Konzert, sondern zum „Nikisch-Konzert"; noch geht man nicht zum „Brahms-Abend", sondern ins „Furtwängler-Konzert" und nicht zur „Matthäus-Passion", sondern etwa ins „Klemperer-Konzert". Hatte nicht bislang auch mancher Interpret etwas vom Beruf des Hochstaplers bekommen? Die Kunst selbst wurde immer weniger wertbestimmend. Durch Geld, oft viel Geld, mußte ein Interpret meist „gemacht" werden, außer er war ein Wunderkind oder halber Zirkus-Clown. War er durch die „gesellschaftlichen" und finanziellen Bedingungen und moderne Propaganda-Maschinerie erst „hochgekommen" und dabei nicht unbegabt, so konnte er gewiß an den Aufgaben innerlich auch wachsen und schließlich tiefere Kunstwerte zutage fördern. (Ein mittlerer Dirigent z. B. wächst an dem fähigen Orchester, wobei zwar Redegewandtheit und Schlagfertigkeit oft den größeren Ausschlag geben als die Kunst selbst.) Ist einer aber dann oben, wieviel Kraft und Zeit muß er oft darauf wenden, um auch ä u ß e r l i c h o b e n z u b l e i b e n. Man kann dabei oft nicht arbeiten oder reifen, sondern höchstens „leisten", denn für die eigentliche Kunst bleibt nur wenig Zeit und Kraft übrig, und es ist denn auch z. B. nicht mehr so schwer, immer wieder mit denselben Glanzleistungen aufzuwarten. — „Glaubt mir, Kinder, — es ist doch alles Schwindel" sagte über das Kunstleben ein Großmeister der Modernen vor etwa zwanzig Jahren, — und heute scheint es auch schon fast jeder zu wissen.

Wie steht es aber mit der Wertung der Schaffenden der Musik, der eigentlichen und inneren Kunst? Wertbestimmend wurde die Wissenschaft. Kann aber die bloße Wissenschaft eine wahre Kunst werten? Hinkte denn die Kunstwissenschaft nicht immer der eigentlichen Kunst nach? Man wertete schon nach Mitteln, zuerst nach äußeren Mitteln (Strauß), dann nach inneren Mitteln (Reger), dann nach Stil, Kunstfertigkeit usw. Alles Mittel, Mittel und wieder Mittel. Die

Kunst wurde zum Nur-Können und hörte daher auf, Kunst zu sein. Jeder künstlerische Mensch empfindet die Größe der Klassiker, aber kann unsere Skepsis selbst da Halt machen? Den größten Klassiker J. S. Bach entdeckt ausgerechnet das romantische Zeitalter! Wie unlogisch! Hat uns da vielleicht auch die Wissenschaft irre geführt? Gab es da nicht etwa andere Großmeister, die uns unbekannt blieben? Konnte es nicht z. B. einen Musikschöpfer geben mit dem Können Bachs, der Musikalität Mozarts, dem Charakter Beethovens, der Erfindung Schuberts und Chopins? — und konnte er nicht leicht unbekannt oder vergessen bleiben, weil er keine überzeugten Interpreten und Förderer fand? — Kann es in unserer Zeit der hohlen Veräußerlichung und Mechanisierung überhaupt noch bedeutende Kunstschöpfer der unweltlichsten aller Künste, der Musik, geben? Würde heute z. B. jemand einen widerspenstigen Trotzkopf wie den jungen Beethoven eine Strecke wie von Bonn nach Wien (damals eine Weltreise) bringen, um ihn in der Metropole der Kunst einzuführen und zu fördern? Müssen nicht alle kunstschöpferischen Charaktere heute zertreten werden, untergehen und zu nichts werden? Zur Kunst gehört eben doch Charakter, und dieser war sogar öfters ausschlaggebender als die Begabung.

III. Das helle Register.

„O, Freunde, nicht diese Töne, sondern ....“ Geben wir nicht jede Hoffnung auf. Lassen wir den Optimismus sprechen, auch „ohne Gewähr“: Wir befinden uns in einem Übergang zum mechanischen Zeitalter, das uns — so paradox es klingen mag — „zurück zur Natur“, zur natürlichen und lebensvollen Entfaltung, auch in der Kunst, führen muß. Der Weltflieger z. B. steht der Natur näher als der Salon-Held des 19. Jahrhunderts. Die Mechanisierung der Zeit ist nur noch nicht ganz durchgeführt und deshalb herrscht auch in der Kunst Verzweiflung und keine Zuversicht. Die Maschinisierung der Musik mußte zuerst die eigentliche Kunstmusik lähmen oder zurückdrängen. Rundfunk, Schallplatten und Tonfilm machten Scharen von Musikern als nunmehr überflüssig brotlos, aber hier schon wirkte der Vorgang für die Kunst säubernd, denn vor allem verlor der Musiker minderer Qualität jede Existenzberechtigung, da selbst die mechanische Musik nur gute Kräfte verwenden konnte und mußte. Aber noch nicht durchgeführt ist die Mechanisierung der Musik. Immer noch entzieht Rundfunk und Tonfilm dem Theater- und Konzert-Leben viel Publikum, wenn auch beispielsweise der Rundfunk wiederum viele Menschen der Musik zuführt, die früher so ganz außerhalb des Kunstlebens bleiben mußten. Sehr schnell drang der Tonfilm durch; noch vor 5—6 Jahren war er fast nur in eingeweihten Kreisen bekannt. Die nächste Etappe der Mechanisierung scheint der Bildfunk zu werden; bereits kürzlich wurden große Fernseh-Vorführungen zwischen London und Kopenhagen als Sensation für die Massen veranstaltet. Entwickelt sich aber der Bildfunk erst so wie der Tonfilm, dann werden natürlich auch Tonfilme durch Rundfunk gesendet. Das muß aber nicht mehr und nicht weniger bedeuten als den rettungslosen Untergang sämtlicher Tonfilm-Theater, denn kein Mensch wird mehr in ein Kino gehen, wenn er dasselbe für weniger Geld bequem zu Haus haben kann. Damit wäre schon eine weitere Etappe auf dem Weg „zurück zur Natur“ erreicht. Wenn aber der Rundfunk erst angefangen hat, Tonfilme zu senden, dann wird er immer weniger als wirklicher Kunstfaktor in Frage kommen können, und wenn die Mechanisierung erst auf allen Gebieten vollkommen durchgeführt ist, dann wird der Gebildete (deren es durch die Entwicklung der Dinge immer mehr geben muß) ihrer überdrüssig werden und sich nach der ursprünglichen, wahren, unkonservierten Kunst sehnen. Er wird sich einem hochstehenden Theater- und Konzert-Leben zuwenden, wo dann nur Erstklassiges geleistet werden kann, weil es keine Schmieren-Theater und keine schlechten Musiker mehr gibt und weil selbst der einfache Mann wissend und anspruchsvoll geworden ist. Auch die Entfernungen sind dann überwunden und etwa der Verkehr durch die Stratosphäre wird die Menschen wirklich zurück zur Natur, selbst in die Einöden, führen und in der jedem zugänglichen Einsamkeit, der Geburtsstätte bedeutendster Kunstschöpfungen, wird wieder das große Schaffen gedeihen können.

Hoffen wir, daß dies keine Illusionen sind und daß die Entwicklung uns bald so weit bringt, so daß wir lieber nur fünf als fünfzig Jahre darauf warten müssen.

Kurt Atterbergs „Flammendes Land".

Oper in drei Akten. Text von Oscar Ritter und J. M. Welleminſky.

Von Fritz Tutenberg, Altona-Bahrenfeld.

Atterberg gibt uns hier ſeine dritte Oper, 1927/32 entſtanden. Die erſte: „Hervarts Heimkehr" (1919) von wuchtiger Dramatik und ſtarkem eigenperſönlichen Einſchlag, die zweite „Bäckahäſten" (1925) war eine lyriſche nationalſchwediſche Märchenoper von anheimelndem Reiz (1927 als „Wogenroß" in Deſſau, 1932 als „Johannisnacht" in Coburg). Dieſe dritte nun bedeutet eigentlich für die meiſten unſerer deutſchen Komponiſten, die in aller Welt, nur nicht in Deutſchland zu Hauſe ſind, eine Kränkung. A. läßt ſich ein Textbuch in deutſchem Milieu ſchreiben und komponiert es in deutſcher Sprache. — Die Handlung, deren Grundriſſe aus der bekannten Heineſchen Ballade genommen ſind, wird zu einer Schilderung der Bauernkriege am Rhein um 1525 ausgeweitet; dieſe wildbewegten Zeiten bilden den eigentlichen Rahmen, in dem ſich die Schickſale des Henkerſohnes Martin und der Prinzeſſin Roſamund abſpielen. Weit wichtiger als dieſe für die Oper günſtige Liebesgeſchichte iſt u. E. die Tatſache, daß ſeit langer Zeit ſich wieder einer erlaubt, dieſes Einzelſchickſal zum Symbol der Volksgemeinſchaft zu erheben. Sieht man von der etwas unglückſeligen Wahl gerade eines Henkerſohnes ab (der übrigens ſelbſt kein Henker ſein will und auch noch niemand „geköpft" hat), ſo wird doch ziemlich klar und deutlich umriſſen, wie ſich aus der Verbindung des Volkskindes mit dem Adelskind glückhafte Perſpektiven für eine beſſere Zukunft eröffnen. Man braucht nur auf das gewaltig aufgebaute Schlußenſemble, das den Frieden zwiſchen Bauern und Herrn beſchließt, hinzuweiſen. Im übrigen iſt das Libretto ſehr geſchickt aufgebaut, zwar nach alten Rezepten, aber wirkſam. Von der Schilderung des Bauernlagers an reißt die Handlung zu großer dramatiſcher Steigerung fort, die im zweiten Akt ihren Höhepunkt findet. Der dritte Akt bringt den Abgeſang des Einzelſchickſals Martins und Roſamunds, aber nach der endgültigen Verbindung beider die Mahnung zur Einigung des Volkes und damit noch einen ſteil anſteigenden Höhepunkt zum Schluß.

Atterberg, einſt durch ſeine Symphonien weltberühmt geworden, ſcheint ſich in der letzten Zeit mit beſonderem Intereſſe der Oper zuzuwenden. Er bringt dafür eine angeborene dramatiſche Begabung, klaren Blick für die Ökonomie der ſzeniſchen Muſik, und vor allem: eine aus dem Geiſt der Volksmuſik geborene Erfindungsgabe mit. Die Fähigkeit, erfinden zu können, läßt ihn bewußt die Nummernoper, um die Erfahrungen des Muſikdramas bereichert, aufſuchen. Daß er in allen ſeinen Äußerungen Schwede bleibt, ſpricht nicht gegen, ſondern für die Echtheit ſeiner Kunſt. Zu den ganz ſchwediſch gehaltenen Stücken der Oper gehören die große Szene der Roſamund „Weltentrückt in meiner Jugend Garten", die ſicher bald zu dem Beliebteſten der neueſten Opernliteratur gehören wird; das Lied der alten Scharffin „Wieder ging ein Tag dahin", das ebenſo echt Atterberg wie Schweden iſt und die Behauptung bekräftigt, daß der Komponiſt der ſchwediſchſte Muſiker ſei. Ebenſo national iſt das zweite Lied „Verfemtes, blutigrotes Kleid"; das Duett Martins/Roſamunds „Trug Dich auf meinem Arm durch Wetter und Sturm"; die Zwieſprache Joſt, des Bauern, mit dem Herzog „Sollt' Dir keine Gnade gewähren"; daneben eine Unzahl geſchloſſener, groß angelegter Szenen, die zwar des nationalen Tones entſchlagen, aber echteſter Atterberg bleiben. Wie ſtark das Volksliedhafte in ihm mächtig wird, zeigt aber am deutlichſten die Anſprache des Herzogs „Die Ehre nimm durch dieſen Streich". Dieſes geſunde Herauswachſen aus der Volksmuſik und das vollendete Hinaufſteigen zur Kunſtmuſik verraten die ſich in der neuen Produktion anſpinnenden Fäden (wie ja auch neulich ein — allerdings erfolgloſes — Preisausſchreiben für eine deutſche Volksoper bewies); und deshalb iſt Atterbergs Werk zu begrüßen, weil es wirklich dem Sehnen unſerer Zeit nach einer neuen Opernform Ausdruck verleiht. Die Muſik iſt keineswegs deshalb unkompliziert und etwa harmoniſch und rhythmiſch ſimpel; für die Anhänger der Polytonalität iſt mancher Leckerbiſſen zu finden, und diejenigen, die in Atterberg den „ſchwediſchen Rich. Strauß" in

Bezug auf die Instrumentation sehen, kommen auch auf ihre Rechnung. Um Atterberg artig in seine eigene Opernentwicklung einzuregistrieren: „Flammendes Land" vereinigt das wuchtige Bekenntnis zur Heimaterde der ersten Oper mit der Märchenlyrik seiner zweiten, und er dürfte auch damit wohl für sich selbst den Weg beschritten haben, in dessen Verfolg wir noch manches Opernwerk erwarten dürfen. Jedenfalls ist es erfreulich festzustellen, daß nach einer Zeit vorwiegender Hilflosigkeit die „lustlose" Lage des Opernmarktes sich zu bessern scheint.

Drei neue musiktheoretische Lehrbücher.

Von Karl Hasse, Tübingen.

I.

Siegfried Karg-Elert, „Polaristische Klang- und Tonalitätslehre".*)

Die Analyse von Tonwerken kann von verschiedenen Seiten her geschehen, man kann ihre Melodik, ihre Harmonik, ihre Rhythmik, ihre Motivik, ihre Klangfarben, ihre formale Struktur, ihre tonmalerische, ihre bedeutungshafte, ihre ausdrucksmäßige, ihre impressionistische Haltung bis ins Einzelnste untersuchen und auf waltende Gesetze zurückführen. Das Schwierigste wird es immer sein, von der einseitigen Analyse zur allseitigen überzugehen, das Zusammenwirken und gegenseitige Sich-Bedingen der verschiedenen Faktoren anschaulich zu machen und dafür Gesetzmäßiges festzustellen. Ganz wird das nie gelingen; die verstandesmäßige Untersuchung muß schließlich der künstlerischen Intuition das Feld überlassen. Aber auch die Untersuchung von einer Seite her kann zu endgültigen Resultaten und zu voller Aufhellung und verstandesmäßiger Gesetzeserklärung des Einzel- und Gesamtverlaufes nie ganz gelangen, schon weil die Bedingnisse jenes Zusammenwirkens nie ganz ausgeschaltet werden können.

Wir bekamen vor einer Anzahl von Jahren durch Ernst Kurth Bachs Tonsprache rein von der melodischen Seite her erklärt, und darnach erschienen denn auch Versuche, allgemeine Melodielehren zu entwerfen. Es schien in den letzten Jahren fast, als ob der vorherige Brauch, die Harmonielehre als den Hauptfaktor zur Erfassung des gesetzmäßigen Geschehens in der Musik anzusehen, nun abgelöst sei durch einen neuen, der das „lineare Geschehen" in den Vordergrund stellt. Schien doch Harmonielehre überhaupt als etwas Veraltetes, nachdem die „Atonalität" auf den Schild erhoben war und nicht mehr der Akkord, sondern die Tonleiter, und auch nicht mehr die Dur- oder Moll-Tonleiter, sondern irgendeine neu zu konstruierende zur Grundlage des Musiksystems gemacht war, sei es die durch Teilung der Oktave in 12 gleiche Halbtöne oder nach irgend einem anderen Prinzip, in gleichmäßiger Teilung oder nach Art der Kirchentöne oder exotischer Tonleitern, die ursprünglich einstimmiger, der eigentlichen Harmonik entbehrender Musik zugehört haben. Dennoch sind die Bemühungen weitergegangen, die Gesetze des Zusammenklingens zu erforschen und darzustellen. Vor Hauers Lehre der atonalen Harmonik hatte Schönberg versucht, von der überlieferten Harmonielehre aus grundsätzlich unwissenschaftlich handwerksmäßig bis ins atonale Bereich vorzustoßen. Nun ist jetzt, man könnte sagen nachträglich, in Karg-Elerts „Harmonologie" eine wissenschaftlich stärker fundierte, impressionistisch gerichtete Lehre von den Klängen, d. h. den Zusammenklängen, erschienen.

Riemanns Lehre des „Kontrapunkts" hatte eine von den Gesetzen des Zusammenklangs losgelöste Linearität nicht lehren können noch wollen. Seine „Harmonielehre" dagegen suchte einen Weg zu finden, auf dem das harmonische Geschehen als solches in seiner Gesetzmäßigkeit beschrieben werden könne, indem er die Zusammenklänge als „Funktionen" der Tonalität erklärte, wobei der Akkord nur die sinnliche Erscheinung der hinter ihm liegenden Funktionsidee ist. Als Maßstab für die Logik einer Folge von Akkorden wurde von ihm ihre funktionelle Beziehung, die als Akkordverwandtschaft in Erscheinung tritt, hingestellt. Dieses Zurückziehen auf das Funktionelle ist ein Versuch, das harmonische Geschehen losgelöst von den andren Fak-

*) Polaristische Klang- und Tonalitätslehre (Harmonologik) von Sigfried Karg-Elert (Landeskonservatorium zu Leipzig). Leipzig, Verlag von F. E. C. Leuckart, 1931.

toren, die noch beim Zustandekommen eines Musikstückes mitwirken, zum Bewußtsein zu bringen und eine Gesetzlichkeit der Harmonik aufzuzeigen, die ohne Bezugnahme auf Melodik existiert. Aber Riemann sah sich immer wieder gezwungen, auf andere als funktionell-harmonische Faktoren Bedacht zu nehmen. Die Folge der Akkorde ergibt einen Wechsel von leicht und schwer, die metrischen Gesetze gehen mit motivischen Hand in Hand, und schon ist das Melodische am Werke, ja ästhetische oder vielleicht gar ethische Momente drängen sich auf.

So entstand jene „Inkonsequenz", die nun Karg-Elert zu beseitigen und durch vollkommene Konsequenz zu ersetzen sucht. Sie findet sich im absoluten Prinzip des harmonischen „Dualismus", in jener Auffassung von der Gleichwertigkeit, Spiegelbildlichkeit und „Polarität" von Dur und Moll, die schon Goethe im Gegensatz zum handwerklich gerichteten Praktikus Zelter verfocht und aus der später v. Öttingen sein wissenschaftliches System der Harmonik gewann. Riemann hat versucht, die Lehre v. Öttingens enger mit der ganzen musikalischen Fachwissenschaft zu verbinden. Karg-Elert übernimmt es, sie von Irrtümern zu reinigen, bis ins Letzte auszubauen und auf alle vorhandene Musik anzuwenden. Er lehnt jede andre Auffassung und Möglichkeit, harmonisches Geschehen zu erläutern, als schlechthin irrtümlich schroff ab und sieht seine Lösung der Probleme der Harmonik als die schlechthin letzte und eigentliche an. Das gibt, unterstützt durch einen geschärften Intellekt und eine beträchtliche dialektische Gewandtheit, seiner Darstellung auf den ersten Blick, ja noch bei öfterem, näheren Zusehen und Nachprüfen, etwas Zwingendes, dem man sich nicht leicht entziehen kann. Man gewahrt ein in sich abgerundetes, lückenloses System, das sowohl nach der physikalisch-mathematischen Seite hin vollkommen befriedigt, wie es auch scheinbar nie versagt, wenn es auf reale Beispiele aus der Musik irgendwelcher Zeiten angewendet wird. Gerade diese scheinbar absolute Vollkommenheit nach allen Seiten hin aber ist es, so sonderbar das zunächst klingen mag, die wiederum ein gewisses Mißtrauen erweckt. Was in Karg-Elerts neuem Buch darin steht, ist schwer zu widerlegen oder auch nur in Einzelheiten zu verbessern, aber was nicht darin steht, könnte seiner absoluten Geltung gefährlich werden, sobald es in geeigneter Weise ins Feld geführt wird.

Allerdings hat Karg-Elert hierfür bereits Gegenangriffe organisiert. Wer das und jenes anders sieht, als er, wird von vornherein gebrandmarkt. Wer die vielen termini technici als zwar logisch, aber nicht durchaus nötig empfindet, wird damit abgewehrt, daß er als „flüchtiger Leser" angeschuldigt wird, der „ungerechtfertigterweise" dem Autor „eine kindlich-eitle Absicht, interessant aufzufallen, unterschiebt". Das wäre wohl an sich angesichts der enormen intellektuellen Leistung des Autors niemandem eingefallen. Aber man wird sagen dürfen, daß er manchem das Verständnis erleichtert hätte, wenn er an die bisherige Terminologie wenigstens hier und da angeknüpft und auf sie nicht nur in entrüsteter Abwehr Bezug genommen hätte. Ferner wird man seine übertriebene Vorliebe für Fremdwörter wohl entschuldigen, aber nicht gutheißen dürfen. So könnten z. B. im folgenden Satze gewiß mehrere Ausdrücke zugunsten des guten Stils und der Ausdrucksklarheit verdeutscht werden: „Ich erachte die 12 Halbtöne als eine aus Utilitätsgründen bedingte korrumpierte oder auch stilisierte Konzisierung und Amalgamierung von unzählbaren Naturelementen, deren Eigenwille aber dennoch über alle Maskierungen triumphiert." (Dem Inhalte des Satzes kann man nur zustimmen, wenn auch Karg-Elert offenbar dem temperierten System nicht ganz so bejahend gegenübersteht, wie etwa Herm. Stephani, oder wie ich es in der Zeitschr. f. Musikwissenschaft", April 1931, in einer Abandlung „Temperierte Stimmung und musikalische Praxis" zum Ausdruck brachte, den ich hier erwähnen muß, da seine Kenntnis das Verständnis meiner im Folgenden entwickelten Stellungnahme wesentlich erleichtern dürfte.) Noch einen zweiten Pfeil schießt Karg-Elert auf solche b, die seine Ausdrucksweise zu abseitig und schwerverständlich finden: „Ich war aufs äußerste bedacht, den Lehrstoff so verständlich wie nur irgend möglich zu gestalten, — doch glaubte ich andererseits keine Berechtigung zu haben, effektiv komplizierte Phänomene im Hinblick auf eine möglichst probate Mundgerechtmachung eigenwillig zu simplifizieren." Etwaige Gegner seiner ganzen Auffassung werden aber mit noch gröberem Geschütz beschossen: „Oberflächliche Geschwindleser, denkträge Musikanten — „Gefühl ohne Denken ist Dusel" sagte Busoni —, Genießer,

die sich nur an interessanten Endergebnissen delektieren, oder obstinate Rechthaber, die die Kraft ihrer Gegenbeweisführung lediglich aus der Tatsache ziehen zu müssen glauben, „daß es bisher ja auch anders ging", möge ein gütiges Geschick vor dieser Lektüre, die intensive Mitarbeit des Studierenden erheischt, fernhalten." Weiter heißt es im Vorwort: „Das polaritätische System ist in über zwanzigjähriger Lehrtätigkeit (am Landeskonservatorium zu Leipzig seit 1919 eingeführt) an weit über tausend Studierenden — unter denen sich sowohl mittelmäßige als auch exzeptionelle Talente befanden, die nunmehr im In- und Ausland selbst als Pioniere wirken — nach allen Seiten hin praktisch erprobt; es hat fortgesetzt steigendes Interesse erregt und in sinnfälliger Form den Beweis lebendiger Eingänglichkeit erbracht."

Eine solche tausendköpfige Schutztruppe hätte das Buch indessen gar nicht nötig. Seine große Bedeutung liegt auf der Hand. Die strenge Durchführung des dualen Harmoniesystems mußte einmal unternommen werden und Karg-Elert stehen alle Mittel des Denkens und der Erfahrung zu Gebote, diese Aufgabe durchzuführen. Die Gefahren und Klippen scheinen geradezu spielend überwunden. Allerdings ist so etwas ohne geschickte Dialektik kaum möglich. Man vergißt darüber fast, daß es sich um die Loslösung der Verfolgung eines Einzelphänomens handelt, die eine weitgehende bewußte Einseitigkeit verlangt. Hierüber scheint sich Karg-Elert nicht ganz klar zu sein, trotzdem er großen Wert legt auf Isolierung der „Harmonik" etwa gegenüber einer „Akkordik". Die Vorwürfe, die er seinen Vorgängern, überhaupt jeder bisherigen Harmonielehre macht, deuten darauf hin, daß er an die Möglichkeit verschiedener Zielsetzungen nicht glaubt. Man kann ihm zugestehen, daß er Goethes Idee einer Tonlehre, die „an die allgemeine Physik vollkommen anzuschließen sei", so wie Goethe seine Farbenlehre „an die allgemeine Naturlehre anknüpfte", bis zu einem denkbar hohen Grade erfüllt hat. Goethe selbst aber hat schon die Gefahr einer solchen Behandlung erkannt: „Aber eben darin läge die größte Schwierigkeit, die für uns gewordene positive, auf seltsamen empirischen, zufälligen, mathematischen, ästhetischen, genialischen Wegen entsprungene Musik zugunsten einer physikalischen Behandlung zu zerstören und in ihre ersten physikalischen Elemente aufzulösen." („Entwurf einer Farbenlehre", 5. Abteilung: „Nachbarliche Verhältnisse" — „Verhältnis zur Tonlehre".)

Wie steht Karg-Elert zur praktischen „positiven" Musik? Man kann als Zweck einer Harmonielehre oder „Harmonologik" die Aufstellung eines in sich geschlossenen, aus physikalischen (akustischen) Grundlagen gewonnenen Systems nach Goethes Idee betrachten. Ein solches kann immerhin Gesetzmäßigkeiten zutage fördern, deren Kenntnis dem Weiterbau der praktischen Musik oder auch dem Verständnis schon vorhandener zugute kommt. Man kann aber auch eine Harmonielehre unter dem Gesichtspunkte ausbauen, daß aus vorhandener Musik die darin wirkenden Gesetzmäßigkeiten, wegen deren man ein Musikstück als Kunstwerk anzuerkennen hat, festgestellt werden sollen. Wenn das sich hieraus ergebende System mit dem übereinstimmt, das durch Aufbau aus einfachen Grundlagen, womöglich solchen, die physikalische Analogien aufweisen, gewonnen ist, so wird man die Übereinstimmung von jeder Seite her mit Befriedigung begrüßen und in ihr einen Beweis für die Tauglichkeit des Systems im Ganzen und Einzelnen sehen. Riemann hat sich immer wieder gefragt: „Wie hören wir Musik?", und seine Harmonielehre sollte die aktive Mitarbeit aufzeigen, die der Hörer leistet, indem er das Gesetzmäßige erkennt, Kompliziertes auf Einfaches zurückführt und überhaupt Kompliziertes vom Einfachen unterscheidet. Auch Karg-Elert legt größten Wert auf Analyse. Er gibt eine große Menge, fast ein Übermaß von Beispielen aus der Musik-Literatur, andere entwirft er selbst, an denen er sein System erprobt. Was er als Gesetzmäßigkeit aufzeigen will, ist die durchgehende „Polarität" der Erscheinungen. Er hat zu diesem Zwecke ein ganzes Arsenal von Abkürz-Zeichen (Sigeln) aufgestellt, die in wohldurchdachter Weise die harmonischen Verhältnisse kennzeichnen. Er schließt hierbei an Riemanns Funktionsbezeichnungen an, von denen er allerdings nur die allereinfachsten beibehält, um dann selbständig nach Maßgabe seines Systems weiter vorzugehen. Vor allem geht er darauf aus, die Riemannschen „Inkonsequenzen" den polaristischen Ideen gegenüber zu vermeiden. Stört schon bei Riemann manchmal das Zeichenwesen, mit dem alles und jedes erklärend ausgedrückt werden soll, so treibt es Karg-Elert so weit, daß überhaupt die Musik, als Idee oder System wie im Niederschlag als Kunstwerk, schließlich in eine gra-

phische Darstellung aufgelöst und durch sie ersetzt zu sein scheint.*) Man ist froh, wenn Notenschrift statt dieser Chiffreschrift erscheint, wodurch das Auge wesentlich entlastet wird. Noch mehr begrüßt man dann, da auch die Notenschrift durch die graphischen Beigaben meist stark belastet ist, den schlichten Text, der leider oft dort abbricht, wo man den eigentlichen Aufschluß erwartet, um wieder durch Zeichensprache ersetzt zu werden. Es ist ja klar, daß eine Lehre, die darauf ausgeht, eine vollkommen durchgeführte Symmetrie in der Musik zu beweisen, diese gern durch graphische Darstellung dem A u g e vorführt. Hier ist die Gefahr, die „positive Musik" „zugunsten einer physikalischen Behandlung zu zerstören", besonders drohend, ja selbst das Physikalische, hier also das Akustische, wird leicht zerstört durch eine Geometrie, die doch nur symbolisch oder beispielmäßige Analogie sein kann. Mindestens besteht die Gefahr, daß mit der Enträtselung zu weit getriebener graphischer Darstellungen unnütze Zeit verloren geht, wenn die Enträtselung doch nur vorgenommen werden kann, nachdem das, was das graphische Bild deutlich machen soll, schon verstanden ist. Gefährlich für die Logik des Denkens kann eine solche graphische Darstellung dann werden, wenn aus ihrer Form der B e w e i s für eine Behauptung entnommen wird, für die sie doch nur erläuternde Darstellung ist.

Denn was heißt denn für das O h r „Symmetrie" oder „Polarität" oder auch nur „Raum"? Gerade das Bestreben, das Karg-Elert verfolgt, nicht Akkordlehre, sondern Harmonik („die es lediglich mit den unteilbaren, abstrakten Klangeinheiten und ihren Verwandten zu tun hat") zu treiben, kann dazu verführen, vom Musikalischen ins Abstrakt-Bildnishafte soweit vorzustoßen, daß es schließlich ganz einerlei ist, ob Musik oder Mathematik, ob abstraktes System oder Erklärung des Gesetzmäßigen im konkreten Kunstwerk vorliegt, ob es sich um Sehen oder Hören handelt. Und ist es denn tatsächlich möglich, die Akkordlehre von der Harmonik, das Konkrete vom Abstrakten ganz zu trennen? Als die der Akkordlehre, nicht der Harmonik zukommenden Begriffe führt Karg-Elert im Vorwort an: Versetzungsformen, Umkehrungen, Stimmenverdoppelungen, Baßfundierung. Und auf S. 51 heißt es: „Der tiefere Ton eines Rudiments, resp. der tiefste Ton einer Konsonanz praedominiert und zwingt die höheren Töne zur Unterordnung — gleichviel welchen h a r m o n i s c h e n Wert diese haben. Er wird zum akkordischen Grundton, der normalerweise am natürlichsten im Baß liegt und V e r d o p p e l u n g e n bevorzugt. Damit wird die »gravitätische« Praedominanz des Tones *a* im *e*-Unterklang ohne weiteres zugestanden. Aber die e n e r g e t i s c h e n Verhältnisse liegen umgekehrt. Die höheren Töne zeigen gegenüber den tieferen eine stärkere Spannung und eine gesteigerte Aktivität. Folglich ist der Durklang ein Harmoniesymbol, w a c h s e n d a n E n e r g i e, a b n e h m e n d a n G e w i c h t, und der Mollklang ein Harmoniesymbol, w a c h s e n d a n G e w i c h t, a b n e h m e n d a n E n e r g i e. Grundton bleibt tiefster Ton des Akkordes in Grundstellung. Er ist der ‚Namengeber' der Dur-, gleichwie der Mollakkorde. Er ist in diesem E r s c h e i n u n g s s i n n e »a k k o r d i s c h e P r i m e«. »H a r m o n i s c h e P r i m e« im W e s e n s s i n n e bleibt natürlich die Klangwurzel." Eine Seite vorher wird, gerade um den Unterschied zwischen Akkord und Harmonie zu beweisen, ein Quartsextakkord angeführt, der auf nichtbetonter Zeit „eine *C*-dur-Harmonie ist", auf betonter dagegen „die *G*-dur-Harmonie vertritt". Gerade hier kann man zeigen, wie das, was Karg-Elert nur der Akkordik zugehörig nennt (Versetzungsformen, Umkehrungen, Stimmenverdoppelungen, Baßfundierung) stark hineingreift ins rein Harmonische, daß auch die Metrik hier ihre einwirkende und resultierende Rolle spielt. Es handelt sich hier um die Neigung des tiefsten Tones, Grundtonwert zu erhalten und die harmonische Funktion des über ihm errichteten Akkordes und damit die Harmonie so zu beeinflussen, daß sie als Stellvertretung des Akkordes oder der Harmonie aufgefaßt wird, dessen natürlicher Grundton, dessen „akkordische Prime" und damit „harmonische Prime" sie ist. Dabei ist es

*) Zur Farbenlehre sagt Goethe im Vorwort über beigefügte „Tafeln": „Niemand fällt es ein, chemische Versuche mit Figuren zu erläutern; bei den physischen, nah verwandten ist es jedoch hergebracht, weil sich eins und das andre dadurch leisten läßt. Aber sehr oft stellen diese Figuren nur Begriffe dar; es sind symbolische Hilfsmittel, hieroglyphische Überlieferungsweisen, welche sich nach und nach an die Stelle des Phänomens, an die Stelle der Natur setzen und die wahre Erkenntnis hindern, anstatt sie zu befördern."

ganz das Gleiche, ob es sich um einen Dur- oder einen Mollakkord handelt. So kann man auch sagen: das Ohr orientiert sich bezüglich der funktionellen Auffassung gern am tiefsten Ton, am Baß. Hierdurch entsteht auch der Begriff des Vorhaltes, überhaupt der „harmoniefremden Töne" der bisherigen Harmonielehren. Diese behandelt Karg-Elert im Kapitel „Bewegungsklänge", und auch hier könnte man zeigen, wie das Melodische und das Metrische auf die harmonische Auffassung richtunggebend einwirken. Letzten Endes handelt es sich um das Grundgesetz des logischen, sinngebenden Hörens, nach dem Kompliziertes auf Einfaches bezogen wird, und das nicht nur durch harmonisch-funktionelle Umdeutung, sondern auch durch melodisches Vergleichen. Die Generalbaßlehre schon konnte hier Wesentliches zeigen, und ich halte Karg-Elerts Auffassung, sie sei „eine ausgesprochen unmusikalische Kurzschrift", für sehr falsch.

Damit wäre ein Übergang geschaffen zum Begriff der „Stimmführung", der in den älteren Harmonielehren eine große Rolle spielt. Karg-Elert erwähnt ihn nur einmal beiläufig. Im Grunde dürfte er ihm gar nicht als in eine Akkordlehre gehörig erscheinen, geschweige denn in eine Klang- und Tonalitätslehre. Und doch ist es nicht nur Torheit, wenn bisher auf ihn besonderer Wert gelegt wurde. Auch eine reine Lehre der Harmonik kann nicht ganz auf ihn verzichten. Karg-Elert betrachtet als miteinander „verwandt" „alle Klänge, die mindestens einen Ton gemeinschaftlich haben". Das klingt recht äußerlich, könnte aber den tieferen Grund der Verwandtschaft vielleicht verschweigen, um erst einmal eine äußerlich übersichtliche Gruppierung zu geben. Aber es ließe sich auch an sich sinnvoll auslegen, wenn nur hier das Prinzip der Stimmführung hereinbezogen würde, nach dem ein gemeinsamer Ton in der gleichen Stimme verbleibt, um die Verwandtschaft zweier Akkorde auch in dieser Hinsicht augen- und ohrenfällig zu machen. Denn man kann wohl ohne Gefahr, als Rückschrittler sich unmöglich zu machen, auch heute noch behaupten, daß eine rein harmonisch-funktionelle Verwandtschaft zweier Akkorde um so besser verstanden wird, je weniger in der Führung der Stimmen Sprünge, je mehr Leittonschritte und liegenbleibende Töne vorkommen. Nun gibt Karg-Elert (S. 120) unter den Richtlinien für Modulationen als fünfte und letzte an: „Auf natürliche Stimmführung (melodischer Sopran, klare Baßkadenzierung oder linearer Baß!) ist größter Wert zu legen." Hierin ist vielleicht stillschweigend die Anweisung enthalten, daß Mittelstimmen möglichst liegen bleiben oder wenigstens nicht springen sollen. Mit den Anweisungen für Sopran und Baß geschieht ein ganz beträchtliches Hereinbeziehen außerharmonischer Dinge in eine Lehre der reinen Funktionsharmonik. Und gerade hier ist es bezüglich des Soprans eine Wiederholung veralteter Anweisungen, die allerdings in Lehrbüchern stehen, die gegenüber noch älteren einen fortschrittlichen Standpunkt einnehmen möchten, indem sie auf „melodische", d. h. irgendwie interessante phantasievoll komponierte Oberstimmen Wert legen. Dazu ist nun noch der „lineare" Baß gekommen, der zur Auswahl gestellt wird mit „klarer Baßkadenzierung", das ist also wohl ein „unlinearer" Baß. Und was heißt „natürliche Stimmführung"? Die Beispiele, die von einfachen Modulationen gegeben werden, können keinen Aufschluß darüber geben. Vielleicht ist gemeint, daß die Stimmführung so beschaffen sein soll, daß sie sich den „Rein-Tonarten" einfügt, ohne durch ihre melodische Tonhöhenbestimmung sie zu stören?

Aber Karg-Elert bleibt dann wieder bei seiner reinen Harmonik, und das bestimmt seine Lehre von der Chromatik und von der „ Mediantik", der Terzverwandtschaft. Diese ist etwas anderes als die Parallelverwandtschaft (bezüglich derer K.-E. solche angreift, die sagen, daß der Paralleldreiklang stets eine Terz tiefer liegt als der Ausgangsdreiklang; ich wüßte nicht, wer das getan hätte, aber es wäre nicht einmal so schlimm, man müßte nur besser von Akkorden mit zwei gemeinsamen Tönen sprechen, und untersuchen, ob der dritte Ton einen Halb- oder Ganztonschritt unterschieden ist, also ob Leittonwechsel vorliegt oder nicht. Auch hier spielen melodische Dinge in die harmonischen hinein!) und ist als Mittelglied zugeordnet der Quintverwandtschaft und der — Septimenverwandtschaft. („Ihre Annahme (!) vereinfacht die harmonische Analyse komplizierter Fälle ungemein", sagt K.-E. zu ihrer Rechtfertigung. Mir scheint das dafür nicht zu genügen, außerdem kann ich die Vereinfachung nicht finden.) Hierbei vermißt man eine klare Definition der Chromatik (es geschieht nur ein Hieb auf ihre „landläufige, bequeme Behandlung"), die auch die Folgen oder Bedingnisse von chromatischen Veränderungen

beleuchten würde. Freilich gehört das wieder in das Gebiet der Stimmführung. K.-E. ſagt: „Die Medianten ſind Varianten der ſtarken Leittonwechſelklänge und chromatiſieren je einen Ton (Mittelton-Terz); die Gegenmedianten dagegen ſind Terzgleicher der Parallelklänge und chromatiſieren je zwei Töne (Akkordrahmentöne = Prime + Quinte)." Riemann hat zum Ausdruck gebracht, daß eine chromatiſche Erhöhung eines Tones ihn zum Leitton aufwärts, eine chromatiſche Vertiefung zum Leitton abwärts macht. K.-E. hat die kleine Septime als Naturklang erklärt (ſollte dieſes Naturverhältnis wirklich bisher ſtets geleugnet worden ſein?), und damit wäre ſogar die von mir gelegentlich vertretene Meinung geſtützt, daß die Terz der Oberdominante ihre Leittonhaftigkeit auch in Dur durch ihre Eigenſchaft als chromatiſch erhöhter Ton erweiſt. So iſt auch ein *E*-dur-Dreiklang in *C*-dur ſtets oberdominantig, da der Schritt *g—gis* (am klarſten läßt die harmoniſchen Verhältniſſe eben immer die „natürliche Stimmführung" zutage treten) ein deutliches Leittonſtreben herausſtellt, und als „Zwiſchen-Dominante" (nach Riemann; K.-E. nennt das „Subſtitut") aufgefaßt würde jener Dreiklang ſein wahres Verhältnis zur *C*-dur-Tonalität aufzeigen. Die Quintverwandtſchaft gibt alſo immer den Ausſchlag für Verwandtſchaft überhaupt, und eine Terzverwandtſchaft gleicher Art leugne ich. Damit iſt auch die „Urſprungslehre" der Medianten illuſoriſch. Mit der recht verſtandenen (melodiſch-dominantiſchen) Wirkung der Chromatik hängt es auch zuſammen, daß nicht nur im 19. Jahrhundert, ſondern in aller mehrſtimmigen Muſik die Orientierung am Dur überwiegt und ein reines Unterklangsmoll praktiſch kaum vorkommt. Schon Riemann mußte dafür die Harmoniſierung gäliſcher und altſchottiſcher Melodien aus der einſtimmigen Zeit heranziehen.

Hier kommen wir zum Grunde des Karg-Elertſchen Verhältniſſes zur Muſik der verſchiedenen Komponiſten. Er faßt die „Mediantik" rein klanglich. Sie iſt für ihn ein Schritt über die „Dominantik" hinaus, tritt neben ſie, ordnet ſich ihr nicht unter. Er fragt nicht: „Wie hören wir dieſe Tonalitätserweiterung, jene Modulation?", er vermeidet auch den Begriff der „Umdeutung", der für Riemann (und Reger) erſt die Modulation garantiert. Er hört nicht aktiv, ſondern farbig. Er ſagt: „Alle chromatiſchen Diſſonanzen ſind Reſultate der Medianteneinſtellung." Man wird aber wohl ſagen können und letzten Endes müſſen: die Chromatik ruft das hervor, was K.-E. Mediantik nennt. „Die Mediantik iſt der romantiſche Typus in der Harmonik im Gegenſatz zur Dominantik, die dem klaſſiſchen Stil entſpricht." Wenn man „Mediantik" im Sinne K.-E.'s, ohne aktives „Zurechthören", und ſei es noch ſo „kommarein", hört, ſo hört man impreſſioniſtiſch, und faſt gerät man in Verſuchung, hier von „Salonſtil" zu reden. Unſre großen Romantiker: Schubert, Schumann, und die großen Vereiniger von Klaſſik und Romantik: Brahms, Reger, die alle den feſten Boden der „abſoluten Muſik" unter ſich haben, kann man nicht „impreſſioniſtiſch" hören, ohne ſie mißzuverſtehen. Mit der zunehmenden Chromatik (die rein harmoniſch zu hörende „Mediantik" iſt nur eine, und nicht die einzige oder die notwendige Folge davon) wurde ſicherlich „die ſchmuckloſe diatonale Kadenz ſtark zurückgedrängt". Ob „an Stelle der modulatoriſchen Schreitung die ein- und abſpringende Rückung (Tonalitätswirkung)" tritt, das iſt vielleicht ſchon mehr Sache der Auffaſſung. Die Abkürzung, die der Weg durch eine längere Quintenreihe, durch Einſchaltung von Chromatik, d. h. von künſtlichen Leittönen, erfährt, kann ſogar mildernd wirken, aus dem Schreiten kann ein Hinübergleiten werden. Hierbei iſt aber die Stimmführung wieder ganz maßgebend. In der Beſchreibung der Wirkung der „Mediantik" fährt nun K.-E. fort: „Die Farbe überwiegt die Zeichnung. Zunächſt nur milde Laſur und gelegentliche koloriſtiſche Retouche, wird das Farbenmoment nach und nach p r i m ä r e s Ausdrucksmittel (Impreſſionsſtil), bis es endlich am Anfange dieſes Jahrhunderts wahrhaft orgiaſtiſche Blüten treibt (teilweiſe bei Reger!) und durch Farben-Inzucht eine völlige Sterilität und Überſättigung herbeiführt."

Man hätte erwartet, daß hier nicht Reger, ſondern die Vertreter des „Impreſſionismus" (zu denen an einer Stelle Karg-Elert ſich ſelbſt rechnet) ſolcher „Farben-Inzucht" beſchuldigt würden, aber alles Üble wird auf Regers Schultern abgeladen. K.-E., der offenbar mit ſeinem Syſtem des Hörens der von aller nur klanglichen Symmetrie-Logik weit entfernten Regerſchen vollkommen logiſch durchempfundenen T o n ſ p r a ch e nicht beizukommen vermag, ſchiebt die Schuld nicht auf ſein Syſtem, ſondern auf Reger. Es iſt wohl anzunehmen, daß, wenn K.-E.

sein System heute entwerfen würde, er von der heute im Gegensatz zu den Kampfjahren doch schon ziemlich feststehenden „klassischen" Geltung Regers stärker beeinflußt wäre. Wäre K.-E.'s Buch zu Lebzeiten Regers erschienen — und es ist sehr zu bedauern, daß ein früheres Erscheinen offenbar durch äußere Umstände verhindert worden ist —, so wäre Reger die Antwort auf die vielen — nun, man muß schon sagen: Fußtritte wohl nicht schuldig geblieben, wenn er auch bestimmt auf die mathematische Seite der Sache sich nicht eingelassen hätte. So muß hier versucht werden, den Angriffen auf den toten Löwen einigermaßen entgegenzutreten.

Einige Reger betreffende Stellen müssen angeführt werden. Nach Charakterisierung der anwachsenden „Mediantik" in den Kompositionen der Meister von Bach bis Bruckner heißt es: „Bei Reger findet sich alles, was an Klangablösungen nur möglich ist: Lisztsche, Brahmsische, Wolfsche und Brucknersche, Wagnersche und Bachsche Klangfolgen, nur eben in maßloser Häufung und beispiellos-kurzlebiger Drängung, die eine volle Auswirkung spezifischer Reize kaum noch möglich macht. Zwischen mediantischen Fernverwandten steht bei Reger — manierhaft — in der Regel der verminderte Septimen- und der neapolitanische Sextakkord (also Requisiten der klassischen Dissonantik). Aber diese führen gar nicht die mediantischen Ausweichungen und Ausschweifungen herbei wie allgemein angenommen wird und wie Reger in seinen „Beiträgen zur Modulationslehre" im Falle seines Lieblingsklanges — des neapolitanischen Sextakkordes — glauben machen will, — sondern jene Dissonanzen treten als vieldeutige Paranthesen zwischen Klangpaare, d e r e n V e r w a n d t s c h a f t o h n e h i n v e r s t ä n d l i c h i s t (Eingehenderes in diversen Kapiteln dieses Buches)! Die bewegten Dissonanzen rufen ja ein ganzes Heer von auflösungsmöglichen Klängen herbei; nichts spricht dafür, daß gerade d i e s e r und nicht jener Klang eintritt, alles aber spricht dafür, daß der — meist mediantische — Fernverwandte eine leittönig-tendierende Einführungsdissonanz voranstellt. Daß dieser zugleich als Ausführungsklang seines vorangestellten Akkordes fungiert, ist verständlich, aber von sekundärer Bedeutung." Das ist eine höchst widerspruchsvolle Darstellung von Regers Harmonik, die den Kenner außerordentlich wundern wird. Was spricht denn bei den I m p r e s s i o n i s t e n oder bei i r g e n d j e m a n d dafür, daß gerade d i e s e r und nicht jener Klang eintritt? K.-E. sagt an anderer Stelle selbst, daß jeder Klang jedem folgen könne, wobei nur irgendwo im Hintergrunde ein „Klangzentrum" vorhanden zu sein braucht. Dagegen hat Reger bekanntlich den Satz aufgestellt: Jedem Akkord kann jeder folgen, — aber der dritte ist dann nicht mehr frei. Dazu muß man noch seine strengen Forderungen bezüglich des Satzes bedenken, vor denen fast keines der Karg-Elertschen Beispiele in seinem Buche bestehen würde. Aber das ist dann wieder „manierhaft" oder „ohnehin verständlich", das sind „Requisiten der klassischen Dissonantik". Reger ist, scheint es, abwechselnd oder gleichzeitig zu zahm und zu wild: „Den langgestreckten Kurven und der zielstrebigen Linearität der Wagnerschen Mediantik und der mächtigen, treppenartiggestaffelten Mediantik Bruckners steht die ungebärdig agierende, zügellos vagierende, rastlose, aber doch kurzatmige Mediantik Regers scharf gegenüber." Aber dann folgt im Sinne K.-E.'s noch ein großes Lob; offenbar soll Reger trotz allem noch für die Richtigkeit von dessen Mollthesen zeugen: „Wesentlich ist bei Reger die Einstellung von zuvor unverbrauchten Mollmedianten." (An anderer Stelle: „Den weitesten Vorstoß in die entlegenen, mediantischen Mollverwandtschaften wagte Reger.") Dafür bekommt Reger dann aber späterhin mehr oder weniger deutliche oder auch ganz offene Anklagen entgegengeschleudert. Den Anfang seiner Fantasie über B—A—C—H überträgt K.-E. (S. 291) in größere Notenwerte und läßt die Oktavverdoppelungen weg, wozu er bemerkt: weniger „interessant" aussehend. Also Reger hat sich „interessant" machen wollen, ausgerechnet Reger, und ausgerechnet mit dieser aus tiefster Ergriffenheit geborenen und d e s h a l b machtvoll anstürmenden, bekenntnisstarken Fantasie voll innerster Wahrhaftigkeit. Zwei Seiten später zerlegt K.-E. ein Zitat aus Regers Violoncello-Sonate op. 116, das er „für den Regerschen Stil sehr typisch" nennt. Im Sinne Riemannscher Taktzählung faßt er es metrisch als Zusammenziehung einer Viertaktphrase zu einer von drei Takten auf, und konstruiert die „konventionelle Urphase" dazu. Nun sagt er weiter: „Die metrische Form ist b r a h m s i s c h, die Notierung c h o p i n i s c h." Viel scheint da für Reger, selbst in so „typischem" Falle nicht übrig zu bleiben, trotz aller „Ungebärdigkeit". Es heißt

auch gleich weiter: „Durchaus chopinisch sind auch die an obiges Beispiel anschließenden halbtönigen Abtastungen.“ Und das in op. 116! „Ferner einige Proben typisch Regerscher Lieder, in denen die Mediantik geradezu orgiastisch ausschlägt.“ Die Vortragsbezeichnung „Einfach“ für op. 66 Nr. 4 versieht K.-E. mit einem Ausrufezeichen, — sie hätte ihm freilich darüber zu denken geben sollen, was innere Schlichtheit des Gefühls ist und wie sich unter Umständen eine scheinbar komplizierte, innerlich aber folgerichtige Harmonik dazu verhält. Wenn er zum Schlusse kommt: „Wie auch die Auffassung sein möge: stets liegen weiteste Fernverwandte vor, die die Tonalität sehr stark erschüttern“, so könnte das an sich nur eine Feststellung sein sollen, daß der von K.-E. beschriebene Weg zur Auflösung der Tonalität bei Reger schon eine gute Strecke zurückgelegt sei, wozu allerdings zu bemerken wäre, daß Reger von solcher Auflösung mindestens so weit entfernt ist wie irgend ein Klassiker, da zum Verständnis der Ausdruckskraft Regerscher Musik die Einfühlung in ihre tonale Abhängigkeit durchaus erforderlich ist. (Ganz so, wie es K.-E. über Schubert sagt, von dem er Beispiele zeigt, in denen er, ungleich Reger, tatsächlich an der „Tonalität“ durch schroffe „Rückungen“ rüttelt. Nachdem er festgestellt hat: „In vielen Fällen bebt bei Schubert die Tonalität bis in die Wurzeln, doch behauptet sie sich letztlich noch immer“, fährt e fort: „Und gerade die aufrecht erhaltene Gültigkeit der Tonalität ist die Ursache der empfundenen reizsamen Spannungen der ein- und ausschlagenden Pendelungen, denn erst von einem festen Pol aus gewinnen diese ja erkennbare Distanz und unterschiedliche Amplitudengröße.“) Aber auch hier ist offenbar eine Werteinschätzung mit der systematischen Feststellung verbunden. Lieder aus Regers op. 70 werden dann zitiert, als zweites „Der König bei der Krönung“. „Im Klavier dauernd *ff*-Fanfaren“ wird hier, zunächst wegen Vereinfachung des Zitats, angemerkt. Dann heißt es: „Wiederum der gleiche theatralische Mediantenbombast. (Vgl. dagegen die kongeniale Vertonung des edlen Mörikeschen Gedichtes durch den Meister Hugo Wolf!)“ Also eine deutliche Ohrfeige. Dabei weiß doch jeder Kenner, daß Reger der „absoluten Musik“, die eine absolute Logik der Setzart verlangt, näher steht als Hugo Wolf, für den die literarische Vorlage der Leitstern ist, so wie Richard Wagner der szenische Vorgang. Aber Reger soll nun einmal „mediantische Tonalitätszerstörung“ betreiben. K.-E. versucht schließlich, einiges wieder gutzumachen, indem er zu einem Liede Regers von derbem Humor („Des Durstes Erklärung“, op. 70 Nr. 16) bemerkt: „typischer Reger: prachtvoll kühn im harmonischen Grundriß“, aber gleich heißt es „(freitonal), aber maßlos in den Darstellungsmitteln, und ungebärdig in der Häufung mediantischer Trugschlüsse“.

Wie viel gelinder wird mit Richard Strauß verfahren, dessen Musik offensichtlich K.-E. viel lieber ist. Da heißt es höchstens „derartige enharmonische Doppeldeutigkeiten sind in der modernen Musik ungemein häufig“, oder: „Über diese sehr stark umkolorierende Stellvertretung wird noch später eingehender die Rede sein“, oder: „Fast unentwirrbar scheint folgende tolle Klangkette aus der »Salome«“ . . . „Die expressive Wirkung dieser Kette wird hauptsächlich durch die Klangkonflikte mit dem starren »*c*« wirr und toll, wie sie ja die programmatische Vorlage fordert; klanganalytisch und funktionell aber ist sie durchaus zu begreifen. Mit den »Zufallsbildungen«, von denen einige moderne Theoretiker sehr bequemerweise reden, ist es also nichts . . .“ Die eigentlichen Impressionisten, denen es auf eine Regersche strenge, absolute Logik des Satzaufbaus gar nicht ankommt, da sie stark mit „Farbenreizen“ arbeiten, werden begreiflicherweise von K.-E. mit besonderer Liebe behandelt. Trotzdem bemerkt er gelegentlich gerade bei Debussy, daß die von ihm ausgehende „neufranzösische“ Musik bereits heute wieder „gestrig“ sei. Die „Tritonanten“, die er bevorzugt, führten schon bei Chopin zu „Halbtonschleichung“. „Sie resultieren aus einer überreizten, fast krankhaft verfeinerten Sensibilität. Von diesen reizhaften, exaltierten Ablösungsformen führen drei klar erkennbare Wege 1) zum Wagnerschen Tristan, 2) zum Debussyschen und 3) zum Scrjabinschen Werk.“

Mag harmonische Analyse ähnliche Akkordbeziehungen feststellen können, zwischen Wagner, auch im „Tristan“, und Debussy ist ein so großer Unterschied der musikalischen Ausdrucksweise und der Zwecke, denen sie dient, daß man auch hier sieht, wie sehr man sich in acht nehmen muß, von einem Harmoniesystem aus allgemeine Wertmaßstäbe anzulegen und Entwicklungen festzustellen, für die außer dem mehr oder weniger tonalen Verhalten der Musik, das ohnedies

eindeutig nicht zu bestimmen ist, noch viele andere Faktoren in Frage kommen. Für Debussy ist Musik überhaupt etwas ganz anderes als für Wagner, oder andererseits für Brahms oder Reger. Gerade der Begriff „Klang" in seinem Verhältnis zum Begriff „Klangfarbe" hat außerordentlich verschiedene Bedeutung. Der impressionistische Klang ist offenbar etwas, was der deutschen Musik an sich sehr fern steht. Es gibt da Grenzen, die ein deutscher Musiker, der sich selbst treu bleiben will, gar nicht überschreiten kann. Das zeigt sich z. B. dort, wo Reger nach Klangverfeinerung und „Sensibilität" strebt. Wenn K.-E. an einer Stelle von Brahms (Rhapsodie *h*-moll, op. 79 Nr. 1) zeigen will, daß „der Zerfall der Tonalität offensichtlich fortschreitet", und hinzufügt: „obgleich der «Klang an sich» noch durchaus ungebrochen erscheint", so ist der Begriff „Klang an sich" offenbar ganz gegenteilig gemeint zu jenem impressionistischen „Klang". Aber um „Klang an sich" ist es Brahms doch sicher niemals zu tun gewesen. Die deutsche „absolute Musik" ist eigentlich doch das Gegenteil vom „Klang an sich" und ist dem Herausstellen der, primären oder interessanten, Klangfarbe oder auch der bloßen Klangverwandtschaft geradezu feindlich. Auch nimmt sie stärkste Ausdruckskraft und Geschlossenheit der persönlichen Haltung und Verantwortung für sich in Anspruch.

Die vollständige „Konsequenz", deren Fehlen K.-E. an anderen Harmonielehren so bitter tadelt, und die er nur aus der vollständigen Loslösung der Harmonik aus der „Akkordlehre" zu gewinnen vermag, kann tatsächlich nur erreicht werden durch Verzicht auf jede Beziehung zu lebendiger und wirkender, „positiver" Musik, sozusagen im luftleeren Raume. Der praktische Musiker muß schon „taschenspielerhaft mit Variantenbetrug" (wie Reger in seinen „Beispielen zur Modulationslehre") arbeiten, muß „erheblich liberaler über Ursprungslagen und deren Kommaunterschiede denken" als K.-E. Er muß aber auch zum Entsetzen Karg-Elerts „gerade da aufhören, liberal zu sein, wo die Allgemeinheit es logischerweise sein sollte: der Freitonalität und Atonalität gegenüber, also jenseits der Tonartlichkeit", wo nun gerade K.-E. „Ursprungslagen und Kommadifferenzen nicht mehr gelten" läßt, „weil hier das 12-Halbstufensystem seine Eigenart durchsetzt, nicht aber schon früher". Diese überraschende „Konsequenz" K.-E.'s, die nur aus der, heute doch schon etwas anrüchig gewordenen, Fortschrittsidee der letztvergangenen Zeiten, erklärbar ist, überschreitet jene Gewissensgrenze, die anderen gesetzt ist. Der rasende Fortschritt in „harmonischer" Beziehung, mit dem wir beglückt werden, darf nicht deutschen Musikern, wie Schubert, Wagner oder Reger, in die Schuhe geschoben werden. Die Lehre, daß eine immer größere Auflösung eintritt und eintreten muß, ja freudigst zu begrüßen ist, kann nicht immer weiter aufrecht erhalten werden. Ein wahres Werturteil kann auf Grund ihrer heute doch kaum mehr gefällt werden. Schütz „fabelhaft" finden wegen der „malerischen Wirkung" kühner Akkordverbindungen, „die direkt auf Berlioz hinweist", das kann nur jemand, der des tiefen Wesensunterschiedes zwischen den beiden Meistern sich nicht völlig bewußt ist. Und es will heute doch schon, oder wieder, recht unpädagogisch anmuten, wenn von den „freitonalen", „gebündelten Akkordparallelen", die K.-E. zwar maniriert und „raffiniert-primitiv" nennt, von denen er aber mit Befriedigung feststellt, daß er selbst sie „bereits um die Jahrhundertwende" „zum Entsetzen seiner Lehrer" (Jadassohn nennt er einmal: „Klaviertasten-Theorienmagister") geschrieben hat, sagt: „Solche Klangzeichen lassen sich schier endlos in immer neuen Gruppierungen zusammenstellen; eine künstlerische Leistung stellen derartige kaleidoskopartige Transformationen freilich nicht gerade dar. Aus instruktiven Gründen — zwecks Schulung der Freitonalitätsempfindung — ist indessen eine eingehende Beschäftigung mit diesem Klangformenspiel sehr wohl anzuraten." So wird der Schüler dann reif (eine sittliche oder seelische Wirkung von klassischer Musik ist auf ihn freilich, wenn er auf „Klangformenspiel" eingestellt ist, kaum noch möglich), der „ausgeprägten Atonalität" sich zuzuwenden. Was freilich dann auf diese folgt, wird nicht mehr verraten, aber die Entwicklung wird ja auf dem angegebenen Wege der Auflösung immer weiter gehen. Wird doch auch die Atonalität von Karg-Elert nach seinem System glatt in ihrer Naturgewolltheit erklärt. „Der Radikalist schlägt hohnvoll *cis d dis* an und sagt: da! wo bleibt Ihre Theorie vom Naturklang?" (Er hat gerade gesagt: „Wir haben den gespaltenen Halbton an Stelle der Konsonanz gesetzt.") Karg-Elert sagt nun nicht: „Es kommt ganz darauf an, welche Stelle in welchem Kunstwerk diese Disso-

nanz einnimmt", (er hätte auch sagen können, daß solche Zusammenklänge auch bei Bach vorkommen), — er darf ja auch nicht von Stimmführung reden, — sondern er erklärt die drei Töne mittelst genauer Berechnung als „Vertreter von Naturkonsonanzen" und als „Ausgangspunkt für Neubildungen", die er „bereits 1902 voraussah". Es entstehen dabei „richtige Atonalfünfklänge", die „durchaus keine artistischen Konstruktionsgebilde, sondern offenbar Naturformen von feinster Differenzierung sind". Also in den Armen liegen sich beide — der atonale Radikalist und der Naturklangtheoretiker. Dieser ist aber in der Lage, einfach alles zu erklären, — nur nicht die wohlbegründbaren „Regeln" der bisherigen Harmonielehren, und auch nicht die wohldurchdachten „Inkonsequenzen" von Theoretikern, die sich noch nicht mit den „reinen Naturklängen", dagegen aber vielleicht zu ausschließlich mit Musik von innerer Bedeutung befaßten.

Würde K.-E. streng bei seinem Thema bleiben und sich darauf beschränken, eine Aufstellung von seinen Funktionsvertreter-Akkorden zu geben, ohne in die praktische Musik so weitgehend und prinzipiell einzugreifen, so würde man sein Buch mit uneingeschränkter Dankbarkeit als einen außerordentlich wichtigen Beitrag zur musiktheoretischen Systematik begrüßen. Da er aber Unvereinbares zu vereinen trachtet und reine Harmonik eben doch mit praktischer Akkord- und Satzlehre vermischt, so müssen starke Bedenken geltend gemacht werden. Nur ein deutliches Beispiel für diese Sachlage soll noch angeführt werden. Wo K.-E. von den „Zwillingen" (sonst Nebenseptimenakkorde genannt) spricht, sieht er sich gezwungen, dem „geschlossenen Tonartkreis", ja der Tonleiter mit ihren aufgereihten Stufen, den Vorzug zu geben vor der „modulierenden Kette" der „konkordanten Vierklänge". An anderer Stelle ist für ihn die Stufenbezeichnung ein „Labsal für Genügsame", die das „logische Gewissen" derer, die sie anwenden, zu K.-E.'s Verwunderung „nicht belastet", da sie dem Grundsatze huldigen: „keine Regel ohne Ausnahme". Selbstverständlich gibt die Funktionsbezeichnung ein tieferes Verständnis für die Stellung eines Akkords in der Tonalität, aber in der noch nicht erweiterten Tonalität der musikalischen Praxis spielt die Tonleiter, deren naturgewollte Form ja K.-E. durchaus anerkennt, eine ganz bestimmte Rolle, die nicht nur hinsichtlich der Stimmführung, sondern auch hinsichtlich der Reihung der einfachsten Akkorde in der „Sequenz" zu erfassen wichtig ist. Die reine Klangverwandtschaft führt, wie K.-E. selbst darlegt, sehr schnell ins Unendliche. Das Melodische muß zum Harmonischen treten, um reine Klangspielerei zu verhüten, wie um die für wertvolle, in sich geschlossene Musik notwendige „künstliche Ringschließung" herbeizuführen. Der Ring kann sodann etwas enger oder etwas weiter sein. Aber ihn vollständig zu sprengen, wie es die volle „Konsequenz" der „polaristischen Klang- und Totalitätslehre" erforderlich macht, hieße der Musik jede Möglichkeit nehmen, neben dem Klanglichen an sich noch etwas anderes zu geben oder zum Ausdrucke zu bringen.

Sonatinen-Kuhlau.

Die Lebensgeschichte des deutschen Schöpfers der dänischen National-Oper.

Von Kurt Siemers, Hamburg.

Friedrich Kuhlau: man fühlt sich beim Klange dieses Namens an die Jugendzeit erinnert, hört sich vor dem Klavier an einer Sonatine aus der Klavierschule herumklimpern und spürt mit einer gewissen Rührung die leichten, gefälligen Melodien im geistigen Ohre wiederklingen, die uns die graue Theorie des Übens und Fingerexerzierens auf dem Instrument vergolden sollten.

Wer von euch — frage ich — weiß von Kuhlau mehr als den Namen und den Klang dieser wenigen Takte, von kindlichen Händen schlecht und recht auf den Tasten zurechtgestümpert? Kennt ihr die blühende Melodik dieses niederdeutschen Opernkomponisten, dessen in der deutschen Heimat unbekannt gebliebene Opern in einem fremden Lande noch heute bejubelt werden?

*

Ein schmalaufgeschossener Knabe mit einem Bündel über der Schulter fragte sich, während die Dämmerung rot und tintenblau über die Alster fiel, durch das Gewirr der Hamburger Gassen,

Brücken und Fleete nach der Katharinenkirche durch. Suchend glitten seine Blicke an den schmalen und hochhüftigen Häusern entlang, bis er vor einem überhohen Giebelhause sauber in Kursiv-Schrift auf einem Schilde ablas: „Christian Friedrich Gottlieb Schwencke, Cantor". Das Bürschlein seufzte erleichtert, wie einer, der lange nach etwas gesucht und es endlich gefunden hat. Gleichwohl schien seine Freude von ängstlicher Erwartung des Unbekannten gedämpft zu bleiben. Zaghaft ließ er den schon aufgehobenen Türklopfer wieder fallen und schlüpfte durch die gerade offenstehende Haustür in einen halbdunklen Flur, in dem er eine große Standuhr und unzählige Stahlstiche von Mozart, Bach und anderen berühmten Musikern neben einem großen Konterfei des berühmten Hamburger Dichters Klopstock an der Wand hängen sah. Nach Knabenart besah er erst einmal die fremden Dinge, bis er — im Augenblick dem Nächstliegenden und der Gegenwart wieder ausgeliefert — beim Klappen einer Tür wie ertappt zusammenzuckte.

Ein Mann im langen Flauschrock stand vor ihm: „Wer ist da?" fragte eine warme, tiefe Stimme. Zutraulicher klang's zurück: „Ich bin Friedrich Kuhlau, soeben aus Braunschweig hier angekommen."

„Kann Er sich ausweisen?" tönte die Stimme nicht unfreundlich zurück. Der junge Mensch nestelte an seinem Bündel und zog ein Papier hervor. Umständlich faltete der Kantor es auseinander und las, gegen ein schmales Fenster nach der Hofseite tretend: „Friedrich Kuhlau, geboren 13. März 1786 zu Ülzen im Lüneburgischen ... schon gut, mein Junge, ich habe dich erwartet. Du wirst Hunger haben; tritt ein!"

Friedrich Kuhlau schlüpfte hinterdrein in die Stube, wo der Catharinen-Kantor und Musikdirektor Schwencke mit Feuerstein und Pinkeschwamm umständlich eine Lampe entzündete. „Komm, laß dich einmal besehen!" sagte Schwencke gutmütig und hielt dem Jungen die Lampe ins Gesicht. „Mein Gott, was ist das?" murmelte er betroffen und hätte beinahe die Lampe fallen lassen.

Der Junge sprach aus einer leisen, unbestimmten Traurigkeit heraus. Es klang unbeteiligt, als hätte er diese Dinge schon oft vor fremden Ohren erzählen müssen: „Meine Eltern daheim in Ülzen haben wenig zu brechen und zu beißen, und es ist ihnen schwer geworden, mich zu fremden Leuten zu geben; denn das kostet Geld. Ich hatte meinen siebenten Geburtstag noch nicht gefeiert, als mich meine Mutter an einem finsteren Winterabend zum Wasserholen an den Brunnen schickte. Da bin ich auf der Straße, wo die anderen Jungen eine lange Glitschbahn gemacht hatten, so unglücklich gefallen, daß ich ein Auge verloren habe. — Daher bin ich einäugig, Herr Kantor," setzte er mit einem Anflug von unkindlichem Ernst hinzu.

Schwencke brummte gerührt und gab der Magd halblaut Auftrag, Essen für den Gast aufzutragen. „Erzähl weiter von dir, Friedrich Kuhlau!" gebot er.

„Ich habe eigentlich immer Lust zur Musik gehabt, solange ich denken kann", fuhr der Knabe zutraulicher fort, „meine Eltern ließen mich auf dem Klavier unterrichten. Sie haben es möglich gemacht, mich nach Braunschweig zu schicken. Dort habe ich im Singechor auf der Straße mitgesungen."

„Wie die Zeugnisse ausweisen, hast du auch im Klavierspiel und auf der Flöte lobenswerte Fortschritte gemacht", meinte Schwencke ermunternd und ließ seiner Frau durch die Magd sagen, sie möchte für den jungen Gast ein Bett herrichten. —

Kantor Schwencke war mit seinem neuen Schüler mehr als zufrieden. Er machte überraschende Fortschritte im Generalbaß, ließ sich mit Eifer in die Harmonielehre einweihen und begann bald artige Liedchen zu komponieren, die in den Hamburger Salons von den musikalischen Frauenzimmern artig gesungen wurden, und so strahlte von den Leistungen des Schülers auch ein Quentlein Ruhm auf Schwencke zurück, der manchmal den großen Schatten seines Amtsvorgängers Philipp Emanuel Bach allzu dicht über sich fühlte. Von Kuhlaus kleinen Liedern und Klavierkompositionen ließ sein wackrer Lehrer manches mit Glück zum Drucke befördern.

Es war eigentlich ausgemacht, daß Hamburg des jungen Tonkünstlers künftige Wahlheimat sein sollte. Da rückten die Franzosen in Hamburg ein. Die Kunst mußte betteln gehen, weil

die Kaufmannschaft hungern mußte und fallierte. Als schließlich die jungen Leute zum Soldatendienst gepreßt werden sollten, da floh mit vielen andern auch Kuhlau nach dem nahen Dänemark. In Kopenhagen wurde er zuerst als Flötist mit dem Titel eines Kammermusikus in der dortigen Oper angestellt. Die Teilnahme an den Opernaufführungen und Konzerten öffnete seinem künstlerischen Sinne eine ganz eigene, großartigere Aussicht, die weit hinwegreichte über den Glanz, den er im ganzen Norden als Flöten- und Klaviervirtuose um sich verbreitete.

In Dänemark wußte man damals kaum etwas von einer nationalen Musik, von einer eigenen Oper. Da war es Kuhlau, der Niederdeutsche, der sich überhaupt um die Schaffung einer dänischen Nationaloper bemühte. Aus diesem Bemühen heraus entstand sein erstes Bühnenwerk „Die Räuberburg". Wie mit einem Zauberschlage war damit sein Ruf im ganzen Lande begründet. Man vergaß ganz, daß Kuhlau ein Deutscher von Geburt war, und nannte ihn mit Stolz den großen dänischen Opernkomponisten. In der Tat finden wir das eigentümliche Gepräge dänischer, überhaupt nordischer Tonkunst vorher in keiner Oper so deutlich ausgedrückt wie in der „Räuberburg". Auch die folgende Oper „Elisa" wurde mit enthusiastischem Beifall aufgenommen. Er wurde daraufhin mit dem Titel eines Professors der Tonkunst zum Kgl. Dänischen Hofkomponisten erhoben und zugleich von allen praktischen Dienstleistungen bei der Kapelle entbunden.

Der dänisch-deutsche Dichter Adam Oehlenschläger kommt in seinen Lebenserinnerungen darauf zu sprechen, wie Kuhlau, dessen Instrumentalkompositionen ihm damals schon bekannt waren, ihn 1814 um den Text zu einer Oper bat. So schrieb er das Libretto zur „Räuberburg", die nach seiner eigenen Schilderung ein buntes und immerhin munteres Kolorit zeigt: „Die Szene spielt in der Provence. Töne aus der Zeit der Troubadoure klingen in einzelnen Partien herüber. Aus dem nahen Spanien schenkt Calderon ein wohlklingendes Versmaß, um leicht über die Räuberszenen hinwegzueilen, in denen man mehr über die naive Grausamkeit der Räuber erstaunt, als sich über ihre Abscheulichkeit entsetzt." Man kann wohl sagen, daß die Musik dieser Oper weitaus dänischer ist als ihr romantischer Text, der für unsere Begriffe das Komische streift, wo er ernst genommen sein will. —

Glück und königliche Gunst ermöglichten es Kuhlau, ungestört seinem musikalischen Schaffen zu leben. In dem kleinen Orte Lyngby unweit des Tiergartens am Öresund kaufte sich Kuhlau an und ließ seine alten Eltern aus Ülzen kommen, damit sie am Glück des Sohnes teilhaben und den Abend ihres Lebens in Freude und Frieden verbringen sollten. Mit dankbarer Liebe widmete er sich ihnen, und mit Rücksicht auf sie ging er allen Möglichkeiten einer Heirat aus dem Wege. Hier in Lyngby schrieb er seine Opern „Lulu", „Hugo und Adelheid" und „Elverhöj", die 1828 zum ersten Male aufgeführt wurde und heute so sehr als die dänische Nationaloper gilt, daß nur die wenigsten Dänen um die deutsche Herkunft Kuhlaus wissen.

Oehlenschläger erzählt uns, daß Kuhlau durchaus anders war als sein gleichfalls deutscher Kollege Weyse. Weyse war dänisch geworden; Kuhlau jedoch „blieb immer deutsch. — Kuhlau war ein schöner Mann mit roten Wangen. Er gab sich weder mit fremden Sprachen noch mit Wissenschaften ab. Er trank sein Glas Wein, rauchte seine Pfeife Tabak, war ein gelehrter Musiker und komponierte schöne Musik. In seiner Musik war nicht der Duft, die Schwärmerei, die geistigen Ahnungen, wie in Weyses; aber mehr Körper, stärkere Effekte, größerer Melodienreichtum, und mehr lebendige dramatische Bewegung".

„Elverhöj" ist eigentlich nur ein Liederspiel, mit durchaus in skandinavischem Geiste original empfundenen Liedern. Ein deutscher Musikkritiker, der bei der Uraufführung zugegen war, schrieb damals: „Wer vertraut ist mit dem Charakter nordischer Musik, muß die hohe Kunst bewundern, mit welcher hier alte Melodien nordischer Heldengesänge zur Gestaltung eines zeitmodernen Musikwerks benutzt sind. Auf diese Weise ist dem Ganzen ein nationales Gepräge gegeben worden. Freilich konnte auch diese, wie die andern Opern, im Auslande deshalb kein Glück machen, und wir haben sicher nicht unrecht, wenn wir bemerken, daß Kuhlau seinen bedeutenden Ruf hier sicher nur seinen Instrumentalsachen, unter diesen seinen Kompositionen fürs Pianoforte verdankt."

Ehre, Ruhm, Muße, ein sorgenfreies Auskommen, — der arme Bauernjunge aus der Lüneburger Heide hatte alles, was er sich wünschen konnte. Da raubte ihm 1830 eine Feuersbrunst viele wertvolle Notenhandschriften. Kurz darauf starben ihm die über alles geliebten Eltern. Diese Ereignisse erschütterten den sonst starken und gesunden Mann. Er begann selbst zu kränkeln, und am 18. März starb Dänemarks gefeierter Opernschöpfer zu Lyngby.

Sein Leichenbegängnis wurde zu einem Nationaltrauertag für das ganze Land. Ein Trauermarsch von seiner Hand geleitete ihn zu Grabe, und so ist er fern der deutschen Heimat gestorben, die er niemals vergessen hat.

Seine Lieder leben heute noch in Dänemark; daß sie bei uns kein Heimatrecht erlangt haben, das liegt nur daran, daß ihnen die Unterlage deutscher Texte fehlte. Und das ist sehr schade, denn sie wären es wert gewesen, auch in Deutschland gesungen zu werden.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Zeiten großer politischer Umwälzungen haben von jeher auch das künstlerische Leben ihrem Einfluß unterstellt. Nur eine kulturelle Kurzsichtigkeit und Ahnungslosigkeit wird die tieferen Zusammenhänge zwischen Kunst, Kultur und Politik leugnen. Wir wissen zu genau, daß das überwundene marxistische Zeitalter seinen prägnantesten Ausdruck in den stilistischen Strömungen des Musiklebens gefunden hat, wir sind allzu sicher davon überzeugt, daß Atonalität und Musikbolschewismus in der Form antideutscher Experimente nur auf einem von Zersetzungspolitik versumpften Boden gedeihen konnten, als daß wir nicht berechtigte Hoffnungen auf eine Erneuerung des völkisch-deutschen Musikstils im neuen Zeitalter der nationalen Revolution setzen dürften. Nicht als ob uns von heute auf morgen ein neuer Musikstil beschert werden könnte, der ein Ausdruck der jungen nationalen Erhebung wäre. Das ist auch gar nicht nötig. Denn dieser neue Stil war schon längst vorhanden. Und die Aufgabe der neuen Zeit besteht lediglich darin, diesem Stil eine bewußte Geltung zu verschaffen unter Beseitigung der Hindernisse, die seiner Ausbreitung bisher im Wege standen. Ein Ziel, das die „Zeitschrift für Musik" seit Jahren unentwegt und unbeirrt von Angriffen verfolgt hat und dessen Richtigkeit sich in nicht mehr allzu ferner Zukunft erweisen wird.

Wer in ruhiger Sicherheit seit Monaten die Entwicklung der staatspolitischen Verhältnisse voraussah, der war sich auch dessen bewußt, daß der immer stärker an die Pforten des Musiklebens pochende neue Stil schließlich einen Eingang finden würde. Man amüsierte sich im stillen über die verzweifelten Versuche der marxistischen Musikkritik, von der überwundenen Atonalität zu retten, was noch zu retten war, und durch spitzfindige Theorien den Musikbolschewismus volkspsychologisch zu begründen, obgleich er praktisch auf dem Boden des deutschen Volkes überhaupt nie feste Wurzel gefaßt hatte. Und wer ganz besonders undurchsichtige Scheuklappen vorgebunden hatte, wie beispielsweise Paul Bekker, der verschließt sich noch heute im Irrgarten der eigenen Hirngespinste und jagt Utopien nach, die jedes Verständnis für die seelischen Voraussetzungen der nationalen Revolution und jede Fühlung mit dem wirklichen Leben vermissen lassen.

Schon vor Monaten habe ich in einem Aufsatz der „Kulturwacht", dem Organ des „Kampfbundes für deutsche Kultur" in Form eines Rückblicks aus dem Jahre 2000 jenen Typ des Kulturkritikers ironisiert, der gar nicht gewahr wird, daß sich eine stilistische Umwandlung auf dem Gebiete des Musiklebens vollzieht. Ich zog einen Vergleich mit einem jener entzückenden Märchen des kürzlich verstorbenen Dichters Manfred Kyber, der eine echte, leibhaftige deutsche Märchen-Nixe in die vom Licht einer Tranlampe erfüllte Studierstube eines Gelehrten schickt. Und wie sich die Nixe vorstellt, sagt der Gelehrte: „Es gibt gar keine Nixen. Infolgedessen bist du gar nicht da." Sprach's und schrieb zum Licht seiner Tranlampe weiter. Und die offensichtliche Böswilligkeit, ja, die geradezu verbrecherische Verantwortungslosigkeit, mit der die marxistische Tagespresse die Existenz eines deutschbetonten Musiklebens ableugnete und

dem Volk undeutsche Einflüsse aufzuzwingen suchte, hat die Entfaltung eines völkischen Musiklebens unterbunden und zahllose begabte Tonsetzer deutscher Herkunft an den Rand der Verzweiflung geführt. Wir werden das nie vergessen und werden den Kampf mit diesen Elementen mit allen Mitteln bis zu ihrer endgültigen Ausrottung fortsetzen!

Die Frage nach dem neuen Stil bedarf für die Leser der ZFM keiner Beantwortung. Die Sonderhefte der Zeitschrift für Musik — ich nenne nur Otto Siegl, Hermann Ambrosius, Günther Raphael, Kurt Thomas, J. N. David, Armin Knab, Heinrich Kaminsky — sind Marksteine auf dem Wege zu einer neuen stilistischen Entwicklung. Ich wage es, den noch an den Anfängen seiner vielversprechenden Laufbahn stehenden Hermann Simon hinzuzuzählen. Ganz besonders viel verspreche ich mir aber von dem Augsburger Komponisten Otto Jochum, dessen Oratorium „Der jüngste Tag" anläßlich seiner Berliner Erstaufführung zu einem unerhörten Erlebnis wurde. Es war, als spüre man nach Jahren musikalischer Verflachung und Erniedrigung wieder jenen Atem der Ewigkeit, der die weltabgeschiedenen, einsamen Stätten religiöser Erbauung umweht. Ich bitte doch zu bedenken: Ist es wirklich ein Zufall, daß alle die vorgenannten Komponisten völlig unabhängig voneinander ein irgendwie gemeinsamer Wesenszug verbindet? Daß sie alle mehr oder weniger von der Kirche herkommen, dem absolutesten, diametralsten Gegenpol zum marxistischen Musikstil? Daß sie in ihren Werken in erster Linie eine neue Religiosität verkünden? Daß sie kirchliche Formen erneuern — sei es in der Orgelmusik, in der Vokalmusik? Daß sie alle keine ausschließlichen Instrumentalkomponisten sind, sondern von der menschlichen Stimme, vom Einzel- wie ganz besonders vom Chorgesang eine Wiedergeburt der deutschen Musik erwarten? Daß sie eine innerliche, unsentimentale, herbe Kunst bieten, die mittelalterlichen Kunstanschauungen verhaftet ist? Daß sie allesamt auf dem Boden der Volkstümlichkeit stehen und volkstümliche Anregungen in der Verwendung derartigen Liedgutes aufgreifen? Daß sie damit berufen sind, die entstandene Kluft zwischen Kunstmusik (Atonalität) und Volksmusik zu überbrücken? Daß sie die Fortschritte der Harmonik nicht leugnen, sie aber nicht als Selbstzweck betrachten, sondern in den Dienst eines melodischen Ausdrucks stellen? Die Zukunft wird uns in nicht allzu ferner Zeit Aufklärung über die Stichhaltigkeit dieser neuen stilistischen Merkmale verschaffen.

Diese grundsätzlichen Betrachtungen schienen mir wichtig genug zu sein, um ihnen vor den künstlerischen Einzelereignissen des Berliner Musiklebens den Vortritt zu lassen. Ich darf mich im Folgenden um so kürzer fassen, als außer der erwähnten Jochum-Aufführung unter der verdienstvollen Leitung des Prof. Georg Schumann mit dem trefflichen Chor der Singakademie kaum wesentliche Ereignisse anzuführen sind.

Die Städtische Oper bot als Erstaufführung den „Oberst Chabert" von H. W. v. Waltershausen. Ein Werk, dessen Libretto ein wieder sehr zeitgemäß gewordenes Enoch-Arden-Thema behandelt, und dessen Musik die kundige Hand eines technisch sehr gewandten Tonsetzers verrät, wenn auch die Ursprünglichkeit der Erfindung zeitweilig Wünsche offen läßt und der musikalische Gehalt etwa verblaßt erscheint. Noch zeitgemäßer ist aber der Rienzi-Stoff, dessen erster, von Wagner bereits unter dem Titel „Rienzis Größe" isolierter Teil der Prototyp einer nationalsozialistischen Festvorstellung wäre. Die Neubearbeitung von Dr. Julius Kapp, der selbst die Regie führte, ergänzt in manchen Einzelheiten vortrefflich die Absichten Wagners, ohne daß man seinen Vorschlägen (z. B. Unsichtbarkeit der Friedensboten) rückhaltlos zustimmen könnte. Er übersieht, daß der einzige Gegenspieler im zweiten Teil der Oper das Volk selbst ist. Und aus diesem Grunde ist es dramatisch unrichtig, im Finale auch das Volk zur Unsichtbarkeit zu verurteilen. Die gesangliche Ausführung in der Staatsoper war recht gut, Leo Blech am Pult verschleppte namentlich in der Ouvertüre ein wenig das Zeitmaß. Dieser jugendlich-stürmenden Musik kann man nicht mit der überlegenen Zurückhaltung des Alters gerecht werden.

In einem Eugen Jochum-Konzert hörten wir die Urfassung der Brucknerschen „Neunten", Furtwängler veranstaltete ein von innerlicher Feierlichkeit erfülltes Brahms-Fest mit der Tragischen Ouvertüre, dem Violinkonzert und der Vierten Sinfonie. Werner Janssen machte

uns mit dem geistvollen Orchesterscherz „Die Vögel" von Respighi bekannt und tischte uns ein unglaublich unfruchtbares Jazzgebilde eigener Feder (sozusagen) auf unter dem Titel „Silvesterabend in New York". Klemperer brachte mit dem Philharmonischen Chor die „Missa solemnis" in der ihm eigenen, nüchternen Auffassung. Unter den Solisten-Abenden enttäuschte der schülerhafte elfjährige Pianist Harold Rubens, mit der ausgezeichneten Griechin Alexandra Trianti verband sich Maria Ivogün, und in der Philharmonie widmet sich der beachtliche Arthur Schnabel unentwegt dem gesamten Klaviersonatenwerk Beethovens.

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Das Schicksal reitet nun endlich schnell: GMD Gustav Brecher ist wenige Tage nach der großen Wahlschlacht beurlaubt worden und kehrt natürlich nicht wieder. Damit liegt eine Periode Leipziger Operngeschichte, etwa von 1923 an, hinter uns. Wir können gerecht und zugleich kurz sein. Den künstlerisch wundesten Punkt in seiner Leitung hat Brecher seit etwa sechs Jahren auf Grund unsrer Angriffe aufs Erträgliche abgestellt: das betraf seine geradezu unmöglichen, vor allem zu langsamen Tempi in bekanntesten Meisterwerken. Anfangs allen Uraufführungen abhold, ließ er sich auf den Sumpfboden der, bezeichnen wir es so, marxistischen modernen Oper locken, bewerkstelligte den Scheinerfolg mit „Jonny", um dann mit „Mahagonny" die entscheidende Niederlage dieser ganzen Gattung zu erleben. Mit beidem, Scheinsieg und endgültiger Niederlage dieser Oper, ist also Leipzig durch Brecher aufs engste verknüpft. Seine Instinkte waren indessen derart in Verwirrung geraten, daß er noch in letzter Zeit, beinahe mit dem Wagner-Jubiläum verknüpft, eine Uraufführung im Alten Theater, Firma Georg Kaiser und Weill („Der Silbersee", Märchenstück mit Musik) wagte, und das brach ihm vollends den Hals. Denn mit all dem, sei's ein bißchen besser oder schlechter, will das neue Deutschland nichts mehr zu tun haben. Der dritte, sehr wunde Punkt bei Brecher war sein Zeit und Nerven verbrauchendes Einstudieren, eine denkbar „kostspielige" Angelegenheit, die auch die trüben, empörenden Verhältnisse mit dem Gewandhaus heraufbeschworen. Daß nicht schon lange Abhilfe geschaffen wurde, d. h. Brecher verabschiedet wurde, liegt an der „Gustav Adolf"-Presse, ferner am Orchester, das zu keiner einmütigen Aktion zu bringen war, drittens an beiden Oberbürgermeistern, sowohl Herrn Rothe wie Herrn Goerdeler. Man kämpfte also gegen Windmühlen, überließ Leipzig seinem denkbar verdienten Schicksal, auf das neue Deutschland mit seinen ungebrochenen Kräften wartend. Und das kam endlich, dann gleich so plötzlich und mit so wunderbarem Ansturm, daß nun all die Brecher-Köpfe aus dem Wackeln nicht herausgekommen sind und die Sprache noch nicht gefunden haben. Und so können denn wenigstens wir Herrn Brecher in seinen „Urlaub" zurufen, daß er sein Amt als solches mit großer Pflichttreue verwaltet hat, seine Aufführungen musikalisch peinlich vorbereitet waren. Aber wie umständlich und teuer erkauft! Dazu die fortwährenden Ungerechtigkeiten gegen das künstlerische Personal!

Um gleich bei der Oper zu bleiben, seien die bisherigen Wagner-Festvorstellungen — bis Lohengrin — erwähnt. Begonnen wurde mit „Rienzi" — ahnungslos hat hier Brecher zum letztenmal in einer Wagner-Vorstellung sein so kurioses Dirigentenstäblein gehandhabt —, dann folgte der „Holländer" mit Bockelmann und Schillings, der vorzüglich dirigiert haben soll, seine Scharte als Festredner demnach einigermaßen ausgewetzt hat, weiterhin die beiden Dresdner Werke. „Tannhäuser" stand unter Knappertsbusch, der sich hier vor 15 Jahren seine ersten, auffallenden Lorbeeren gepflückt hatte, sich aber erst in die veränderte Akustik — das von Brecher höchst unwagnerisch erhöhte Orchester — einleben mußte, um die Klangstärke richtig beurteilen zu können; es gab aber, auch wegen der Gegnerschaft zu Brecher, einen vollsten Triumph. Dr. Schüler, der neue Operndirektor, hatte sowohl in diesem Werk wie im „Lohengrin" mit den ärgsten Absurditäten — u. a. hatten wir einen Lohengrin ohne Schwan — aufgeräumt, es bleibt aber noch viel zu tun übrig. Die Gäste in „Tannhäuser",

Fr. Krauß-München und Fr. Ursuleac-Wien-Dresden, diese sowohl als Elisabeth und Elsa, beglückten als Darsteller nicht, wie man es sich in dieser Hinsicht mit den früheren Werken Wagners viel zu leicht macht. Etwas Außerordentliches in dieser Hinsicht erlebte man aber in dem Telramund von W. Rode und auch der Ortrud der hiesigen Dannenberg, derart, daß die nächtliche Szene sogar zu einem Höhepunkt des Abends wurde, zumal L. Neubeck das Werk derart wohltuend dramatisch leitete, daß das Orchester nie die Sänger zudeckte. Im übrigen kam es in dieser Aufführung zu mehreren störenden Zufälligkeiten. Der ganz ausgezeichnete Lohengrin war Hirzel-Dresden.

Und nun noch das Gewandhaus-Wagner-Festkonzert. Ein wundes Kapitel, das aber leider erzählt werden muß, gleich mit der Überschrift etwa: Wie die hiesigen musikalischen Gesellschaftskreise auch heute noch nicht wissen, wer eigentlich Wagner, Leipzigs größter Sohn, überhaupt ist. Zunächst: Das Konzert sollte ausgerechnet von Klemperer geleitet werden, der — es scheint ja wirklich, daß Juda an seiner bisherigen Intelligenz starke Einbußen erlitten hat — noch einige Tage vorher in Berlin zu der bekannten „Tannhäuser"-Verschandelung die Hände reichte, obwohl er auf diesem Gebiet seine Abstemplung schon seit Jahren erfahren hat. Ein wahrhaft gütiges Geschick erlaubte der Direktion, den weder vor der Gegenwart noch vor allem der Geschichte zu verantwortenden Mißgriff dadurch gutzumachen, daß S. von Hausegger das Konzert leitete. Die von ihm übernommene Vortragsfolge hieß: Faust-Ouvertüre, die fünf Wesendonk-Gesänge in Instrumentierung, das Siegfried-Idyll; zweiter Teil: Eroica. Damit war Wagner, zumal vor allem der Vortrag der Gesänge durch Rosette Anday unbefriedigt lassen mußte, gerichtet. Sicher, er hat mit dem Konzertsaal nicht viel zu tun; was wär's aber gewesen, an Hand seiner Ouvertüren und Vorspiele ein Bild seiner gewaltigen Entwicklung zu geben! Und damit ja volle, gesellschaftliche Einheitlichkeit zu dieser Wagner-Ehrung herrsche, ließ sich Leipzigs Hauptblatt andern Tags u. a. folgendermaßen über die Ouvertüre verlauten: „Die Faust-Ouvertüre ist nicht etwa eine vom Drama losgelöste, philosophisch vertiefte sinfonische Dichtung, sondern hält sich fast ängstlich an den großen Faust-Monolog der Studierzimmer-Szene, dem ja auch der von Wagner seinem Orchester vorangestellte literarische Leitgedanke entstammt" (Sperrungen von mir). Es sind nicht die grotesken Unrichtigkeiten allein, die dieser Wagner-Verunglimpfung den Stempel aufdrücken, sondern besonders auch die dreiste Absicht, gegebenen Falls selbst an einem solchen Tage Wagner eins auszuwischen. Wagner ängstlich! er, der vielleicht unerschrockenste Geist in der ganzen Musik, seine Ouvertüre eine instrumentale Fassung des ersten Monologs, der Vorspruch endlich in diesem Monolog stehend! In dieser Art ist, ebenfalls gerade 14 Jahre lang, von diesem ebenso dreisten wie von wirklichem Wissen unbeschwerten Herrn, Dr. Aber natürlich, in Leipzig an erster Stelle über Musik geschrieben worden, und getragen, bis aufs letzte verteidigt wurde dieser nicht nur von seiner Zeitung, dem charaktervollsten aller deutschen bürgerlichen Tagesblätter, sondern auch von den hiesigen und zwar ersten Gesellschaftskreisen, ein kulturelles Niedergangskapitel, nicht ohne Reiz übrigens. Nun, auch dieser über-, überreife Apfel wird fallen, das liegt so in der Zeit.

Noch ein Weiteres ist zu diesem Gedenkkonzert zu bemerken: Anläßlich der städtischen Wagnerfeier am Sonntag zuvor war im Foyer des Gewandhauses die wirklich imponierende Wagner-Kolossalbüste von F. Zalisz, dem Schöpfer der ausgezeichneten, im gleichen Raum stehenden Bruckner-Büste, zur Aufstellung gelangt, aber nur dem ganz kleinen Kreis besonders geladener Gäste zugänglich gewesen. Obwohl doch denkbar naheliegend und vom Künstler besonders erbeten, die Büste bis zum Festkonzert stehen zu lassen, verbat sich die Direktion diese Wagner-Ehrung, während sie nun eben die Leitung des Konzerts durch einen jüdischen Wagner-Schänder völlig in Ordnung gefunden hätte. Wer mir in der ganzen Welt eine Stadt nennen kann, in der so etwas möglich ist, dem bin ich dankbar. Gehörte es in eine Musikzeitung, so wäre über diese ganzen Fragen, und gerade auch diese Büste betreffend, noch mancherlei zu sagen. Genug, zusammenfassend lediglich noch: die Gewandhausdirektion vertritt in ihrer Stellung zu Wagner noch völlig die Mendelssohn-Aera.

S. von Hausegger gab die Ouvertüre sehr vornehm, aber doch zu zurückhaltend, den ersten Satz der „Eroica" aber in ganz prächtig einheitlichem Sinfonie-Zeitmaß, den Schlußsatz allerdings beträchtlich zu schnell. Soviel für heute, das andere läuft uns nicht davon. Nur noch, und zwar nachträglich, soviel, daß das 18. Konzert auf ministerielle Verfügung abgesagt werden mußte, weil es von Br. Walter geleitet werden sollte. Damit hätte übrigens gewartet werden können, denn das ergab sich nunmehr alles von selbst.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Das Rheinland, wo Richard Wagner einst plante, sein Festspielhaus zu errichten, gedachte seines 50. Todestages allenthalben. So erschien in Aachen unter Peter Raabes Leitung das deutscheste seiner Werke, die „Meistersinger", während Wagners Spruch „Macht Neues, Kinder" seine Beherzigung durch den gleichen Dirigenten fand, der des einheimischen Josef Eidens' „Zeitlied der Jugend" nach Gedichten von Ludwig Strauß als Uraufführung hören ließ, ein zum Teil neusachlich, zum andern nachromantisch empfundenes Werk. In Bielefeld erlebten Wagners „Holländer" und „Siegfried" ihre Neuaufführung unter Max Cahnbley, und Walter Braunfels dirigierte als Gast anläßlich seines 50. Geburtstages seine Berlioz-Variationen und Präludium mit Fuge. Heinrich Kaminski steuerte eine Bearbeitung des Ricercare aus dem „Musikalischen Opfer" von Bach, geschaffen von Erhard Krieger, sowie Mozarts Adagio und Fuge für Streichorchester bei, ohne der letzteren dirigiertechnisch durchaus zu genügen. Auch Bochum pflegte altklassische Musik: Hans Treichler bot Concerti grossi von Geminiani und Locatelli, und die Altistin Grete Patt sang Arien von Lotti, Krieger, Erlebach, Gluck und Pergolesi. Wagners gedachte man mit dessen „Lohengrin" unter Paul Drach und im Konzertsaal unter Reichwein mit der Ouvertüre zu „Rienzi" und Bruchstücken aus den späteren Werken des Meisters. Bonn erlebte unter Abendroths Leitung einen Mendelssohn—Schubert—Brahmsabend mit Alfred Hoehn als Solist, das Deutsche Requiem von Brahms unter Dr. Hans Wedig zur Vorfeier des 100. Geburtstages dieses Komponisten und in einem Kammermusikabend Edwin Fischer als Interpret eines klassisch-romantischen Programms. In Darmstadt führte Hans Simon seine neue „Dramatische Fantasie" vor, ein von Strauß zu Strawinsky hinleitendes, ein wenig dick instrumentiertes Werk. In Dortmund ließ W. Sieben im Rahmen eines Wagner-Abends u. a. die Wesendoncklieder und die Albumblätter (in einer nicht durchweg zu billigenden Bearbeitung für Sologeige und Orchester) erklingen, während das Stadttheater als Neuheit Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" zum Karneval herausbrachte. Dem Vernehmen nach wird das Tonkünstlerfest 1933 hierher verlegt werden, nachdem Freiburg i. Br. aus technischen Gründen verzichten und seine Einladung auf 1934 legen lassen mußte. Mit seinen Philharmonikern erschien hier Wilhelm Furtwängler und gab vor allem in Dukas' „Zauberlehrling" und Debussys „Nachmittag eines Faun" glänzende Proben seines Könnens. Alte Musik, darunter Telemanns „Tafelmusik" und, leider auch, Instrumentationen Bachscher Klavierpräludien von Kas, dirigierte Sieben. Wagners „Ring" stand im Mittelpunkt der Wagner-Erinnerung Duisburgs. Mit der Stadt Essen soll eine Vereinigung der Bühnen hergestellt werden, und zwar unter Leitung eines gemeinsamen Intendanten, für dessen Posten der in Braunschweig wirkende Dr. Thur-Himmighoffen vorgesehen ist. Max Fiedler aus Essen leitete ein wohlgelungenes Brahmskonzert mit Feuermann und Kuhlenkampf als bedeutenden Solisten. Das Düsseldorfer Opernhaus bot als wertvolle Erstaufführung an einem, modernen Einaktern gewidmeten Abend Schoeckhs „Fischer und seine Frau" und Herm. Reutters, des hochbegabten Stuttgarters, „Verlorenen Sohn". Im Musikverein erklang, ebenfalls als Neuheit, Heinz Schuberts auf einen Zarathustra-Text komponierter Hymnus, ein Werk kraftvoller und gesunder Musikalität, von Weisbach wirkungsvoll herausgebracht. Essen hörte unter Fiedler drei Opernvorspiele Wagners und Max Regers, von Florizel von Reuter vollendete Rhapsodie für Geige

und Orchester, während die Oper unter Dr. H. Meißner Donizettis vergnüglichen „Don Pasquale" zu neuem Leben erweckte. Frankfurt gedachte Wagners mit dessen „Parsifal", Gladbach-Rheydt mit einer Gedächtnisfeier unter Josef Horbertz. Die einheimische Oper vermittelte die Bekanntschaft mit Cornelius' „Barbier von Bagdad" unter Gelbkes Leitung, der auch Griegs—Ibsens „Peer Gynt" in einer konzertmäßigen Form erklingen ließ. In Hagen erschien Wilhelm Sieben aus Dortmund als Gastdirigent und erfreute mit einem klassischen Programm, dessen Solist der Konzertmeister Caruana in Mozarts D-dur-Konzert war. Karlsruhe erlebte die deutsche Uraufführung der „Dante-Sinfonie" des Geigers Hubay, wobei der anwesende Komponist lebhaft gefeiert wurde. Kassel holte das von seinem bisherigen Intendanten gegebene Versprechen nach, Pfitzners „Palestrina" würdig aufzuführen. Franz Reuß hatte die musikalische Leitung mit bestem Gelingen inne. In Krefeld (wo der neue Intendant Michels wegen der von ihm ausgesprochenen zahlreichen Kündigungen mit demonstrativem Lärm empfangen wurde) erwies sich das Peter-Quartett in Werken von Beethoven und Schubert als wertvolle einheimische Vereinigung. Magdeburg hat trotz der Kürzung des städtischen Zuschusses sein Opernhaus gesichert. Mainz gab zum Wagnerjahr eine interessante Gedächtnisausstellung, in welcher u. a. die älteste Partitur des „Rheingold", das erste Textbuch der „Meistersinger", welches das „Preislied" in seiner heutigen Fassung noch nicht enthält, die Handschriften der Wesendoncklieder gezeigt werden. Die Oper bot Wolf-Ferraris „Vier Grobiane" als wertvolle Novität. Innerhalb eines Sinfoniekonzerts brachte Hans Schwieger u. a. Joh. Gabrielis „Instrumental-Canzonen" in der Instrumentation Dr. Davids zur erfolgreichen Erstaufführung. In Mühlheim dirigierte Paul Scheinpflug für den verhinderten Eugen Jochum einen wohlgelungenen Brahms-Abend mit Edwin Fischer als Solisten. Münster hörte unter Jochums jüngerem Bruder den „König David" von Honegger, Osnabrück unter Dr. Berend die Glucksche „Iphigenie in Aulis", die tiefen Eindruck hinterließ. Dr. Felix Oberborbeck ließ in Remscheid Hans Wedigs „Kleine Sinfonie" und als Uraufführung des Wuppertaler Konzertmeisters August Vogt Passacaglia erklingen, dazu des früh verstorbenen Hubert Pfeiffers Altlieder mit Orchester, wertvolle Bereicherungen dieser nicht reichen Literatur. In Siegen spielte Adolf Busch zusammen mit seinem Adlatus Rudolf Serkin Bach, Mozart und Beethoven. Haydns fast allzuoft gesungene „Schöpfung" bot Kaldeweier. Wuppertal beging das Gedächtnis von Brahms durch eine Sonderveranstaltung der Deutschen Festspiele, wobei Josef Pembaur, Anton Schoenmaker und Eva Kesselring sich um Kammermusik des Meisters verdient machten. Das Opernhaus gab Robert Stolzens Operette „Venus in Seide" als Beitrag zur Karnevalszeit. Wiesbaden feierte Wagner durch eine „Tannhäuser"-Aufführung unter Elmendorff und berief für Verdis „Rigoletto" Georg Baklanoff als Vertreter der Titelrolle. — In Köln wiederholte Hermann Abendroth die „Heilige Elisabeth" von Joseph Haas unter stürmischem Beifall des übervollen Hauses. Ettingers „Altenglische Suite", die ein wenig gewagt alte Klaviermusik modern instrumentiert, Weingartners Tondichtung „Frühling" und Beethovens, von Dr. Walter Georgii vorgetragenes G-dur-Konzert fanden ein beifallsfrohes Auditorium. Dusolina Giannini begeisterte im Meisterkonzert von neuem die Freunde ihrer reifen Kunst, nicht minder Marcel Wittrisch von der Berliner Staatsoper, von dem man nur ein weniger bekanntes Programm erwartet hätte. Stark war der Zustrom auswärtiger bedeutender Solisten: so spielte Jascha Heifetz vor mäßig besuchtem Saale und Alexander Borovsky erschien in der Musikalischen Gesellschaft mit alter und neuer Musik, darunter Debussy und Prokofieff, und Eduard Erdmann, der hier wirkende Pianist und Pädagoge, trug zusammen mit Hilda Crevenna (Sopran) seines Freundes Ernst Křenek „Gesänge des späten Jahres", recht erdachte Musik vor, wie er auch seines einstigen Lehrers Heinz Thießen Klavierstücke vorbildlich gestaltete. Das Opernhaus, dessen Intendant Professor Hofmüller eine Vertragsatempause zugebilligt erhielt, brachte als Neueinstudierung die „Cavalleria rusticana", den „Fra Diavolo" von Auber, letzteren unter Fritz Zauns gediegener Direktion, dazu als Wagnerfeier den „Ring" unter Szenkar. Eine ausgezeichnete Leistung als Schulmusikleiter bot Hugo W. Schmidt mit dem Schulorchester und Chor des

Kreuzgassen-Gymnasiums, das unter ihm Bachs h-moll-Suite, das „Lob der Natur“ von Haas und die Serenata von P. A. Schulz, dem „Schubert des 18. Jahrhunderts“, darbot. Der Westdeutsche Rundfunk gab sein Bestes in den Vesperkonzerten. An Neuheiten hörte man das Violinkonzert von Karlowicz, die Chorwerke „Zigeunergeige“ von Konrad Ramrath und „Der Gott und die Bajadere“ von Hermann Unger, das Klavierkonzert von Max Trapp (mit dem Komponisten als ausgezeichneten Selbstinterpreten), Afrikanische Musik von G. Groß, das Concerto gregoriano von Respighi, die Deutsche Messe von Georg Nellius. Dr. Buschkötter, Otto Julius Kühn und Bernh. Zimmermann teilten sich hier in die künstlerische Arbeit, während für die Opernstunden, die zu Wagners Gedächtnis Proben aus dessen gesamtem Schaffen brachten, Dr. Anheißer verantwortlich zeichnete.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Der Wagnertag wurde auch bei uns gefeiert: „Parsifal“ wurde, szenisch neu aufgefrischt (da die fiskalischen Beschränkungen eine ganz neue Ausstattung nicht erlaubt hatten, dafür aber in bester Besetzung) gegeben. Die neuen Bühnenbilder von Clemens Holzmeister haben viel Verlockendes, eigentlich zu viel, denn man ging auch hier über die Anweisungen Wagners hinaus; Farbenkontraste, so im Karfreitagszauber, besonders aber in der orientalisch schwül aufgemachten Szene der Blumenmädchen, wirkten übertrieben. Schade auch um die alte Wandeldekoration, die uns eben deshalb rühren konnte, weil sie den musikalischen Eindruck der unerhört bedeutungsvollen Wandelklänge bloß unterstützte, nicht aber mit ihnen künstlerisch konkurrieren wollte. Clemens Krauß, als Dirigent der Festaufführung, hatte für Korrektheit des Musikalischen, für vorbildliche Klarheit in den Chören und für glanzvolle Orchesterfarbe gesorgt. Die erschütterndste Wirkung der Parsifalaufführung liegt in Rich. Mayrs Gurnemanz; diese Kunstleistung ist so groß, daß der Eindruck des von ihr getragenen I. Aufzuges über die beiden folgenden nachwirkt und fürs Ganze entscheidet. Schippers Amfortas und Wiedemanns Klingsor gehören zu den stärkst ausgeprägten Charakterleistungen der beiden Darsteller. Neu war Herr Lorenz als Parsifal, in Ton und Gebärde allen Forderungen entsprechend, und Frau Rünger, deren durchgeistigte Kundry eine der prächtigsten Figuren bot: in Verführung und Entsagung gleich reizvoll, hinreißend durch Stimmfülle, Geist und Geschmack.

Weniger befriedigten die konzertanten Wagnerfeiern im Konzertverein durch Reichwein und bei den Philharmonikern unter Clemens Krauß, schon darum, weil Stücke, die man ebensogut in der Oper hören kann, doch nicht wieder in den Konzertsaal gehören; auch wirkten die von Direktor Krauß dabei angeschlagenen wahnwitzig raschen Tempi (im Tannhäuser-Bacchanal, im Meistersinger-Vorspiel, ja selbst im Siegfried-Idyll) derart beunruhigend, daß man, im Interesse des Ansehens unsrer Philharmoniker, beinahe einer kleinen Palastrevolution das Wort reden möchte. Indessen hatte uns Herr Krauß mundtot gemacht durch die vor dem Wagnerteil des Konzerts erstmalig gespielte Neuheit von Josef Marx, einem viersätzigen sinfonischen Gemälde, betitelt „Nordland-Rhapsodie“: das Nordische liegt hier in der allgemeinen Stimmung und in einer gewissen herb-keuschen Melodik, die wirkungsvolle Komposition selbst aber ist ein neuer Beweis für die südländisch temperamentvolle Art unsres Landsmannes Marx, der die moderne Gesangskunst um so viel des Hinreißenden bereichert hat. Das Gesangvolle spricht auch hier, in einschmeichelnden Seitenthemen, gar mächtig zu Herz und Sinn und hält in der Wirkung jenen anderen, überwiegenden Stellen stand, in denen die Vorliebe des Komponisten für dichte Linienführung und selbstherrliche Kontrapunktik so stark und bezwingend hervortritt.

Weniger erfreulich war das Neue, das uns Hermann Scherchen, der nun in Wien festen Fuß gefaßt zu haben scheint, in seinem demonstrativ allermodernst gehaltenen Orchesterkonzert zu schlucken gab. (Auch das Publikum bot ein ungewohntes, aber dieser Pro-

grammzusammenstellung entsprechendes Bild.) Die „Russische Bauernhochzeit" (Les Noces) von Strawinsky verfolgt eine halbe Stunde lang die absurde Idee, ein für Soli und gemischten Chor komponiertes Vokalwerk durch die eigenartige Instrumentalbegleitung von vier Klavieren und einem halben Dutzend Schlagzeug genießbarer zu machen. Primitiv in Anlage und Bau, vermeidet das Stück geflissentlich jede höhere Formeinheit: die bewußt revolutionäre Geste zeigt sich deutlich. Kleinwinzige, anfangs interessierende Themenbildungen werden durch die eingeschlagene Methode zur qualvollen Sekkatur: denn diese kleinen melodischen Phrasen werden hundertmal gleichbleibend, monoton öde, geisttötend und geduldraubend wiederholt, was den Nerven eines nach Musik lechzenden normalen Ohres wahrlich Starkes zumutet. Man kann diese „Komposition" wohl als eine artistische Unverschämtheit empfinden. Und diese wird durch die anatomisierend bloßlegende Dirigierweise Scherchens nur noch mehr ans Licht gezerrt. Unter seiner Stabführung entpuppte sich übrigens auch die Schlußnummer des denkwürdigen Konzerts, Schönbergs sinfonische Dichtung „Pelleas und Melisande" als eine zu langwierige und im Grunde langweilige Angelegenheit. Nach Strawinsky machte sogar Josef Matthias Hauer besseren Eindruck: das Klangbild seines als „Wandlungen" betitelten „Kammer-Oratoriums" erzielt, obwohl seine Methode wieder eine andre ist, stellenweise sogar wohlklingende Tonverbindungen, ja stimmungsvolle Akkordfolgen (so im Gesang der Antigone). Formale Bindung aber lehnt auch er prinzipiell ab, das Rhapsodische, Zufällige dominiert. Die Anhänger dieser neuen Fraktion hatten denn auch ihre volle Befriedigung, so daß sich einer davon nach dem Verklingen des letzten Hauerschen „Akkords" nicht enthalten konnte, durch den Saal zu rufen: „Pfui, Mozart!" Man muß dieses Datum in der Musikgeschichte festhalten: am 17. Februar 1933 wurde in Wien „Pfui, Mozart!" gerufen. Zwischenrufe und sensationelle Zwischenfälle, auch Prügeleien, um einen Andersgläubigen handgreiflich zu überzeugen, das hat es schon alles auch sonst gegeben — die Auffassung „Pfui, Mozart!" ist neu. Eigentlich aber nicht zu verwundern, da ja Herr Hauer selbst es gewesen ist, der seinerzeit in einem in Wien gehaltenen öffentlichen Vortrag die überwundene alte Musik ohne Ausnahme „ins Museum" verwiesen und als bloßes „Jodeln und Brüllen" endgültig abgetan hatte. Der begeisterte Jünger des Neutöners geht konsequent weiter und nennt das Kind beim Namen: „Pfui, Mozart!" — Hauers Komposition lehnt ja seiner Theorie gemäß Aufbau, Rhythmik, Steigerung sowie alles Malerische und Charakteristische (auf Hölderlinsche Texte!) ab (die gesungenen Worte sind übrigens gut skandiert, bleiben aber infolge der extremen Gesangslagen zumeist unverständlich).

Mozart liebt man in England offenbar etwas kühler, akademischer, englischer als bei uns; das schien Dr. Adrian Boult aus London an der Spitze unsrer Philharmoniker mit der g-moll-Sinfonie zu zeigen: sein Mozart klang fast wie Händel. Den wertvollsten Teil seines Konzerts bildete Elgars „Introduktion und Allegro für Streichquartett und Streichorchester". Das Streichquartett wirkt hier nicht konzertierend mit, sondern dient bloß dazu, eine dreistufige Teilung des Streicherkörpers in Quartett, Halbchor und Ganzchor zu erzielen. Das Werk ist mit Schwung und Temperament gearbeitet, schön gegliedert, stellenweise voll warmer Empfindung. Die zweite Novität, die Ballettmusik aus der Oper „Der vollkommene Narr" von Gustav Holst, ist nicht sehr unterhaltlich, an Erfindung arm, effektvoll bloß im Tanz der Feuergeister, infam roh im Abschluß, mit dem überrumpelnden Hieb der großen Trommel nach dem *pp*-Ausklang.

Karl Kleiber als Dirigent eines Orchesterkonzerts der Gesellschaft der Musikfreunde genügte kaum: die spielerische Art seines einseitig rhythmisch aufbauenden, tänzelnden Taktschlagens führt doch nur ans Äußerliche, Empfindung und Seele kommen dabei zu kurz, namentlich wenn's der „VII." von Beethoven gilt. Iwan Boutnikoff, im Konzerthaus heimisch geworden, bewährte seine guten Dirigenteneigenschaften in einem großen Bruckner-Konzert mit der f-moll-Messe und dem Te Deum. Er studiert sorgfältig, beherrscht den vokalen und instrumentalen Klangkörper und setzt seinen Willen durch. Nur ist das nicht immer der Wille des Komponisten. Zumal bei Bruckner dürfte man niemals einem Effekt

zuliebe Kontraste überspitzen oder in den Tempi allzu willkürlich wechseln. Glücklicherweise aber überwog das Gute bei dieser im allgemeinen würdigen Aufführung.

Von Virtuosenkonzerten heben wir den Abend Josef Pembaurs hervor, dessen diesmaliges Gastspiel den „Balladen und Rhapsodien" von Brahms, Chopin und Liszt gewidmet war. Dem prächtig abgestuften Programm entsprach die Ausführung, die dem Feinschmecker größten Genuß bereitete und lehrreicher war als ein ganzer Kurs Musikgeschichte. — Eine gewisse Gesellschafts- und Geschmacksschicht will uns einreden, Josef Schmidt, der neueste Schallplatten- und Radioliebling, stelle das Höchste an zeitgenössischer Gesangskultur dar. Seine weiche, naturhafte Tenorstimme hat sicherlich ihre Qualitäten, ist aber ohne Durchbildung und sichere Atemtechnik und außerdem von mangelhaftem Vortrag. Daß sie auf der Schallplatte besser wirkt als in natura, sollte allein genügen, um das irregeführte Urteil seiner „Partei" ein bißchen zu korrigieren. — Ein Vortrag, den Arnold Schönberg hielt über „Stil und Gedanke oder neue und veraltete Musik", versprach Aufklärung über diese fesselnden Tagesfragen, blieb indessen trotz kluger Einzelbemerkungen und kurzweiliger Scherzworte in der Hauptsache eine Enttäuschung.

Die Volksoper brachte, neustudiert und textlich aufgeputzt, Millöckers „Gasparone" heraus; die Aufführung wurde, hauptsächlich durch die Mitwirkung Leo Slezaks, zu einem sicheren Theatererfolg.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Ludwig Bisschopinck-München-Gladbach (Januarheft 1933).

Aus den seinerzeit aufgeführten Silben waren die folgenden Worte zu finden:

1. Damrosch
2. Adam
3. Sanssouci
4. Kiriac
5. Lubrich
6. Abraham
7. Vitali
8. Ibert
9. Elisabeth
10. Redowa
11. Impromptu
12. Septett
13. Tuyau
14. Manon
15. Eisteddfod
16. Ibach
17. Norma
18. Elegia
19. Weingartner
20. Expressiv
21. Loure
22. Trojaner
23. Iserlies
24. Hanslic(k)
25. Moloch
26. Huber
27. Assai
28. Ballade
29. Erb
30. Immensee
31. Carillon

Die Anfangs- und Endbuchstaben ergeben den nachstehenden Ausspruch Walter Niemanns:

„Das Klavier ist meine Welt, ihm habe ich mich mit Haut und Haar verschrieben".

Das Lösen dieser Aufgabe scheint vielfach große Mühe verursacht zu haben. Trotzdem gingen uns insgesamt 49 richtige Lösungen ein, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Dr. Max Raab-Freiwalden, Handelskammersekretär, Reichenberg in Böhmen;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Musikdirektor Hermann Langguth, Meiningen, und

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Eduard Köberle, Regensburg — Otto Meinhold, Primaner, Dresden — Marianne Schäfer, Leipzig — Klaus Schwarz, Obersekundaner, Glogau.

Die richtige Löfung des Rätfels war in mehrfachen Fällen dichterifch oder kompofitorifch recht gelungen ausgeftaltet worden, was uns zu einigen weiteren Sonderprämiierungen veranlaßt. Dem Sinn der Rätfellöfung Rechnung tragend, wurden — und zwar mit bemerkenswertem Gefchick — feitens der Komponiften die Geifter Walter Niemanns gerufen. Dies erfüllt uns auch mit befonderer Freude, gerade im Hinblick auf Niemanns Abhandlung in der letzten Nummer der ZFM. Sich von Jung und Alt fo verftanden und gewürdigt zu wiffen, gibt doch ein recht erhebendes Bewußtfein und macht ficher manche unnötige Erfahrung reichlich wett.

Einer, der gerade im Abitur fteht und uns fchon einige Male fehlte, hat fich diesmal wieder eingeftellt. Helmut Bräutigam-Crimmitfchau fügt der richtigen Löfung eine „Elegia" — beffer betitelt: Variationen über ein feierlich-groteskes Marfchthema — bei und ift mit diefem Klavierftück dem Sinne Niemanns in feinfühliger, aber doch durchaus eigenwilliger Weife gerecht worden. Bei diefer fchönen Gelegenheit wünfchen wir dem jungen, prächtigen Mufiker ein unverzagtes Überfchreiten der Schwelle, die ihn Frau Mufika, der er nun doch einmal mit Haut und Haaren verhaftet ift, endgültig zuführen wird.

Es ift faft kein Zufall mehr, daß fich einer prächtigen, jugendlichen Begabung eine gereifte Künftlernatur zugefellt. Ein „Capriccio" für Klavier von KMD Trägner-Chemnitz zeigt neuerdings die Vorzüge einer ausgereiften Schreibweife und überlegenen Geftaltungskraft. Für eine Veröffentlichung an diefer Stelle find beide Arbeiten leider zu umfangreich. Wir bedenken beide Herrn mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 10.—.

Es kommen nun zwei weitere, wiederholt ausgezeichnete ZFM-Komponiften. Während Walter Rau-Chemnitz eine breitfpurige und bedachtfam hinfchreitende Loure für Violine und Klavier als Beigabe der Löfung zufügte, rückt Curt Beck-Roftock mit einer umfangreichen Orchefterpartitur an. Seine Ouvertüre für Orchefter mit Erinnerung an W. Niemanns op. 7 Nr. 2 zeigt zwar gelegentlich leicht erkennbare Einflüffe des genialen Smetana, ift aber gerade deshalb uns befonders liebenswert. Zum Schluffe kommt bei der Vermählungsfeier Smetana—Niemann, welche Beck mit Gefchick und Gelingen arrangiert hat, doch allerlei Reizvolles zuftande, deffen Verftändnis uns Beck durch eine der Partitur vorangeftellte Analyfe feines Werkes wefentlich erleichterte.

Auch von unferen altbewährten Dichtern haben fich wieder einige mit wohlgelungenen Verfen eingeftellt: Martin Georgi, Thum i. Erzgeb.; R. Gottfchalk, Rektor, Berlin; Lehrer Max Jentfchura, Rudersdorf, und ferner Otto Kofchany, Ratibor. Wir greifen zu Veröffentlichung R. Gottfchalks launige Strophen heraus:

Wem macht das Rätfel Reverenz
und feinem Werk Reklame
mit feiner freundlichen Tendenz?
Es ift ein guter Name,
dem das Klavier die ganze Welt,
fein Sinnen und fein Lieben,
und der fich ihm, weil's ihm gefällt,
mit Haut und Haar verfchrieben.

Ob diefer Wink von Wirkung ift?
Ich hoff' es ohne Schmeicheln,
weiß doch der feine Komponift
das Ohr fo fanft zu ftreicheln.
Schon fieht mein tonbefchwingter Geift
die Löferfcharen laufen,
des Meifters, den das Rätfel preift,
Klaviermufik zu kaufen.

R. Gottfchalk.

Diefen vorgenannten 6 Einfendern erkennen wir je einen Sonder-Bücherpreis von Mk. 6.— zu.

Einen recht gelungenen Einfall hatte J. Sykora, Mufiklehrer-Elbogen, als er die textliche Löfung der Aufgabe dem zweiten Thema der g-moll-Ballade op. 81 von W. Niemann unterlegte. Schade, daß fich diefer Einfall in fechs Takten erfchöpfen mußte. Dann nennen wir noch Studienrat Ernft Lemke-Stralfund, der fich in einem recht kurz geformten Klavierftück allerlei Dämmerungsftimmungen und -harmonien hingibt; weiter Hauptlehrer Otto Deger-Neuftadt i. Schw., der uns einen bitonalen Kanon in der großen Sexte applizierte. Diefe drei Kompofitionen wie auch die Dichtungen von Elfriede Birkenftock, Mufiklehrerin, Neiffe, O. Hampel, Hohenelbe, und Frau Profeffor Maria Horand, Purkersdorf, bedenken wir mit je einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.—.

Nachftehend feien nun alle jene namentlich noch aufgeführt, die fich mit gutem Gelingen um die Löfung der Aufgabe bemühten, zu einem Preife aber diesmal nicht gelangten:

Helene Chriftian, Mufiklehrerin, Neiffe —
Erich Flötenmeyer, Lyck —

Theodor Goldberg, Organist, Reichenbach i. V. — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen —
Caspar Heßler, Pianist, Gronau —
Grete Jungk, Brake i. Oldbg. —
Wilhelm Kautz, Offenbach a. M. — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse — Rudolf Kocea, Lehrer, Wardt — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse —
Styrbjörn Lindedal, Kapellmeister, Göteborg —
Helene Meyer, Kiel — Hubert Meyer, Walheim b. Aachen — P. Müller, Lohr a. M.
Oskar Schäfer, Leipzig — Helmut Scharlach, Leipzig — Karl Schlegel, Recklinghausen — Maria Schoch, Musiklehrerin, Gotha — Ernst Schumacher, Emden i. Ostfrsld. — Elfriede Schwarz, Neisse —
Friedrich Stenglein, Nürnberg — Franz Strehler, Chorrektor, Ratibor —
Edwin Telschow, Lehrer, Jabel — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. Ostfrsld. —
Dr. Georg Voigt, Recklinghausen —
Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Frau Frida Weber, Regensburg — Christel Winzer, Klavierlehrerin, Lauenburg i. Pomm.

Und nun auf Wiederhören — um die Rundfunksprache anzuwenden — bei der nächsten Lösung, die, nach Zuschriften zu urteilen, schon heute allerhand Kopfzerbrechen verursacht. Z.

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Heinrich Bohl, Langensalza.

Aus folgenden 38 Silben sind 13 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben von oben nach unten gelesen einen bedeutenden Komponisten und seinen heftigsten Widersacher ergeben. (ck = 1 Laut.)

Die Silben lauten:

ak — al — ard — bal — ber — brechts — cor — de — de — di — di — dows — er — ger — glot — har — i — ka — ka — kor — land — lin — mo — ne — ned — ni — ni — nick — no — nu — on — rah — ro — rol — rud — sou — tis — wan.

Die Wörter bedeuten:

1. Eine Händelsche Oper. 2. Ein französischer Opernkomponist. 3. Ein Blasinstrument. 4. Ein volkstümliches Instrument. 5. Ein berühmter Musiktheoretiker. 6. Ein berühmter französischer Musikschriftsteller. 7. Eine Oper von Meyerbeer. 8. Eine bekannte Cembalistin. 9. Ein Tasteninstrument. 10. Ein Teil des Kehlkopfes. 11. Ein böhmischer Geiger und Komponist. 12. Eine italienische Oper. 13. Ein schlesischer Komponist.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Juni 1933 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Festspielführer zum Richard Wagner-Gedenkjahr in Leipzig. Herausgegeben von Dr. Walter Lott. 64 S. Fr. Kistner & C. F. W. Siegel, Leipzig. — Enthält ein Verzeichnis der geplanten Festaufführungen, kurze Führer durch die Werke, eine Reihe von Aufsätzen über Wagners Beziehungen zu Leipzig und reichen Bilderschmuck.

Friedrich Gennrich: Grundriß einer Formenlehre des mittelalterlichen Liedes. XIII und 288 S. Geh. Mk. 16.—. Max Niemeyer, Halle a. Saale, 1932.

Lobeda-Singebuch für Männerchor. Bd. 2: Alte und neue Gesänge, herausgegeben von Carl Hannemann unter Mitwirkung von Erwin Lendvai und Walter Rein. 250 S. Geb. Mk. 4.50. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Ludwig van Beethoven: Allegro und Menuett für zwei Flöten, herausgeg. von Kurt Walther. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Ernst Bücken: Die großen Meister der Musik: Lieferung 5, 6 und 8: Karl Geiringer, Joseph Haydn (Heft 3, 4 und 5 = Schlußheft; Lieferung 4 und 7: H. Gerigk, Guiseppe Verdi (Heft 2 und 3). Akademische Verlagsanstalt Athenaion, Potsdam.

Schweizerisches Musiker-Jahrbuch, 2. Jahrg. 1933. Redaktion: Prof. Dr. Fritz Gysi. Kl. 8⁰. Fr. 4.—. Schweizerischer Musikpädagogischer Verband, Zürich. Ein vorzügliches kleines Jahrbuch, das um billiges Geld übersichtlich und unparteilich — ganz im Gegensatz zu Kestenbergs Deutscher Musikorganisation — die gesamte Musikorganisation der Schweiz aufzeigt und damit zugleich ein vollständiges Adreßbuch aller Musiker, nach Orten geordnet, verbindet, also Kestenbergs Musikorganisation und Hesses Musikerkalender zusammen, allerdings nur für die Schweiz, aber sehr schön praktisch und übersichtlich geordnet und wirklich preiswert — in beidem zur Nachahmung dringend empfohlen. B.

Adalbert Gyrowetz: Dritte Nachtmusik für Flöte, Violine, Viola und Violoncello. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Herbert Viecenz: Divertimento für Violine, Viola und Cello;

Hans Weiß: op. 32, Ein kurioser Kaffeeklatsch für Klavier, Violine, Flöte und Viola;

Karl Hasse: op. 29, Suite in D-dur, 6 Stücke für Violine und Klavier;

Ernst Reinstein: op. 34, Musik für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier;

H. J. Therstappen: op. 6, Partita h-moll für Flöte und Klavier, Heft 1—5 der neuen Sammlung „Hausmusik der Zeit". Collection Litolff, Braunschweig.

Walter Dřwenski: Aus op. 23 „Wie schön leucht uns der Morgenstern", Fuge für Orgel. Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel.

Werner Wehrli: Zwei Sonatinen für Klavier op. 35. Gr. 8⁰. 19 S. Mk. 2.50. Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

COSIMA WAGNERS Briefe an ihre Tochter Daniela von Bülow 1866—85 nebst 5 Briefen Richard Wagners hrsg. von Max von Waldberg mit 3 Bildern und 2 faksimilierten Briefen. Stuttgart, J. G. Cotta 1933. 8⁰. XX, 376 S. Ganzl. Mk. 8.50, Halbldr. Mk. 11.—.

Über Cosima Wagner, die Gefährtin des Meisters und die Herrin von Bayreuth, erschienen 1929 und 1931 zwei umfangreiche Bände, deren Herausgeber Rich. Graf Du Moulin Eckart eine reiche Fülle von Urkunden aller Art, Tagebücher und Briefe zur Verfügung hatte, woraus ein ergreifendes Lebensbild sich gestalten konnte. Leider besteht zwischen der Darstellung und den Quellen ein Mißverhältnis, das vermieden worden wäre, wenn man die Urkunden allein in zuverlässiger Weise vorgelegt hätte. Die neueste Briefsammlung wählt diesen Weg, sie bietet die Quellen selber und beschränkt sich auf Einleitung und Anmerkungen. Sahen wir bisher nur die große Welt, so blicken wir jetzt in die häusliche Umwelt, in die kleinen und großen Sorgen des Alltags. Frau Wagner erscheint als Mutter und Erzieherin, die ihre Tochter 19 Jahre hindurch von der Kindheit bis zu dem Augenblick, wo sie selbständig als Thodes Gattin ihr Leben begann, bewacht und geleitet. Die ersten Briefe sind dem kindlichen Fassungsvermögen angepaßt, die späteren erheben sich zu Kundgebungen tiefster seelischer Empfindung und höchster Kultur. Cosima spricht zu ihrer Tochter bald zärtlich, bald drängend, beschwichtigend und mahnend, immer mit der Absicht, ihr eigenes Wesen ihr einzupflanzen und sie zur Vollendung ihrer Persönlichkeit zu steigern. Reizvoll wirkt der Wechsel französischer und deutscher

Sprache, bewundernswert mächtigſte Kraftentfaltung bei maßvollſter Form, die ſich im Stile ausprägt. Trotz großer Strenge ſind die Briefe von Liebe und Güte erfüllt, das Schickliche wird nicht in lehrhaft allgemeinen Sätzen vorgetragen, ſondern an den Einzelfall angeknüpft, von außen nach innen, zur ſittlichen Grundlage ſtrebend. Coſima empfindet ihr Verhältnis zu Hans v. Bülow als Schuld, als unabwendbare Schickſalsfügung. Danielas Hingabe an ihren Vater ſollte dieſe Schuld mildern und ſühnen. Im Brief vom 7. Oktober 1876 ſchreibt Coſima: „Als Du mir geſchenkt wurdeſt, hatte ich ſchon viel Kummer erlebt; zehn Monate vor Deiner Geburt war mein Bruder geſtorben, und ich begrüßte Deine Ankunft wie einen Gruß von ihm; ſchon damals mühte und härmte ſich Dein Vater in dem Kampfe ab, welchen der Edle und Hohe hienieden unausgeſetzt zu beſtehen hat, für welchen es keinen Stillſtand gibt; und wie die Taufe kam, gab ich Dir die zwei Namen Daniela und Senta, den letzteren, um Dich der Treue zu weihen, der Treue bis in den Tod, und zwar gegen Deinen Vater, dem Du ſchuldig biſt, allen Unbill des Lebens zu vergüten.“ Wenn auch dieſe hohe Sendung bis zum Letzten nicht erfüllt werden konnte, ſo empfing Hans von Bülow doch ſeine Tochter mit tiefem Dank für die Erziehung, die ihr durch ihre Mutter zuteil ward. Er ſchreibt, „an der Stelle, wo ſie ihm druch Liſzt zugeführt worden, möchte er eine Kapelle erbauen“ (vgl. Hans von Bülow, Neue Briefe, hsg. von R. Graf Du Moulin Eckart, München 1927). Coſima ſtand auch zwiſchen Wagner und Liſzt, wo eine Fülle von Schwierigkeiten erwuchſen, die nur durch feinſten Takt und unbedingte Ehrfurcht vor dem Vater zu bannen waren. Auch hier war Daniela eine Helferin, die ſich in kindlicher Demut dem Großvater widmete.
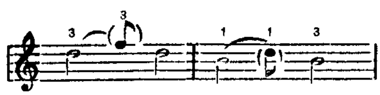
Mit dieſen flüchtigen Andeutungen iſt der Gedankenkreis der Briefe umſchrieben, die aber auch Einblicke in die herrlichen geiſt- und kulturerfüllten Wahnfried-Abende und Ausblicke auf den Freundeskreis des Meiſters eröffnen. Den feierlich ernſten Briefen Coſimas folgen fünf Briefe Wagners, die mit ihrem erfriſchenden Humor einen wunderſamen Gegenklang bilden.

Max von Waldberg ſagt in ſeiner ſchönen, gedankenreichen Einleitung: „In dieſen Blättern weht zwar nicht der Atem der Zeitereigniſſe, aber Coſimas eignes drängendes Leben und das der Ihren pulſiert darin. Alles, was ſie in ihrem Geiſte berührt, erhält hohen ethiſchen Gehalt, und damit iſt auch Wert und Bedeutung dieſer Briefe gekennzeichnet.“ Als „Vermächtnis einer hohen Seele“ ſind ſie ein koſtbarer Beſitz und eine wahre Bereicherung der deutſchen Frauenbriefe.
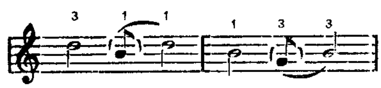
Prof. Dr. Wolfg. Golther, Roſtock.

HERMA STUDENY: Das Büchlein vom Geigen. 108 S. Mk. 1.80. Übungsbeiſpiele zum Büchlein vom Geigen. Mk. 2.—. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.
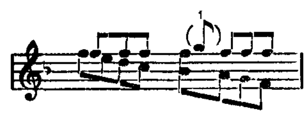
Dies Büchlein gehört zu den glänzendſten Neuerſcheinungen auf dem Gebiete des Violinſpiels. Es iſt aus der Praxis hervorgegangen und zeugt von außerordentlichen pädagogiſchen und künſtleriſchen Fähigkeiten. Da werden keine Probleme behandelt, die dem Spieler einreden, durch neue Haltungen, Griffe oder ſonſtige Triks ohne fleißige Arbeit zum Ziele zu gelangen. Solche ſchädigenden Verſuche ſind von Anfang an ausgeſchaltet. Der Weg iſt klar vorgezeichnet. Auf des Meiſters Sevčik erfolgreicher Methode aufbauend, zeigt uns Herma Studeny in kurzen Abhandlungen, wie ein Spieler ſich gewinnbringend mit dem Violinſpiel beſchäftigen ſoll. Über Bogenhaltung und -Führung, Stricharten, Vibrato, Lagenwechſel, Doppelgriffſtudium gibt die Verfaſſerin aufſchlußreiche und leichtverſtändliche Auskunft. Zum Beiſpiel der Lagenwechſel wird in den meiſten Schulen folgender Art gelehrt:
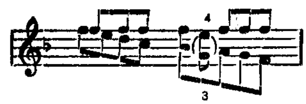


Die Autorin verbeſſert ſehr richtig:



oder



falſch



richtig

Auch über Vortragsſtil bei Solo- und Kammermuſik, über Phraſierung und über die Art, wie man üben ſoll, gibt das Büchlein Aufſchluß. Der Schüler kann vor dem gefährlichen Geleiſe des Durchſpielens nicht früh genug gewarnt werden. Das Üben muß wirkliches Arbeiten ſein, nicht aber halber Dämmerzuſtand mit beweglichen Fingern. Herma Studeny geht dann die einzelnen Etüden von Kreutzer durch, wie ſie Sevčik ſtudieren läßt, gibt einen der Praxis entnommenen und in Stufen geordneten Lehrplan an und will auch durch Nennung einer Reihe theoretiſcher, muſikgeſchichtlicher und belletriſtiſcher Werke dem Spieler Anregung geben und ſeinen Blick weiten. Zum Künſtlerberuf entſchließe ſich nur derjenige, welcher konſequent arbeiten kann und wirklich jedes Opfer zu bringen bereit iſt. Dem Büchlein

vom Geigen ist zur genaueren Erläuterung ein Heft Übungsbeispiele beigegeben. Jeder, dem an einem wirklich praktischen, kurzgefaßten und leichtverständlichen Wegweiser im Geigenspiel liegt, sollte sich Herma Studenys Büchlein anschaffen. Er wird bei konsequenter Durcharbeitung desselben den größten Nutzen ziehen.

Adrian Rappoldi.

JOSEPH M. MÜLLER-BLATTAU: Das deutsche Volkslied. (Max Hesses Handbücher Nr. 34), Berlin-Schöneberg 1932. Mk. 2.75.

Zum ersten Male wird hier der Versuch gemacht, einen Überblick über die Geschichte des deutschen Volksliedes zu geben. Die Feststellung, daß der Verfasser mehr den vorhandenen Stoff geschickt zusammengefaßt als Eigenes gegeben hat, bedeutet deshalb eine Anerkennung. Die Hauptaufgabe der musikalischen Volksliedforschung, Melodietypen herauszuarbeiten, konnte er freilich zunächst nur andeuten; daß fast alle Arbeiten auf diesem Gebiete noch vor uns liegen, ist die stärkste Lehre dieses Buches. Es steht vorwiegend unter geschichtlicher Blickrichtung, deshalb wird die volkskundlich-musikalische Seite nur gestreift; wie das Zersingen eigentlich vor sich geht, erfährt man nicht, was bei dem Fehlen aller Vorarbeiten allerdings kein Vorwurf ist. Vom weltlichen Volkslied des Mittelalters hätte sich durch Hinzuziehung von Minnesangs Frühling und Carmina burana, Neifen und Steinmar ein wesentlich lebendigerer Eindruck gestalten lassen, die Geschichte des weltlichen Volkslieds beginnt nicht erst mit der Limburger Chronik. Auch die volkstümlichen Liedbestrebungen eines Neidhart, Hermann von Salzburg und Oswald kann man nicht von vornherein ausscheiden; was Schulz und Reichard recht ist, ist diesen nur billig. Ein so volksliedverbundener Mann wie Wizlav von Rügen wird nicht einmal erwähnt. Man vermißt auch einen Hinweis auf die Volksliedelemente in den Arien Händels und die wichtige Rolle des burgenländischen Volkslieds im Schaffen Haydns.

Alle diese Beanstandungen wollen das Verdienst des Verfassers nicht schmälern, der im großen ganzen ein eindrucksstarkes Bild von der Macht des deutschen Volkslieds in Vergangenheit und Gegenwart entwirft. Dr. Horst Büttner.

GOTTLIEB BRANDSCH: Zur Metrik der siebenbürgisch-deutschen Volksweisen. In Kommission bei W. Krafft, Hermannstadt.

In der vorliegenden Abhandlung werden einige Umbildungserscheinungen in dem metrischen Bau der siebenbürgisch-deutschen Volksweisen aufgeführt. Durch die Beobachtung der metrischen Eigentümlichkeiten des lebendigen Volksgesanges gelangen wir zu einer klaren Einsicht in den metrischen Bau der älteren deutschen Volksweisen. Daher liegt hier ein wertvoller Beitrag zur deutschen Volksliedforschung. W. Hastung.

GABRIEL ENGEL: The life of Anton Bruckner. (Roerich-Museum Press), New York.

Mr. Gabriel Engel, der im Verein mit Mr. Robert G. Grey die „Bruckner Society of Amerika" gegründet hat, hatte mit dieser ersten Bruckner-Monographie in englischer Sprache den Grund für eine wirksame und bereits sehr erfolgreiche Propaganda für den österreichischen Symphoniker gelegt. Auf Grund von Max Auers Bruckner-Biographie erzählt er in schlichten Worten und der angelsächsischen Geistigkeit angepaßt die einfache Lebensgeschichte des Meisters und die Entstehung und Schicksale seiner Werke. Die deutsche Gründlichkeit und Tüchtigkeit, das zähe Ringen um ein Ideal und die endliche Erringung des Sieges, der Aufstieg vom Dorfschulmeister zum Ehrendoktor der Wiener Universität und vom Landkirchenchor-Komponisten zum Kaiser der Symphonie muß der angelsächsischen Geistigkeit Eindruck machen. Sie schließt vom Mann auf das Werk, und tatsächlich hat sich seit Erscheinen der Monographie in Amerika ein völliger Umschwung in der Beurteilung des Brucknerschen Werkes bei Publikum und Presse eingestellt. Engel bereitet eine Schrift über Bruckners Symphonien vor, welche den Erfolg der Monographie verbreitern wird. M. A.

ERNST FRITZ SCHMID: Karl Philipp Emanuel Bach und seine Kammermusik. Mit 18 Lichtdrucktafeln und einem Notenanhang. XI und 189 u. 71 S. Kassel, Bärenreiter-Verl., 1931. Mk. 12.—.

Mit diesem Buche hat Schmid einen ausgezeichneten Beitrag zur Kenntnis der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts und im besonderen Philipp Emanuel Bachs gegeben. Der Werdegang dieses genialen Sohnes Johann Sebastians, von der bisher weniger beachteten kammermusikalischen Seite betrachtet, und damit der Weg der Kammermusik von Johann Sebastian bis zu den Wiener Klassikern, ist hier auf Grund umfassender Studien und vielen neuaufgefundenen Materials dargestellt, in methodisch wohlgegründeter Weise und in einer durch zahlreiche Notenbeispiele und planvolle Bild- und Faksimilebeigaben außerordentlich verlebendigten, gerundeten Form. Besonders hingewiesen sei auf die erstmalige, vorzügliche Wiedergabe des von Oeser oder Reifenstein gemalten Pastellbildnisses des etwa vierzigjährigen Meisters, das im Gegensatz zu den gewöhnlich umlaufenden von Malern und Stechern arg verspießerten Bildern wirklich eine Anschauung von der eigentümlichen feinen, lebendigen, überlegenen Geistigkeit Emanuels gibt — ein aufschlußreiches, würdiges Gegenstück zu dem Ihleschen Bildnis Johann Sebastians. Dr. Rudolf Steglich.

Musikalien.

GUSTAV LEWIN: Fantasie für Violoncello und Klavier. Richard Birnbach, Berlin Mk. 3.—. — Drei Lieder nach Gedichten von Gustav Falke. P. Pabst (Rud. Erdmann), Leipzig. Mk. 1.20.

Der seit einem Menschenalter in Weimar wirkende und hauptsächlich durch seine Oper „König Vogelsang" (Coburg 1928) bekannt gewordene Berliner und aus Ludwig Bußlers strenger Berliner Schule hervorgegangene norddeutsche Neuromantiker Lewin gehört zu d e n vortrefflichen deutschen Komponisten, die man heute in der Regel ungerecht beurteilt, w e i l sie Romantiker sind. Welche Verwirrung der Begriffe allein schon mit Nach- und Neuromantik! Lewin kommt im allgemeinen von Wagner und Brahms. Das genügt heute, um ihn als „unzeitgemäß" abzutun. Wer diese lächerliche „Fortschrittssimpelei" nicht mitmacht, sondern überall nur nach der inneren M u s i k fragt, wird bei ihm auf seine Kosten kommen. Am schnellsten wohl in seinen F a l k e - L i e d e r n, die meist Wagners Wesendonck-Welt irgendwie verwachsen sind. Das philosophische „Was will ich mehr" tristanisch, das leichtbeschwingte „An eine junge Freundin", ein besonders reizendes und liebliches Weimarisches „Blumenmädchen" (ohne geringste parsifaleske Anklänge), „Unerreichbar" eine zarte, auch durch das helle Fis-dur in Duft und Licht getauchte kleine „Impression". — Die C e l l o - F a n t a s i e zeigt Lewins stärkste Quellen — Brahms und die deutschen Nachromantiker (ich denke da besonders an Hermann Goetz) —noch klarer. Am schönsten in der mit langem Atem breit ausgesponnenen, echt cellomäßig cantablen und im Klavier sauber durchgezeichneten ersten (A-dur-) Themengruppe; am charakteristischesten, aber wohl auch am „maniertesten" in der typisch Brahmsischen und synkopenfreudigen zweiten (fis-moll-) Themengruppe. Dazu ein kurzer Pro- und Epilog (sehr langsam und zart), eine farbenglühende Blume, die in ihrem weichen, warmen Klangzauber etwa in Goldmarks Garten der „Ländlichen Hochzeit" erblüht scheint. Die Formgebung dieser Fantasie ist bunt, vielleicht ein wenig reichlich bunt und nur im Rahmen der Idylle kontrastiert — man muß schon von mehreren, meist gleich von einer kleinen Durchführung gefolgten Themen g r u p p e n, nicht von Themen reden —, aber im ganzen klug durchdacht und im einzelnen gut und fein ausgewogen. Das Cello erscheint seinem kantablen Grundcharakter entsprechend wirklich einmal cellomäßig und dankbar behandelt. Die thematisch-motivische Entwicklung ist interessant, beweglich und intim. Das Ganze von schönstem, organisch entwickeltem Fluß, der mir nur in der dritten Themengruppe — sehr ruhig; wieder etwas bewegter — vielleicht ein wenig „synkopisch" zu ermatten und zu stocken scheint. Sehr schön die durch Synkopierungen leidenschaftlich gesteigerte Rückleitung (streng im Zeitmaß) zur hell und beruhigt einsetzenden Reprise, und echt poetisch der zarte Ausklang der Coda als kurze Rückerinnerung an das erste Thema. Und nun: Herbei, ihr Cellisten! Dr. Walter Niemann.

KARL HASSE: Fünf Motetten für 4stimmigen a-cappella-Chor, op. 39. (Prof. Arnold Mendelssohn gewidmet.) Bärenreiter-Verlag Nr. 421. Mk. 3.60; Einzelmotetten I, III u. V je Mk. —.90, II u. IV je Mk. —.70.

Die fünf Motetten: Das Volk, so im Finstern wandelt, — Herr, straf mich nicht in deinem Zorn, — Siehe, um Trost war mir sehr bange, — Die Erlöseten des Herrn, — Gott fähret auf mit Jauchzen — sind in einem kontrapunktischen Stil gearbeitet, der außerordentlich flüssig ist und der keine übermäßigen Ansprüche an die Ausführenden stellt, da er klanglich noch ganz in alten Bahnen wandelt. Am glücklichsten gelungen scheint mir die Adventsmotette „Das Volk, so im Finstern wandelt", und zwar in Hinsicht auf Motiv und Aufbau. Johannes Cybinski.

HEINRICH SCHÜTZ: Matthäus-Passion. Bärenreiter-Verlag Nr. 300. Part. Mk. 2.80, Chorheft Mk. —.80.

In der Originalfassung für Einzelstimmen und a-cappella-Chor zum ersten Male herausgegeben und den Teilnehmern des zweiten deutschen Heinrich Schütz-Festes 1929 in Celle gewidmet von Fritz Schmidt. Diese Ausgabe legt das Hauptgewicht darauf, vor allen Dingen eine praktische Ausgabe zu sein; sie versucht daher den Ausführenden ein möglichst klares, unbelastetes Notenbild zu geben, und verzichtet auf wörtliche Übertragung, da das Original nicht ohne Fehler ist.

Johannes Cybinski.

JOSEPH HAYDN: Echo. Ein scherzhaftes Flöten-Duett nach dem im Besitz der Bibliothek des Conservatoire Royal zu Brüssel befindlichen Originalstück, neu herausgegeben von Kurt Walther, Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig. Mk. 2.—.

Das aus 3 Sätzen bestehende Duo stellt nach den Angaben des Herausgebers eine um 2 Sätze verkürzte freie transponierte Übertragung des Haydn'schen Echo-Streichsextetts für 4 Violinen und 2 Celli dar, die von unbekannter Seite zu Lebzeiten des Meisters, vielleicht sogar von ihm selbst vorgenommen wurde. Die hübschen Echoeffekte werden naturgemäß erst bei räumlich getrennter Aufstellung der beiden Spieler die beabsichtigte Wirkung erzielen. Besonders hervorzuheben ist das ganz reizende lustige Schlußpresto.

Paul Mittmann.

HANNS SCHINDLER: Introduction, Chaconne, Doppelfuge, op. 39. Leipzig, Leuckart. Mk. 3.—.

Weder dionyſiſcher noch apolliniſcher oder — bolſchewiſtiſch „fortſchrittlicher“ Tendenz, ſondern de spiritu sancto empfangen, läßt das Werk die Orgel auch die Sprache des ihr zugehörigen Geiſtes ſprechen. Es ſind nur wenige Takte auf Seite 7, wo der ſuperkluge Verſtand aus ſich ſelber ſpricht, indem er die Harmonik aus der chromatiſchen Linie konſtruiert und das harmoniſche Eigengeſetz überhört.

RICHARD SCHIFFNER: Introduction und Paſſacaglia, op. 20. Leipzig, Leuckart. Mk. 2.—.

Auch hier gibt der Urheber an Geſinnung und Tüchtigkeit der Orgel, was ihr zugehört: Ein wirkungsvoll geſteigertes, polyphones Gebilde reiner Harmonik, doch mit etwas kurzatmig wirkender Introduction, deren fortgeſetzte 2 Takt-Gruppen weder durch den Orgelpunkt noch durch teilweiſe kanoniſche Führung ſich zu einer Schwingung höherer Ordnung binden. A. Egidi.

WERNER WEHRLI: Op. 30: Allerſeele, kleine Kantate nach ſchweizerdeutſchen Gedichten von Sofie Hämmerli-Marti, für eine mittlere Stimme, Frauenchor, zwei Trompeten und Klavier. Verlag: Gebr. Hug & Cie., Leipzig und Zürich. Mk. 1.60.

Eine ergreifende Kompoſition! Sie beginnt mit einem Allerſeelen-Choral in der herben doriſchen Tonart in kanoniſcher Führung zwiſchen den Trompeten und dem Frauenchor. Mit dem letzten Choralton ſetzt im Klavier, den II. Teil beginnend, ein Trauerläuten ein wie von tauſend fernen Glocken, zu dem die Solo-Stimme, von einer gedämpften Trompete begleitet, vom Totenkäuzlein und von einer armen Seele ſingt. Im III. Teil reflektiert die Solo-Stimme in warnender Eindringlichkeit über die Worte: „Am heiterhelle Tag het's s'Liebſcht us euſer Mitti gno ...“. Im IV. Teil nimmt der Chor in herzlichen Tönen, von den Trompeten zart ſekundiert, Abſchied von den Entſchlafenen. Der V. und letzte Teil repetiert den Eingangschoral, aber mit tröſtlichen Ewigkeitsgedanken und einem erlöſenden D-dur-Schluß. Dieſe Kantate iſt nicht lang, dafür aber ein Meiſterwerk in formaler, melodiſcher und harmoniſcher Hinſicht, und, mit dem dichteriſch fein geformten Text zuſammen, einer tiefgehenden Wirkung ſicher. Prof. Joſ. Achtélik.

HELMS-BLASCHE: Schul-Tanz-Buch (Kindergarten und Unterſtufe). Klavierſatz von Hermann Erdlen. Verlag von Friedrich Hofmeiſter in Leipzig. Mk. 3.—.

Wieviel Geſangunterricht an unſeren Volksſchulen wird auch heute noch ausſchließlich in der Schulſtube erteilt. In dem oft engen Raum, zwiſchen die Schulbänke eingezwängt und wie dieſe in langen Kolonnen aufgeſtellt, kann das Kind unmöglich an den vielſeitigen Geſtaltungsmöglichkeiten eines Liedes teilnehmen. Es erfährt vom Liede nur die tönende Melodie und darf dieſe — auch wenn noch ſo gutgemeinte rhythmiſche Belehrungen angefügt werden — nur mit dem Munde ſingen. Arme und Beine, die bei jedem geſunden Kinde nach Bewegung verlangen, ſind zur Untätigkeit verurteilt. Kein Wunder, wenn als unausbleibliche Begleiterſcheinung ſolcher Unnatur ſich auch eine Verkrampfung der Singſtimme wie des ganzen jungen Menſchen einſtellt.

Hier mag nun eine Kinderliederſammlung wie die vorliegende einen rechten Segen ſtiften, wenn es ihr gelingt, das Lied aus der Sphäre der Verſchulung wieder in jene Wirklichkeit des Daſeins zurückzubringen, in der das Kind vor dem erſten Schultag lebte. Der Freude des Kindes an Bewegung, an Spiel und Tanz, der Improviſationsgabe einer immer mit neuen Einfällen ſich meldenden Jugend wird bei einem nach dieſer Seite geleiteten Singen ein reiches Betätigungsfeld zugewieſen. Die mitgeteilten Darſtellungen dieſes Heftes — es enthält 55 Singetänze — ſind aus der Arbeit mit Kindern entſtanden. Dies möge zugleich als ein Hinweis aufgenommen werden, ſich nicht ſklaviſch an die — übrigens ſehr ausführlich gegebenen — Anweiſungen zu halten, ſondern ſtets neue Formen und Geſtaltungen durch die Kinder finden zu laſſen; Anregungen in dieſer Richtung ſind ja mannigfach gegeben. Die Verwendbarkeit des Schul-Tanz-Buches im Sinne einer regen Mittätigkeit der Kinder wird noch dadurch erhöht, daß Hermann Erdlen der Liedweiſe außer einem leicht ausführbaren Klavierſatz 2 Geigenſtimmen zugefügt hat. Bernhard Scheidler.

W. SCHÖLLGEN: Completorii Psalmi uſw., für drei gleiche Stimmen (Frauen- oder Kinderchor), op. 20. Kirchenmuſikverlag L. Schwann, Düſſeldorf.

Korrekt, aber herzlich unbedeutend. Eine eigentliche volle Opuszahl für die paar tonſetzeriſchen Zeilen hier bedeutet aber eine gewaltige Überſchätzung der vollbrachten Arbeit.

Dr. O. Urſprung, München.

P. JOHANNES KOBECK: St. Xaver. Kantate für vierſtimmig gemiſchten Chor, Sopranſolo, Solo-Violine und Orgel. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Dieſer Kompoſition iſt es deutlich auf die Stirne geſchrieben, daß ſie für eine beſtimmte Gelegenheit im Rahmen einer gymnaſialen Schulfeier geſchaffen iſt und daß zu ihrer Aufführung ein ſehr tüchtiger Vokalchor zur Verfügung geſtanden hat. Zum weitaus größten Teil iſt ſie im fugierten Stil gehalten; ein Sopranſolo mit hinzutretender Solo-Violine, überleitend in einen tonmaleriſchen und

ausdruckshaltig bewegteren homophonen Chorsatz, bildet einen gegensätzlich wirkenden Mittelteil. Wie die stimmlichen Fähigkeiten der Schüler ausgewertet sind und das Werk überhaupt der musikalischen Geschmackbildung und der formalen Schulung der Studenten dienen kann, ist aller Anerkennung wert. Dr. O. Ursprung, München.

FRANZ PHILIPP: 2 Frauenchöre a cappella op. 3. Gebet (E. Möricke) und Ave Maria. Verlag und Eigentum Fritz Müller, Süddeutscher Musikverlag, Karlsruhe i. B.

Die beiden Chöre sind polyphon komponiert und verraten starken Sinn für Wohlklang. Im Ave Maria ist der Bau der Polyphonie so, daß das Choralthema in der Mittelstimme liegt, und die äußeren Stimmen es kanonisch umranken. Einen Gegensatz dazu bieten die akkordischen Unterbrechungen, die von einem kleinen Chor ausgeführt werden und sich dem Ganzen wirkungsvoll einfügen. Beide Chöre eignen sich für mittlere und kleinere Kirchen- und Frauenchöre.

Johannes Cybinski.

JOHANN ROSENMÜLLER: Acht Begräbnisgesänge zu fünf Stimmen. Hrsg. von Fred Hamel im Verlage Georg Kallmeyer, Wolfenbüttel-Berlin. Kart. Mk. —.50.

Die Herausgabe der acht Begräbnislieder für den Leipziger Thomanerchor ist als sehr verdienstvoll anzusprechen. Es ist dadurch allen Kirchenchören möglich, diese Lieder bei Begräbnissen und ernsten Anlässen zu benutzen. Die Ausgabe ist sehr genau aus dem Originale übertragen und sehr übersichtlich angeordnet. Der Bekannteste „Welt, ade, ich bin dein müde“ leitet die Sammlung ein.

Was in den Rosenmüllerschen Begräbnisliedern so überaus überwältigend ist, das ist die Tiefe und schlichte deutsche Art, die immer wieder entgegenleuchtet. Die Chöre ergreifen den Zuhörer und bewegen ihn bis ins Innerste hinein.

Die Strophen sind nur in Auswahl beigegeben. Es wäre jedoch nicht unnütz gewesen, wenn man die gesamten Strophen nochmals gesondert angefügt hätte. Selbst wenn wir heute nicht mehr alle sieben Strophen des „Welt, ade“ und der anderen Chöre singen, so wäre es doch interessant gewesen, wenn wir einmal auf leichte Art den ganzen Text zur Hand bekommen hätten. Solche Ausgaben sind i m m e r Zeitdokumente, und da sollte man nicht am falschen Platze dieses geringe Mehr an Kosten scheuen. Johannes Cybinski.

ARTHUR BENJAMIN: Concerto for Violin and Orchestra. Oxford University Press.

Ein Werk, das den Geiger in vielfacher Hinsicht zu fesseln vermag. Wüßte man nicht, daß Arthur Benjamin Pianist ist, man würde ihn wegen der flüssigen geigenmäßigen Technik für einen glänzenden Violinvirtuosen halten müssen, der seinem Instrument alle Effekte abzugewinnen weiß, vom energischen Rubato der kadenzierenden Stellen und über die Saiten springenden Spiccatopassagen bis zu schmachtenden Geigenmelodien ohne jede Süßlichkeit. Selbst im schummerigen „Intermezzo“ mit den gleitenden Tonleiterschleiern bewahrt er immer die kühle Haltung der modernen Sachlichkeit; und im „Rondo“ spart er nicht mit klirrenden Quarten- und Quintenfolgen, Flageolets und Pizzicatis. Beherrscht er auch das ganze Rüstzeug des modernen Orchesterkomponisten, so kann man doch nicht umhin, in seiner Palette etwas von der Farbenmischung eines Größeren, Delius, zu erkennen, trotzdem er sich Schüler von Stanford und Cliff nennt. Herma Studeny.

GOTTLIEB BRANDSCH: Liederbuch für die Volksschulen der ev. Landeskirche A. B. in Siebenbürgen. Verlag W. Krafft, Hermannstadt.

Für die Feststellung der Volksverbundenheit ist es bemerkenswert, daß es sich hier um eine gute Auswahl kerndeutscher Lieder handelt, unter die einige volkstümliche Lieder mit siebenbürgischdeutschem Text gestreut sind. Der Auffassung, daß in den ersten vier Schuljahren nur einstimmig gesungen werden soll, kann ich mich nicht anschließen. Es liegt in der Struktur des Volksliedes und — in der deutschen Volksseele begründet, wenn eine volkstümliche Melodie — auch vom Kinde — ohne jegliche schulgemäße Anweisung in Terzen und Sexten begleitet wird. W. Hastung.

JOH. SEB. BACH: Thirty-five chorale-preludes. Arranged and edited for Pianoforte by W. Gillies Whittaker in four books with English and German Analytica Notes. Oxford, University Press.

Diese 35 Choralvorspiele — wir würden in Deutschland sagen: Orgelchoräle — müssen in der vorliegenden Bearbeitung für K l a v i e r dem Herausgeber als großes Verdienst angerechnet werden. Mit Recht sagt der Herausgeber: „Im allgemeinen sind diese Präludien dem Klavierspieler unbekannt, da man sie nur in den Orgelausgaben findet; sie werden selten von den Organisten gespielt, da diese gewöhnlich Kompositionen vermeiden, die nur für Manual geschrieben sind.“

Er will also den Klavierspielern wenig bekannte, aber außerordentlich reizvolle Cantus firmus-Bearbeitungen Bachs zugänglich machen. Dementsprechend richtet er seine Bearbeitungen für die Mentalität der Pianisten ein: Ausgiebige Phrasierung, die immer logisch durchgeführt ist; dynamische Vorzeichen in einer Menge, die für den Vortrag auf dem Klavier als statthaft angesehen werden kann, aber auf der Orgel stillos wirken würde; gelegentliche Oktavenverdoppelungen um den c. f. deutlich herauszuheben.

Ich stehe nicht an diese treffliche Ausgabe musikalischer Kleinodien allen Bachfreunden warm zu

empfehlen. An technischen Schwierigkeiten bieten sie meist nicht mehr als etwa die dreistimmigen Inventionen. Die hinzugefügte deutsche Übersetzung bei den Vorbemerkungen und Überschriften erhöht die Brauchbarkeit der Ausgabe für jeden deutschen Spieler. Friedrich Högner.

EGERLÄNDER VOLKSWEISEN. Herausgegeben von Gustav Jungbauer. Lautensatz von Paul Kickstat. Verlag Walter de Gruyter & Co., Berlin und Leipzig, 1932. Mk. 3.—.

Die vorliegende Sammlung bringt bodenständiges Volksgut in einer guten Auswahl. Die Egerländer Mundart verhindert nur die weite Verbreitung dieser Lieder. Und das ist eigentlich schade um sie! Der Herausgeber hätte gut getan, gleichzeitig eine gute Übersetzung beizufügen; denn die Lieder sind von einer Frische und Lebendigkeit, die zum Singen drängen. Der Lautensatz ist einfach, den Melodien entsprechend, ohne jedoch in das übliche Geschrammel zu fallen. H. M. Gärtner.

WERNER WEHRLI: Op. 16, Suite für Flöte u. Klavier. In Kommission bei Gebr. Hug & Co., Leipzig u. Zürich. Mk. 3.20.

Ein schönes und wertvolles Werk, das durch warmblütige Melodik und feinen Klangsinn für sich einnimmt, besonders in dem rhapsodisch gehaltenen langsamen Schlußsatz zu recht wirkungsvollen Steigerungen geführt wird und beiden Instrumenten dankbare Aufgaben stellt.

Paul Mittmann.

KREUZ UND QUER

Arnold Mendelssohn †.

Gestorben am 19. Februar 1933 zu Darmstadt.

Von Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen.

Der trotz seines hohen Alters überraschend gekommene Tod Prof. Arnold Mendelssohns bedeutet für die deutsche Musik einen schwer ersetzlichen Verlust. Besonders wird dieser im ersten Augenblick von der protestantischen Kirchenmusik gefühlt, von der durch Jahrzehnte hindurch der verstorbene Meister als Führer angesehen wurde. Dies hat sich auch darin ausgedrückt, daß er von der Universität Gießen im Jahre 1917 zum Ehrendoktor der Theologie ernannt wurde. Seine Bedeutung geht aber weit über den kirchenmusikalischen Rahmen hinaus, da in seinem Schaffen die nichtkirchlichen Werke einen mindestens so breiten Raum einnehmen wie die der protestantischen Kirchenmusik zugehörigen. Auch an Wert und Bedeutung stehen die weltlichen den geistlichen Kompositionen keineswegs nach. So hat ihn denn beim Tübinger Universitätsjubiläum im Jahre 1927 die philosophische Fakultät dieser Universität auch zu ihrem Ehrendoktor ernannt. Daß diese Ehrung so verhältnismäßig spät gekommen ist, daran dürfte die irrige Angabe einiger wichtiger Nachschlagewerke schuld sein, daß ihm in Heidelberg 1917 die philosophische Ehrendoktorwürde verliehen worden sei.

In Tübingen entsinnt man sich noch gut des Morgenkonzerts im Musikinstitut der Universität, in dem nach dem Erklingen der schönen „Gesänge des Epimetheus“ aus Arnold Mendelssohns Komposition von Goethes „Pandora“ der Dekan der Philosophischen Fakultät mit einer warmherzigen Ansprache dem Komponisten die Ehrenurkunde überreichte, worauf dieser mit kurzen, schlichten, aber bedeutungsvollen und höchst sympathischen Worten seinen Dank aussprach. Auch entsinnt man sich noch der zwei Jahre später stattgefundenen Aufführung des großangelegten, dreichörigen, schwierigen a-cappella-Chorwerkes „Das Gebet des Herrn“ durch den Akademischen Musikverein in der Tübinger Stiftskirche. Dieses Werk hat Arnold Mendelssohn der Philosophischen Fakultät Tübingen als Dank für seine Ehrenpromotion gewidmet.

Von den zahlreichen sonstigen großangelegten kirchenmusikalischen Werken, die er neben sehr vielen kleineren besonders im letzten Abschnitte seines Lebens schuf, nehmen außer der „Deutschen Messe“ die Motetten eine hervorragende Stellung ein, die er zum das ganze Kirchenjahr umspannenden großen Motettenwerk zusammengefaßt dem Leipziger Thomanerchor und seinem Leiter Prof. D. Dr. Straube gewidmet hat. Wie einst Heinrich Schütz, sein so hoch verehrtes Vorbild, sein den Leipziger Thomanern gewidmetes Motettenwerk dem Rat der Stadt Leipzig als dem Schutzherrn dieses Chores überreichte, so tat es auch Arnold Mendelssohn mit dem seinen, und diese Handlung war in Wert und Bedeutung des neueren

Werkes wohlbegründet. Für die Geschichte der neueren kirchlichen a-cappella-Musik ist Arnold Mendelssohns Wirken von ganz besonderer Bedeutung, wenn er auch sehr beachtliche begleitete Kirchenmusik geschaffen hat. Denn es geht über einen bloßen Caecilianismus der Anlehnung an die alten Meister und ihren Stil durchaus weit hinaus und bildet einen Stil, der durchaus von der starken geistigen Persönlichkeit des Schöpfers als ihr zwingender Ausdruck gestaltet ist.

Auf dem Gebiete der weltlichen Vokalmusik liegt die ganz besondere Bedeutung Arnold Mendelssohns in seinen zahlreichen Kompositionen auf Texte Goethes. Das zeigt sich in seinen Chorwerken, so dem bereits erwähnten mit dem Text aus Goethes „Pandora" und seiner Vertonung des nicht weniger tiefsinnigen „Paria", aber auch in den kürzeren Chorstücken für gemischten wie auch für Männerchor. Hoch zu bewundern ist hier überall, wie der Komponist den literarischen Gehalt und Stil in seine musikalische, entsprechende Sprache hinüberträgt, und wie nun auf einmal die Schwierigkeit der vielfältigen Beziehungen und des tiefsinnigen Symbolismus sich auf eine leichte und freie Art löst. Es entsteht hier im Zusammenwirken von Wort und Ton eine Selbstverständlichkeit, wie sie nur von Kopf, Herz und Hand eines überlegenen Meisters, der auch eine geistige Führerpersönlichkeit ist, erreicht werden kann.

Das zeigt sich auch in seinem Liederschaffen für Singstimme und Klavier. Es darf nicht übersehen werden, daß Arnold Mendelssohn auf diesem Gebiete zu den hervorragendsten Gestaltern seit Hugo Wolf gehört! Er nimmt hier eine ganz eigene Stellung ein, da er auch hier zwischen den musikalischen und den literarischen Anforderungen in einer Art zu vermitteln weiß, die viele seiner Lieder zu Meisterschöpfungen stempelt.

Weniger durchgedrungen ist der Komponist mit seinen Instrumentalwerken. Hier liegen zahlreiche Kammermusikwerke und auch drei noch unveröffentlichte Sinfonien vor. Man sagt ihnen eine gewisse Sprödigkeit nach und nimmt vielfach an, daß die Stärke Arnold Mendelssohns ganz vorwiegend auf dem vokalen Gebiete liegt. Es ist aber durchaus an der Zeit, daß hierüber durch häufigere Aufführungen größere Klarheit verbreitet wird. Denn es ist zum mindesten sehr bemerkenswert, daß er als Komponist seiner Generation (er ist geboren 1855 zu Ratibor, erhielt seine Ausbildung in Berlin) den Wagnerschen Tonfluten so ganz aus dem Wege gegangen ist, aber auch von der Brahmsschen Ausdrucksart so gar nichts aufweist. Immer schon strebte er zu einer fast überklaren Form, wenn auch durchaus nicht zum reinen Intellektualismus, wie er in der Nachkriegszeit sich aufdrängte. In seiner früheren Zeit hat er aber auch einige Opern geschrieben, darunter schon vor Siegfried Wagner einen „Bärenhäuter". Sollte sich hier nicht die Möglichkeit zu Ausgrabungen darbieten?

Arnold Mendelssohns Bedeutung für das deutsche Musikleben prägt sich auch in den musikalischen Ämtern und Ehrenämtern aus, die er innehatte. Als Universitätsmusiklehrer in Bonn, als Dirigent des Musikvereins in Bielefeld, dann als Lehrer am Kölner Konservatorium und schließlich am Hochschen Konservatorium in Frankfurt hat er sich große und nachwirkende Verdienste erworben. Sein Wohnort war aber bereits seit 1890 Darmstadt, wo er die Stellung eines Gymnasialmusiklehrers und Landeskirchenmusikdirektors einnahm. Er gehörte als Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, als Vorstandsmitglied dem Evang. Kirchengesangverein für Deutschland und der Schütz-Gesellschaft an. Bekannt ist auch sein Wirken als Mitglied der Deutsch-Evangelischen Gesangbuchkommission geworden.

Wenn man die musikgeschichtliche Bedeutung Arnold Mendelssohns schon jetzt umreißen will, so wird man sie in der Vermittlung zwischen den Strömungen des 19. und 20. Jahrhunderts zu bezeichnen haben. Sein starkes Wurzeln in der Tradition bezog sich aber auch auf frühere Jahrhunderte, insbesondere hat er hervorragende Verdienste um die Wiedererweckung von Heinrich Schütz. Allen neuen Strömungen stand er bis in seine letzten Tage hinein aufgeschlossen gegenüber. Durch seine geistige Überlegenheit war er vielen aus der jüngeren Generation ein Führer und Berater, der manchen — vielleicht nicht jeden — vor einem Abgleiten in die Experimentiersucht und Willkürlichkeit bewahrt hat. Von seinen Schülern

ſind heute die bekannteſten: Paul Hindemith, Kurt Thomas und Günther Raphael. Seine beſondere Liebe galt, vor allem in den letzten Zeiten, den ſtrengen, gebundenen Formen des Chorſatzes, beſonders dem Kanon in allen ſeinen Möglichkeiten. Dadurch bilden ſeine Werke bei aller ihrer blutvollen Lebendigkeit ein unerſchöpfliches Studienmaterial, deſſen volle Auswertung noch der Zukunft überlaſſen iſt.

Karl Haſſe zum 50. Geburtstag.

Von Dr. Otto zur Nedden, Tübingen.

Am 20. März ds. Js. wurde Karl Haſſe, der bekannte Tübinger Univerſitätsmuſikdirektor und Honorarprofeſſor an der Univerſität, 50 Jahre alt. Gerade in dieſer Zeitſchrift, deren Leſer Karl Haſſe aus zahlreichen Abhandlungen über die verſchiedenſten Gebiete gegenwärtiger und hiſtoriſcher Muſikfragen kennen — erinnert ſei nur an ſeine Beiträge zu dem Joh. H. Schein-Heft 1930, zum Max Reger-Heft 1933, an ſeinen Aufſatz über die neuere Orgelbewegung 1932, an die vielfachen Buchbeſprechungen, Muſikfeſtberichte uſw. —, bedarf es kaum eines beſonderen Hinweiſes auf die Bedeutung ſeiner Perſönlichkeit. Spricht doch aus allen ſeinen Beiträgen eine ſo ſcharfumriſſene Perſönlichkeit von ſo ausgeprägten Charakterzügen zu uns, daß das wertende „Gedenkwort" nur abſchwächend wirken könnte. Wer wiſſen will, wer Karl Haſſe iſt und was er im gegenwärtigen Zeitpunkt der Muſikkriſe in Deutſchland zu bedeuten hat, der leſe etwa ſeine Beſprechung des Schütz-Feſtes in Barmen im vorletzten Heft dieſer Zeitſchrift. Wie ſcharf werden hier „muſikaliſche Zeitfragen" beleuchtet. Wie ſehr hat der Lauf der Zeiten den von Haſſe ſeit vielen Jahren vertretenen Standpunkten recht gegeben! — Freilich wird die wahre Bedeutung und das tiefere Weſen der Perſönlichkeit Karl Haſſes nur erfaſſen, wer neben dem bedeutenden Gelehrten, neben dem warnenden und mahnenden Richter der Zeit, der er iſt, die andere Seite ſeines Weſens erblickt, in der er ſein Beſtes und Tiefſtes gibt, den Künſtler! Es iſt hier weder der Ort noch auch der 50. Geburtstag der richtige Anlaß, ſein Schaffen zu werten. Es ſoll dies demnächſt in dieſer Zeitſchrift in anderem Zuſammenhang ausführlich geſchehen. Nur ſo viel ſei heute geſagt: Die Orgelkunſt der Gegenwart und die evangeliſche Kirchenmuſik verdanken Karl Haſſe nicht nur wertvollſte Belebung und Bereicherung, er iſt ein Stück von ihnen ſelbſt. Sie verdanken ihm ein gut Teil der Bedeutung, die ſie in der Muſikpflege der Gegenwart wiedergewonnen haben. Seine (bisher 72) Choralvorſpiele, ſeine Fantaſien und Fugen, Präludien und Sonaten für Orgel, ſeine „Reformationskantate" und ſeine Motetten gehören ohne Frage zum Beſten und Gehaltvollſten, was in neuerer Zeit auf dieſen Gebieten geſchrieben wurde. Karl Haſſe geht hier durchaus eigene Wege. Daneben ſtehen die großen Orcheſter- und Kammermuſikwerke, wie die „Prinz Eugen-Variationen" und die beiden Streichquartette, um nur Weniges und Charakteriſtiſches aus der Fülle des Geſchaffenen zu nennen, Werke, in denen Karl Haſſe die von Brahms und Reger gewieſenen Wege weiter beſchreitet, unbekümmert um das „Chaos", das die ſogenannte muſikaliſche „Moderne" in den Jahren 1918—1932 entfeſſelt hatte, einzig und allein der Tradition der großen deutſchen Meiſter des 19. Jahrhunderts und dem Gewiſſen der eigenen Künſtlerperſönlichkeit verpflichtet. Daß Karl Haſſe der deutſchen Muſik noch Vieles zu ſagen und zu geben hat, ſteht außer Frage. Wenn nicht alle Zeichen täuſchen, ſcheinen auch die kommenden Zeiten und das Wiedererwachen geſunder Inſtinkte im deutſchen Muſikleben der Gegenwart dem Schaffen und der Perſönlichkeit Karl Haſſes günſtig geſtimmt. So grüßen ihn denn an der Schwelle ſeines neuen Lebensjahrzehntes Freunde, Verehrer und Schüler mit einem dankbaren und herzlichen „Glückauf!".

Die Altersgrenze.

Von Dr. Georg Göhler, Lübeck.

Auch eine der Errungenſchaften der „glorreichen Revolution von 1918", durch die laut Gertrud Bäumers Reichstags-Jungfernrede „die deutſche Seele ihre Ketten zerbrach", iſt die

Altersgrenze, d. h. die zwangsweise Abschiebung aller geistig Tätigen aus staatlichen und städtischen Stellungen, sobald sie 65 Jahre alt sind. Die Revolutionäre gedachten dadurch etwas rascher mit den Männern aus dem „verfluchten alten Regime" aufzuräumen.

In diesen Tagen fällt dieser Revolutionseinrichtung wieder ein deutscher Künstler zum Opfer, einer unserer größten Chor-Erzieher, Hugo Rüdel. Er kann sich nach Ansicht der „1918er" allerdings nicht mit dem Modehelden und Singe-Dilettanten Fritz Jöde messen, aber, da man nichts davon gehört hat, daß er die Tätigkeit in Bayreuth und im Berliner Lehrer-Gesang-Verein aufgeben wird, muß man wohl annehmen, daß es nicht sein Wunsch war, aus den Stellungen am Staatstheater und am Berliner Dom hinausbefördert zu werden.

Sind wir wirklich so reich an wirklichen Persönlichkeiten, zu denen dieser Meister des Chorgesangs gehört, daß wir es uns leisten können, ihrem vorbildlichen Wirken ein Ziel zu setzen, das ihnen zum Segen des deutschen Volkes eine höhere Vernunft noch nicht setzt? Ruht jetzt, wo die kulturellen Verwüstungen von 1½ Jahrzehnten wieder gutzumachen sind, auf den Schultern derer, die noch mit der Vergangenheit lebendige Fühlung haben, nicht eine besondere Aufgabe? Ist es nicht an sich eine Lächerlichkeit, Führer des Volkes gerade in dem Alter außer Kurs zu setzen, wo die Reife des Lebens ihnen die rechte Fähigkeit dazu gibt, Führer und Vorbild zu sein?

Wenn man die lächerliche Altersgrenze überall und schon vor der Revolution gezogen hätte, hätte Hindenburg weder die Schlacht bei Tannenberg schlagen noch mit seiner überragenden Lebensweisheit uns durch alle die Wirren der letzten Jahre führen können!

Tausenden deutscher Studenten hätte man die Möglichkeit genommen, einem Philosophen von der Größe Wilhelm Wundts zu lauschen, der länger als ein Jahrzehnt über die Altersgrenze hinaus der Stolz der Leipziger Universität war, und Virchow, zu dem nicht nur Studenten, sondern Ärzte pilgerten, um von ihm zu lernen, wäre „auf Befehl des Volkes, von dem die Gewalt ausgeht", kaltgestellt worden.

Hunderte von großen Namen aus der Vergangenheit beweisen, wie kulturwidrig diese diktierte Altersgrenze ist. Noch ein paar Beispiele aus der Musik: Einen der größten Kenner der Musikliteratur, den jugendfrischen Prof. Dr. Wilhelm Altmann, jagt man von der Preußischen Staatsbibliothek, an der er für Tausende von Musikern, Musikwissenschaftlern und Musikfreunden ein „lebendes Lexikon" und dazu ein hilfsreicher Berater war, weil er 65 Jahre alt wurde. Diese Revolutions-Schildbürger hätten Arthur Nikisch, dessen frühen Tod (!) die ganze Welt beklagte, wenn er Staats-Kapellmeister gewesen wäre, bereits zwei Jahre vor seinem Tode aus seinem Amte entfernt; Karl Muck, dessen Beethoven - Brahms - Bruckner-Wagner-Aufführungen, dessen ganze hohepriesterliche Tätigkeit in der Musik noch jetzt zum Größten gehört, was man in Deutschland erleben kann, dürfte ebenso wie Max Fiedler, dem das Musikleben nicht nur im Rheinland immer wieder segensreichste Anregungen verdankt, als staatlicher Beamter bereits seit acht Jahren (!!) nicht mehr dirigieren! Die bald 70jährigen Felix Weingartner und Richard Strauß wären ebenfalls amtlich längst kaltgestellt, und wenn etwa die 70jährigen Emil von Sauer oder Moritz Rosenthal den künftigen Pianisten die Lehren ihres Lehrmeisters Liszt weitergeben wollten, müßten deutsche Musikhochschulen vorschriftsgemäß bestens danken.

Soll Deutschland weiter an seinen Universitäten, soll es weiter in seinem Kunstleben die Schildbürger-Lächerlichkeit der Altersgrenze aufrecht erhalten? Soll es sie nicht vielleicht auch auf andern Gebieten ändern?

Die meisten Leute sind froh, wenn sie die Bürde ihres Berufs mit 65 Jahren los werden, es gibt sogar genug, die schon vorher mit Horaz singen: „Beatus ille qui procul negotiis" und freiwillig aus ihren Ämtern scheiden. Ich hörte zwar vor einigen Wochen eine allerdings mehr fleischlich als geistig aussehende Medizinstudentin sagen, man müsse die alten, wackligen Professoren absägen; sie wollte eine noch bedeutend niedrigere Altersgrenze, aber wohl mehr aus persönlichen Bedürfnissen nach „anregenden" Dozenten.

Es scheint mir nicht zu befürchten, daß das Verschwinden der Altersgrenze im Kunst- und Geistesleben dieses mit einer Menge „alter Trottel" belasten würde. Unsere Zeit hat den Respekt vor der Würde des Alters bereits so erfolgreich verlernt, daß die Zeitungskritik denjenigen, die etwa jenseits von 65 an ihrem Amte kleben würden, ohne ihm noch gewachsen zu sein, mit erfrischender Deutlichkeit ihre Tätigkeit durch schonungslose Behandlung verekeln würde.

Es ist ganz selbstverständlich, daß auch schon unter 65, möglichst auch schon unter 40 (!) dem deutschen Volke nur die in ihren Ämtern erhalten werden sollen, die das Zeug in sich haben, besonders Wertvolles zu leisten.

Das Wertvollste aber, was für die Zukunft des deutschen Kunst- und Geisteslebens jetzt zu leisten ist, ist die Wiederherstellung der lebendigen Verbindung mit der großen Vergangenheit, die Wiederaufnahme der tausend zerrissenen Fäden, die Wiederbelebung künstlerischer Tradition.

Denn angesichts dessen, was jetzt in so manchen deutschen Kunststätten aus Beethoven, Schumann, Liszt, Wagner, Brahms und Bruckner gemacht wird, angesichts der erschreckenden Entstellung ihrer Werke durch die „fortgeschrittenen neuen Musiker" würden selbst der oder die Urheber des Wortes: „Tradition ist Schlamperei" es jetzt umändern in das Wort: „Fortschritt ist Schlamperei!" Also hüten wir uns künftig, Männer wie Hugo Rüdel, die eine große, kostbare Tradition in sich verkörpern, „wegen Erreichung der Altersgrenze" (!) aus ihren Ämtern zu entfernen.

Eine Erklärung zum Kieler Bachfest 1930.

Aus neuerlichen Veröffentlichungen über den Konflikt zwischen Prof. Dr. Fritz Stein-Kiel und dem Berichterstatter Dr. Arno Huth-Berlin ersehen die Unterzeichneten, die dem Kieler Bach-Fest 1930 beigewohnt haben, zu ihrem lebhaftesten Bedauern, daß noch jetzt nach zwei Jahren über den künstlerischen Wert des Festes diskutiert wird, und daß der Eindruck entstehen könnte, als wenn dieses Fest seitens des Fest-Dirigenten unzureichend vorbereitet gewesen wäre und künstlerisch nicht auf der Höhe gestanden habe. Die Unterzeichneten, die das Fest ganz oder zum größeren Teile angehört haben, erachten es als eine Pflicht der Gerechtigkeit, auf Grund ihrer Eindrücke zu bezeugen, daß das Fest durchaus auf voller künstlerischer Höhe gestanden hat und daß alles, was in der Macht eines Dirigenten liegt, in einem solchen Maße geglückt ist, daß das Kieler Bach-Fest zu den besten in der Reihe der deutschen Bach-Feste gerechnet werden muß.

Gezeichnet:

Max Broesicke-Schoen, Hamburg (Hamburger Fremdenblatt).
Prof. Dr. Hans Hoffmann, Halle.
Rudolf Maack, Hamburg (Hamburger Nachrichten).
Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser, Berlin.
Dr. Franz Rühlmann, Braunschweig (Braunschweigische Landeszeitung).
Prof. Dr. Arnold Schering, Berlin.
Prof. Dr. Max Schneider, Halle.
Prof. Otto Schröder, Kgl. Musikdirektor, Halle (Zeitschrift f. Musikwissenschaft).
Dr. William Freiherr von Schröder, Kiel (Kunstreferent f. Ullsteinredaktion, Berliner Börsen-Courier, Hamburger Fremdenblatt, Kölnische Zeitung).
Prof. D. Dr. Max Seiffert, 2. Vorsitzender der Neuen Bach-Gesellschaft, Berlin.
Prof. D. Dr. Karl Straube, 1. Vorsitzender der Neuen Bach-Gesellschaft, Leipzig.
Kurt Thomas, Leipzig.
Dr. Erich Valentin, Magdeburg (Magdeburgische Zeitung).

„Berliner Kritiker ..." „... der offenbar stark überschätzt wird".

Von Dr. Franz Rühlmann, Braunschweig.

Die vorstehend veröffentlichte „Erklärung zum Kieler Bachfest 1930" dürfte mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit den Meinungsstreit beenden, der die Leistung des Festes durch zwei Jahre hindurch zum Gegenstand einer unerquicklichen und beschämenden Diskussion gemacht hat. Die „Zeitschrift für Musik" hat das Verdienst, den Angriff des Herrn Dr. Huth zuerst pariert zu haben. Und die Diskussion hätte mit dieser Parade beendet sein können, wenn auf allen Seiten das Grundsätzliche des Falles mit gleicher Klarheit erkannt worden wäre. Leider zeigte es sich, daß davon keine Rede sein konnte. Es ist wiederum das Verdienst der ZFM, insbesondere von Alfred Heuß, für diese Klärung mit äußerster Entschiedenheit gekämpft zu haben. Mit der „Erklärung" dürfte nun das letzte Wort gesprochen sein. Es spricht gegen Huth, wie nicht anders zu erwarten war.

Als Mitunterzeichner zu einer Darlegung meines persönlichen Standpunktes aufgefordert, kann ich mich gottlob durch die erwähnten Veröffentlichungen in früheren Heften (März und April 1931 und Juli und Oktober 1932) einer nochmaligen Wiederholung der sachlichen Voraussetzungen enthoben fühlen. Nur soviel sei erinnert, daß Herr Huth darauf verwiesen hatte, er sei als einziger „Berliner Kritiker" in Kiel gewesen, und daß er damit die „Schärfe" seines Urteils zu begründen versuchte; ferner daß der Verband Deutscher Musikkritiker keine Möglichkeit zu einem Eingreifen gesehen hat, weil Herr Huth zwar „sehr scharf" geurteilt, aber sich keines ehrenrührigen Verstoßes schuldig gemacht habe. Wenn man hiernach zu einer abschließenden Beurteilung des Falles gelangen will — und ich versuche das hier einzig und allein für mich ohne jeden Zusammenhang mit den andern Unterzeichnern der erwähnten „Erklärung" — so weiß man nicht, was man am meisten bewundern soll: die unbekümmerte Selbstsicherheit, mit der ein junger Herr, der zufällig in der Reichshauptstadt sein selbstverliehenes Mandat ausübt, sich als „Berliner Kritiker" von der Ersatzreserve in der Provinz distanziert, oder die Hartnäckigkeit, mit der er einen offensichtlichen Mangel an kritischer Moral zu vertuschen sucht, oder endlich die zünftlerische Paragraphentreue, die den Verband überhaupt nicht zu dem grundsätzlichen Sinn der Angelegenheit hingelangen ließ. Da die Person des Herrn Huth völlig gleichgültig und höchstens als Symptom von Interesse ist, kommt man zu der Einsicht, daß der springende Punkt doch wohl bei der letzten Alternative zu suchen ist. Und dazu wäre denn doch wohl Einiges zu sagen.

Die Kritiker von der „Ersatzreserve" werden durch die Bedingungen, unter denen sie arbeiten, systematisch zur Verantwortung und zur Selbstprüfung erzogen. Denn in der Provinz stoßen sich die Dinge hart im Raume, und jedes Urteil zieht seine Kreise; mancher resigniert dieserhalb, entschließt sich zu der berüchtigten „wohlmeinenden" Haltung, weil er der Scherereien überdrüssig ist, und beneidet allenfalls noch den Berliner Kollegen, der frei singen kann wie der Vogel in der Luft, ohne daß er so leicht zur Verantwortung gezogen wird. Der andere Provinzkritiker aber, der zur Stange hält und auch auf engem Raume stets das „scharfe Urteil" für seine Pflicht erachtet, der weiß, daß er in jedem Falle für dieses scharfe Urteil geradestehen muß. In diesem stetigen Erziehungsprozeß sieht er sich dann oft vor die Frage gestellt, aus welchem Rechte und durch wessen Ermächtigung er sein Mandat ausübt. Weil diese Frage niemals eindeutig beantwortet werden kann — denn wie könnte ein privates Unternehmen, das eine Zeitung doch ist, solch öffentliches Mandat erteilen, wie könnte aus einem Angestelltenvertrag solch Recht hergeleitet werden? — weil wir Kritiker sonach im Grunde durch Willkür in unser Amt eingesetzt sind, deshalb sucht jeder einzelne, der noch Verantwortung fühlt, nach der moralischen Legitimierung seiner Arbeit und seines Berufes. Er findet sie für sich selbst, wenn die unbestechliche und wohlbegründete Schärfe seines Urteils auch der betroffenen Gegenseite die sachliche Achtung vor seiner Amtswaltung und letzten Endes wohl sogar das sachliche Vertrauen zu ihr abringt. Er hofft sie

für seinen Stand zu finden in dem überpersönlichen Walten einer Standesvertretung, die nicht nur in der Wahrnehmung der Zunftinteressen, sondern wesentlich auch in der Prüfung der sachlichen und moralischen Legitimation der Berufsgenossen ihre Aufgaben sieht. Freilich darf sich diese Prüfung keineswegs nur auf „ehrenrührige" Grenzfälle erstrecken, sondern sie muß auch die Möglichkeit einer Erziehung einschließen, und zwar dort, wo offenbar die Berufsauffassung noch nicht durch das Bewußtsein der Verantwortlichkeit genügend untermauert ist.

Wenn der Verband Deutscher Musik-Kritiker Standesvertretung in diesem Sinne wäre, so hätte er in dem Fall Huth einen eklatanten Anlaß zu erzieherischem Eingreifen erkannt. Er hätte, nachdem er sich überzeugt hatte, daß die Kritik zum mindesten maßlos übertrieben und leichtfertig „scharf" war, sein Mitglied zu verantwortlicherer Urteilsbildung ermahnen und die Öffentlichkeit davon unterrichten müssen, anstatt ihm seine „Schärfe" in einer Form zu attestieren, die obendrein noch einem Ehrentitel ähnlich sieht. Er hätte so handeln müssen um so mehr, als bei Herrn Huth anscheinend die Herkunft seines Mandates besonders unklar ist. Wenn eine Zeitung einen Kritiker anstellt, so ist wenigstens insofern Gewähr gegeben, als die Auswahl durch den Verlag im eigenen Interesse nach sachlichen Gesichtspunkten erfolgt. Wenn einer sich selber anstellt, so fehlt jede Gewähr und es fehlt auch das gesunde Regulativ, das die Verantwortlichkeit gegenüber einer höheren Instanz, die jederzeit Rechenschaft einfordern kann, einschließt. Genau hier hätte die Wirksamkeit einer Standesvertretung einzusetzen.

Wenn der Verband den Fall unter diesem Gesichtspunkt behandelt hätte, so wäre ihm wohl auch aufgefallen, wie wenig das berufliche Gebaren des Herrn Huth mit jeder gesunden Auffassung der Dinge zu vereinbaren ist. Es besteht, ganz allgemein gesehen, kein Grund, einem „Berliner Kritiker" seine Würde und seinen Maßstab abzuerkennen. Kommt er in die Provinz und berichtet er für sein Blatt, so mag es ruhig seinem Takt, seinem abwägenden Urteil, seinem Gerechtigkeitssinn und seiner Einsicht in die andersgearteten Schaffensbedingungen anheimgegeben bleiben, ob er seinem Maßstab Zoll um Zoll folgt. Muß er es tun und gelangt er dabei zu scharfer Ablehnung, so hat er gegenüber seinem Blatt, das Anspruch auf seine unverfälschte Aussage haben mag, seine Schuldigkeit getan. Geradezu auf den Kopf gestellt aber wird die Sache, wenn der „Berliner Kritiker" die Provinz nach seinem „Berliner Maßstab" mißt! Was weiß gemeinhin der Zeitungsleser in der Provinzstadt vom Berliner Maßstab? Er hat gerade tags zuvor eine sehr günstige Kritik „seines" Kritikers über eine örtliche Aufführung der h-moll-Messe gelesen und darf nun zu seiner tiefen Befriedigung durch Herrn Huth erfahren, daß anderwärts, in Kiel zum Beispiel, schlechterdings tolle Verhältnisse herrschen. Mit anderen Worten: Was hat der „Berliner Kritiker" in Provinzblättern zu suchen?

Und schließlich: Was hat es mit dem „Berliner Maßstab" überhaupt auf sich? Jeder, der die beiderseitigen Verhältnisse aus eigener Anschauung kennt, weiß, daß die bodenständigen Leistungen des Berliner Musiklebens nur im Einzelfall die Wertlinie der „Provinz" überragen, wobei man noch nicht einmal an die Spitzenleistungen der größeren Musikstädte im Reiche, wie Leipzig, Hamburg, Dresden, München, Köln u. a., denken darf, die ihre Ebenbürtigkeit, wenn nicht Überlegenheit gegenüber der Metropole Berlin des öfteren eindrucksvoll unter Beweis gestellt haben. Was den Vorrang Berlins vor den mittleren Provinzstädten ausmacht, das sind die durch ihre Vielfalt begründete Überlegenheit der Mittel und Möglichkeiten, die ungeheure Menge der Ereignisse und das zahlenmäßige Übergewicht, das in der gesteigerten Quantität die gesteigerte Qualität zuzeiten erlangen mag. Es soll zugestanden werden, daß dieser Sachverhalt die Herausbildung eines besonderen Maßstabes zur Folge haben kann, der sich vorwiegend an der Fülle der einzelnen Qualitätsleistungen orientiert. Gesteigertes Angebot hat verschärfte Auslese zur Folge. Aber es kann doch gar kein Zweifel darüber bestehen, daß dieser Musik-Messe-Betrieb über den Wert des bodenständigen Berliner Musiklebens nicht das Mindeste aussagt. Es wird manchem „Ersatzreservisten" gegangen sein wie mir, daß er bodenlos enttäuscht von Berlin heimgefahren ist,

wenn er nicht gerade in der Philharmonie bei Furtwängler oder bei einer zufälligen Spitzenleistung gewesen war. Ich erinnere aus jüngerer Zeit an die Uraufführung von Pfitzners „Das Herz" Unter den Linden, die, wenn man von dem pompösen Orchester und von Furtwängler absieht, unter der Wertlinie stand, nach der sich mein „Maßstab" bei der Beurteilung der Braunschweigischen Landesoper richtet. Ich habe daraus in meinem Bericht auch kein Hehl gemacht, mußte nur am nächsten Tag zu meiner grenzenlosen Überraschung erleben, daß meine Berliner Kollegen mit ihrem „Berliner Maßstab" von einer „Ruhmestat" der Staatsoper und ähnliches schrieben. Damals habe ich schlagend bestätigt gefunden, was ich schon immer wußte: daß in Berlin wie allerorts mit Wasser gekocht wird, nur daß man dort das Gewürz alteingesessener und sorgsam genährter Illusionen voraus hat. Wer diesen Illusionen selbst erlegen ist, der sollte sein kritisches Amt an den Nagel hängen oder er sollte wenigstens seine Schritte nicht in die „Provinz" lenken. Denn er wird allerdings kein Gefühl mehr dafür aufbringen, daß hier etwaige Mängel der kunsttechnischen Vollendung reichlich aufgewogen werden durch die gewaltigen kunstethischen Werte, ohne deren opferbereiten Einsatz eine Leistung wie ein Bachfest auf solchem Boden gar nicht zu erschaffen wäre. Was in der Provinz bei solchen Gelegenheiten an Begeisterungsfähigkeit, an Hingabe und Opfersinn aufgebracht wird, das übertrifft an inneren Werten sicher alles, was die Berliner Musikmesse in ihrem Alltagsbetrieb aufzubieten hat. Daß Herrn Huth — um zum besonderen Falle zurückzukehren — dieses Begreifen völlig abgeht, ist dem Kritikerverband offensichtlich entgangen; vielleicht, weil es seinen Vorständen selber abhanden gekommen ist.

Sollte aber nach Ansicht des Verbandes auch eine irgendwie geartete erzieherische Maßnahme etwa schon das Gewicht eines „Eingriffs in die Urteilsbildung" haben, so hätte ihn eine aufmerksame Lektüre der Huthschen Kritik aller Zweifel entheben können. Jener Satz nämlich, in dem gesagt wird, Fritz Stein werde „in Kiel offenbar stark überschätzt", enthüllt die Tendenz des Berichtes mit einer Deutlichkeit, die für den Fachmann nichts zu wünschen übrig läßt. Man möge die behauptete Tatsache dahingestellt sein lassen: jedenfalls aber bestand eine Möglichkeit, sie festzustellen und nachzuprüfen, für Herrn Huth in den drei Festtagen überhaupt gar nicht, um so weniger, als er, wie er in einem Briefe zugegeben hat, Fritz Stein „vor diesem Bach-Fest nicht gekannt" hat. Woher kamen ihm plötzlich das Wissen und die tiefe Einsicht in interne Kieler Verhältnisse, die doch wohl Voraussetzungen einer solchen Feststellung sind? Bezog er sie unbesehen aus derselben Quelle, die ihm seine unrichtige Anschauung von der „ungenügenden Vorbereitung" des Kammer-Konzertes lieferte („. . . wie mir gesagt wurde . . .")? Oder brachte er sie wohlvorbereitet aus Berlin mit? Und wenn nicht: weshalb schrieb er überhaupt diesen angreiferischen, persönlich gespitzten Satz, der mit der Urteilsbildung über das Bach-Fest nicht das mindeste zu tun hat, sondern nur zu erklären ist entweder als gewollte persönliche Herabsetzung oder als anmaßliche Überschreitung der Kompetenzen, die einem auswärtigen Berichterstatter gegeben sind? Wer, wie ich, zufällig über diese Kieler Verhältnisse unterrichtet ist, empfindet diese „peinliche Entgleisung" des „Berliner Kritikers", der wohl ein ebenso guter Berliner wie schlechter Kritiker sein mag, doppelt schmerzhaft. Denn wenn schon von Einschätzung die Rede sein soll, so ist Fritz Stein in den 14 Jahren seines Kieler Wirkens dort eher unterschätzt als überschätzt worden, was ihn nicht davon abgehalten hat, eine aufbauende Tätigkeit nach großen Gesichtspunkten zu entfalten, bis solche Leistungen wie das Tonkünstlerfest 1925, das Händel-Fest 1928 und das Bach-Fest 1930 überhaupt möglich wurden. An diesen Tatsachen ist so wenig zu rütteln wie an dem Ansehen, das die Persönlichkeit Fritz Steins im deutschen Musikleben genießt.

Und so wäre denn zu fragen, ob es möglich sein darf, daß ein Herr XY. aus Berlin für drei Tage nach Kiel fährt und dann ungestraft in einem Dutzend Zeitungen verkündet: dieser Fritz Stein leistet nichts und wird offenbar stark überschätzt! Und zwar hätten gerade wir Kritiker selber so zu fragen! Denn mit den Möglichkeiten, die unser Beruf zuläßt, und nicht minder mit denen, die wir in ihm zulassen, steht und fällt das Ansehen eines Standes, der ohnehin mit Angriffsflächen schon reich genug gesegnet ist!

Zum hundertsten Todestage des Fürsten Heinrich Radziwill am 7. April 1933.

Von Univ.-Lektor Prof. Dr. Roderich von Mojsisovics, Graz.

Ein künstlerischer Dilettant, der das Dilettieren etwa im Sinne Goethes betrieb, wie dieser es im Kreise der Herzogin Amalia selbst miterlebt hatte, war Fürst Radziwill. Er verband wissenschaftliche Bildung mit großer Neigung zur Musik, die er nicht nur ausübend (als Tenorist und als Violoncellist), sondern auch tonsetzerisch pflegte. Er veröffentlichte 1802 französische Romanzen, Duette (1804), „Complainte de Maria Stuart", Lieder mit Gitarre- und Violoncellbegleitung, Männerquartette für seines Freundes Carl Zelters Liedertafel. Sein Hauptwerk, wegen welchem er eine gewisse, wenigstens literarische, Berühmtheit erlangte, war jedoch seine Musik zu Goethes „Faust" I. Teil. Es war dies überhaupt die erste Komposition der Goetheschen Dichtung: denn schon 1809, also ein Jahr nach dem Erscheinen des ersten Teiles, begann der Fürst seine Komposition, von der bereits 1810 vereinzelte Bruchstücke in der Zelterschen Singakademie aufgeführt wurden, mit welcher aber auch 1820 im Schlosse Monbijou in Berlin, freilich ohne Goethes Anwesenheit, die allererste szenische Aufführung des ersten Teiles zustande kam. Goethes Urteil in den Tag- und Jahresheften noch 1814 hielt sich nicht: „Der Besuch des Fürsten Radziwill erregte gleichfalls eine schwer zu befriedigende Sehnsucht; seine genialische und glücklich mit sich fortreißende Komposition zu Faust ließ uns doch nun entfernte Hoffnung sehen, das seltsame Stück auf das Theater zu bringen." Rob. Schumanns Urteil (Ges. Schrift. Bd. II, Reklam, S. 103) enthält Stellen wie: „die wirklich äußerst unbehilflich instrumentierte Ouvertüre schon müßte dem Musiker die Augen öffnen..." „...und dann meine ich, ist doch mit einem einzigen, gewiß zwei Minuten aushaltenden Cis-dur-Akkord zu wenig musikalische Kunst entwickelt" ....

Daß Goethe seine — von Mendelssohn vertonte — Kantatendichtung „Walpurgisnacht" für Fürst Radziwill schrieb, sei noch erwähnt. War Fürst Radziwill auch kein großer Schöpfer, so war er doch ein Idealist und hilfreicher Förderer der Künstler und ihrer Werke. Wenn auch nicht seine „Faust"-Musik, so haben doch die Bilder zu seiner obgenannten Faustaufführung heute noch Bedeutung, finden wir doch in den „Szenen aus Goethes Faust in 8 lithographierten Bildern nach Angabe des Fürsten Radziwill" Zeichnungen von Biermann, Cornelius, Hosemann, Fürst Ferdinand Radziwill, Hensel und Zimmermann, welche noch heutzutage Vorlagen zu Szenenbildern abgeben könnten. Mit Cornelius' Faustbildern sind wohl die von Ruschewey 1816 gestochenen Kompositionen gemeint.

Des Fürsten Beziehungen zu einem anderen Großen, zu Beethoven, gipfeln in der Widmung seiner bereits 1814 geschriebenen, 1825 bei Steiner als op. 115 edierten C-dur-Ouvertüre, wohl ein Dankakt an den Fürsten für dessen Verwendung beim preußischen Hofe anläßlich der Subskription der „Missa solemnis". War ja doch Fürst Radziwill der Schwiegersohn des Prinzen Ferdinand von Preußen. Übrigens war auch der Fürst selbst Subskribent des Werkes (Thayer-Deiters-Riemann III. 466, 476).

Choralerneuerung und H. J. Mosers „Ein feste Burg".

Von Prof. Otto Richter, Kreuzkantor i. R., Dresden.

Wenn man jetzt durch die deutschen Lande reist, ist es eine Freude, zu beobachten, wie die meisten Landeskirchen bemüht sind, ihren Gemeinden in Stadt und Land die Choralmelodien wieder in derjenigen Form zugänglich zu machen, in der sie von ihren Vätern einst ihr Eigentum geworden sind. Kein Zweifel, die Frage der Choral-Erneuerung bewegt jetzt große Teile des evangelischen Deutschlands. Sie ist heute schon wie ein breiter Strom, der Hunderttausende in seine Wellen gezogen hat. Niemand mehr glaubt es verantworten zu dürfen, daß unsere Glaubenslieder, diese kostbaren Güter der evangelischen Kirche, im Norden anders gesungen werden als im Süden, im Westen anders als im Osten. Fernstehende, die bei der bloßen Erwähnung des Wortes „Rhythmus" zunächst erschraken, hatten wohl übersehen, daß es

ſich hier in erſter Linie um eine Vereinheitlichungs-Bewegung handelt und gewiſſermaßen erſt in zweiter Linie um eine Wiedereinführung volkstümlich-rhythmiſchen Choralgutes. Sie haben ihre Bedenken jetzt zurückgeſtellt, ſind in unſere Reihen getreten und leiſten wertvolle Mitarbeit. Auch die Schule beginnt ſich, wenn wir recht ſehen, zu regen, die höhere ſowohl wie die Volksſchule. Weiß ſie doch nur zu gut, daß gerade auch ſie Jahrhunderte lang die kräftigſte Förderin volkstümlich-kirchlichen Geſanges wie überhaupt der musica sacra geweſen iſt. Möchte auch ſie nun erkennen, daß ſie das gleiche Recht wie die Kirche hat, die endliche Zurückgabe des auch ihr durch die Träger und Leiter des Kultus im Laufe der Jahrhunderte entzogenen urſprünglichen Chorals zu fordern. Möchte auch ſie ſich bewußt ſein, daß eine Bewegung, die kulturell ſo tief eingreift und die in kurzer Zeit die meiſten deutſchen Landesteile erfaßt hat, weder ein Produkt müßiger Köpfe, noch ein Spiel des Zufalls, noch eine Äußerung der Torheit ſein kann. Nein, dieſe Choral-Erneuerungsbewegung iſt eine bittere Notwendigkeit. Wenn jetzt Kirche und Schule ihr etwa nicht überall Raum geben wollten, würden ſie ſich als rückſtändig erweiſen, vielleicht auch Gefahr laufen (woran gewöhnlich nicht gedacht wird), den Vereinheitlichungsbeſtrebungen Moskaus auf dem Gebiete des Volksgeſanges mit der Zeit zu erliegen. Und dazu darf es nicht kommen, — im neuen Deutſchland erſt recht nicht! Wir bedürfen der Schule hier dringend!

Bei Einführung der „neuen" Choralmelodien wird ihr ein Buch Prof. D. Dr. H. J. Moſers unſchätzbare Dienſte leiſten, von dem in dieſer Zeitſchrift wohl ſchon die Rede war. Es iſt betitelt: „Ein feſte Burg. Einhundertdreißig evangeliſche Kirchenlieder für die Schule". Bärenreiter-Verlag, Kaſſel. Vollſtändige Unterrichtsausgabe. 150 Seiten.*) Hervorgewachſen aus der gemeinſamen Arbeit der Melodienkommiſſion des Deutſchen Evangeliſchen Kirchenausſchuſſes, bietet dasſelbe der deutſchen Jugend 130 evangeliſche Kirchenlieder in Ton und Wort, darunter faſt ſämtliche bedeutende Stücke des 16. und 17. Jahrhunderts. Die Melodieſchreibungen weichen von der des Deutſchen Evangeliſchen (Einheits-) Geſangbuches zwar hie und da ab, ohne jedoch das dort vertretene rhythmiſche Prinzip irgendwie zu durchbrechen. Die den einzelnen Weiſen und Texten beigegebenen Erläuterungen ſind von hohem Werte, bieten manches bisher Unbekannte und laſſen dieſe ebenſo handliche wie überſichtliche Sammlung Moſers zugleich als Hilfsbuch für Religion, Deutſch, Muſik und Geſchichte verwendbar erſcheinen. Zum wichtigen „Nachwort" dürften ſtarke kritiſche Anmerkungen praktiſcher und theoretiſcher Art nachträglich zu erwarten ſein, ſie werden aber den praktiſchen Wert des Heftes nach keiner Seite hin in Zweifel ziehen können. In Summa: Moſers „Ein feſte Burg" gehört in die Hand aller Schulmuſiker. Wir empfehlen die unverzügliche Einführung in den Schulen aller Gattungen. Natürlich wird es anfangs nicht überall ſo einfach ſein, dieſe „ungewohnte" Arbeit in Fluß zu bringen. Wird aber hier überall im rechten Geiſte gearbeitet und iſt der Geſanglehrer überhaupt eine für ſeine Aufgabe begeiſterte Perſönlichkeit, ſo kann und wird der Erfolg nicht ausbleiben, ſo wird auch der Wunſch Moſers, aus der ſingefreudigen Jugend unſerer Tage die liedkundige Kirchengemeinde der Zukunft zu machen, Erfüllung finden. Nicht wie ein müder Greis, der ſich nur ſchwer von Althergebrachtem trennt, darf man an dieſe Arbeit herantreten, ſondern wie ein begeiſterter Jüngling, der ſeine ganze Seele, ſeine Ideale einer für recht erkannten Sache widmet. Das Angeſicht des Lehrers ſei auch hier nach vorwärts gerichtet! Glück auf!

Was erwarten wir von einer Schulmuſikreform in Preußen.

Die Frage, auf welchen Grundlagen der Schulmuſikunterricht aufzubauen iſt, ſollte eine Angelegenheit des ganzen deutſchen Volkes ſein. Denn die Eindrücke, die unſere Jugend auf der Schule entgegennimmt, ſind entſcheidend für das ſpätere Leben und damit von ausſchlaggebender Bedeutung für die Zukunft unſeres Volkes. Acht Jahre ſind verſtrichen, ſeit uns die preußiſchen Richtlinien für die Ausgeſtaltung des Schulmuſikunterrichtes in die Hand gegeben

*) Gleichzeitig erſchien eine billige Singausgabe (BA 482), die nur den Notenteil enthält.

wurden. Es ist an der Zeit, die in diesen Jahren gesammelten Erfahrungen einer kritischen Prüfung zu unterziehen und eine neue Basis für die schulmusikalische Erziehung zu gewinnen.

Da dürfte es sich in erster Linie als notwendig herausstellen, die Fülle der an den Schulmusiker gestellten Anforderungen einzuschränken zugunsten einer Vereinfachung der Unterrichtsaufgaben in ihrer Zurückführung auf einige hervorstechende Grundelemente. Diese Grundprobleme lauten: Ausprägung des deutschen Menschen in seiner Eigenart, und demgemäß ein Neuaufbau des Schulmusikunterrichtes auf der Grundlage des deutschen Volks- und Heimatliedes in seiner naturgemäßen Ursprünglichkeit mit Begleitung von Terzen und Sexten. (Die „Polyphonie" bleibt den Oberklassen vorbehalten). Es dürfte sich sogar empfehlen, in jeder einzelnen Klasse das Studium namentlich angeführter, bestimmter Volkslieder vorzuschreiben und zu verlangen, daß sie textlich und musikalisch von allen Schülern auswendig beherrscht werden. Dadurch würde ein Schatz von Kenntnissen erworben, der als wertvolles Bildungsgut anzusprechen ist. Es liegt auf der Hand, diese Vorschriften auch auf andere Gattungen der Musik auszudehnen und den Schülern das Erarbeiten von Meisterwerken deutscher Kunst zur Pflicht zu machen. So muß man beispielsweise von einem deutschen Kinde verlangen können, daß es zumindest Wagners „Meistersinger" kennt und mit einer Beethoven-Sinfonie vertraut ist.

Im Zusammenhang mit der Volksliedpflege des 19. Jahrhunderts (die mittelalterlichen Lieder sind tunlichst den Oberklassen vorzubehalten) steht die Förderung der Hausmusikpflege. Auf die lebendigen Beziehungen zum gesamten Kunstgeschehen unserer Zeit wäre besonders Rücksicht zu nehmen. Es müßte sich darum handeln, die Grundlagen zu schaffen für die Erhaltung und Pflege des deutschen Chorgesanges, damit der Nachwuchs für diesen wichtigen Kulturfaktor gesichert bleibt. Außerdem sollte der Schulmusiker nicht versäumen, in Fühlung mit dem Opern- und Konzertleben zu bleiben und Anregungen dieser Art in den Lehrstoff einzubeziehen. Die Brücke zwischen Schule und Haus bildet nach wie vor das Schulorchester. Die wertvollen Erfahrungen rhythmischer Erziehung ließen sich in Verbindung mit dem Turnunterricht weiter ausbauen. Weitere Lehren der Vergangenheit würden sich gewinnbringend auch für eine neue Schulmusikreform verwerten lassen, wie zum Beispiel die Anleitung des Kindes zu eigenen musikalischen Schöpfungen. Jedoch muß ausdrücklich darauf hingewiesen werden, daß es sich nicht um künstlerische Werte handle, sondern nur um rein pädagogische Versuche. Das war ja der Kardinalfehler der bisherigen Unterrichtsmethodik, daß das „Wecken der schöpferischen Keime" im Kinde maßlos überschätzt wurde und daß mit Unterstützung staatlicher und öffentlicher Stellen ein künstlerischer Dünkel großgezüchtet wurde, der die verheerendsten Folgen hatte.

Die vorstehenden Anregungen erscheinen wichtig genug, um im Rahmen einer Schulmusikreform verwirklicht zu werden. Nur auf diesen völlig deutschem Wesen angehörenden Voraussetzungen erscheint eine Erneuerung des Schulmusikunterrichtes tragbar und fruchtbringend.

Hans Pfitzner-Boykott in Berlin?

Seit geraumer Zeit ist in Berlin auf beiden Opernbühnen kein Ton Pfitznerscher Musik mehr erklungen. Weder die Staatsoper, noch die Städtische Oper führen ein Bühnenwerk Pfitzners im Repertoire. Wir entsinnen uns: Als die Oper „Das Herz" in Berlin zur Darstellung gelangte, entstand ein Konflikt zwischen Hans Pfitzner und dem Intendanten Tietjen, da der Komponist mit vollem Recht gegen gewisse Entstellungen seiner künstlerischen Absichten bei der Berliner Inszenierung Protest einlegte. Was war die Folge? „Das Herz" verschwand nach einer Reihe von gutbesuchten Vorstellungen endgültig vom Spielplan. Auch die Aufführungen des „Palestrina" wurden abgesetzt. Bei den letzten Frühjahrsfestspielen der Stadt Berlin fehlte der Name Pfitzners. Ein Jahr ist vergangen, und noch immer werden Pfitzners Bühnenwerke in einer Weise vernachlässigt, die geradezu einer Boykottierung entspricht. Statt dessen wird auf Betreiben Erich Kleibers Alban Bergs mißratener „Wozzeck"

neu einstudiert. Der große Erfolg der Pfitzner-Oper „Das Herz“ wird totgeschwiegen, ausgelöscht in der Erinnerung.

Wieder sehen wir am Schluß dieser Saison den Berliner Frühjahrsfestspielen entgegen. Wie bereits bekannt geworden ist, wird u. a. Wagners „Ring“ in einer Besetzung mit undeutschen Dirigenten gespielt, sodaß es beispielsweise unserem Reichskanzler unmöglich gemacht wird, derartige Aufführungen zu besuchen. Wann wird Intendant Tietjen sich darauf besinnen, daß die Musikwelt in der künstlerischen Persönlichkeit Pfitzners ihren deutschesten Vertreter besitzt, dessen Ausschaltung in Berlin einer Provokation deutscher Musik gleichzusetzen ist? Warum wird Pfitzner als Bearbeiter Marschners nicht bei der Repertoire-Aufstellung berücksichtigt? Warum läßt man Pfitzner nicht auch einmal als Gastregisseur in Berlin zu Worte kommen? Pfitzner hätte in Berlin eine ungleich würdigere Tannhäuser-Aufführung zustande gebracht als Jürgen Fehling und Klemperer mit ihrer blamablen Wagner-Parodie!

Das Eine steht fest: Frühjahrsfestspiele in Berlin ohne eine Pfitzner-Oper sind eine Sünde wider den Geist der deutschen Nation! Dr. F. St.

Neue Funde an Haydn'schen Kompositionen.

Noch immer ist der musikalischen Welt nicht alles bekannt geworden, was Joseph Haydn geschaffen hat.

Dr. Ernst Fritz Schmid, ein in Wien lebender junger Tonkünstler und Musikforscher, emsig bemüht, diese Lücken unsrer Kenntnis und künstlerischen Bereicherung zu schließen, hatte das Glück, Funde kostbarster Art an noch unbekannten Haydnschen Kompositionen zu machen. Das Musikarchiv des österreichischen Benediktinerstiftes Göttweig, das Abt Dr. Hartmann Strohsacker und Stiftsorganist Ludwig Plentner dem jungen Forscher zugänglich machten, verwahrt in einer Fülle handschriftlicher und gedruckter Werke Haydns unter anderem ein Streichquartett des jungen Haydn in E-dur und mehrere Klaviersonaten aus seinen reifen Jahren. Besonders interessant sind 2 Notturnos für je 10 Instrumente, die Haydn um 1790 in Wien für den König Ferdinand IV. von Neapel geschrieben hatte, weil sie in ihrer ursprünglichen Besetzung neben Klarinetten, Hörnern, Bratschen, Violoncello und Kontrabaß noch 2 sogenannte Drehleiern beschäftigten; die Drehleier oder Vielle war ein in der damaligen feinen Welt des Rokoko beliebtes Modeinstrument, eine Art Geige mit Klaviatur, und ein Seitenstück zum Dudelsack, insofern als auch hier 2 Saiten stets dieselben Töne, die Quinte im Baß, angeben. Die Stimmen der Drehleiern in diesen Notturnos hat Haydn dann später für Flöte und Oboe umgeschrieben. Diese Werke stammen aus dem Privatbesitz des kunstsinnigen Herrn Oskar Mez in Freiburg i. B., der das ganze, ursprünglich dem König Georg III. von England gehörige Orchestermaterial der von Haydn in London dirigierten, sogenannten Salomonkonzerte besitzt.

Schon damals hatten die Orchestermusiker, wie noch heute, die Gewohnheit, in die vor ihnen auf den Pulten liegenden Stimmen Notizen und Bemerkungen zu machen, — so konnte Dr. Schmid aus diesen Bleistiftnotizen sogar die Aufführungsdaten jener Notturni ermitteln. Dem glücklichen Finder so kostbarer Schätze verdanken wir aber auch neue Erkenntnisse über Haydns vieldiskutierte Familiengeschichte und Abstammung. Über eine darauf abzielende Abhandlung Dr. Schmids hoffen wir in nächster Zeit berichten zu können. v. j.

Der bedeutendste „Flügelmann“ Deutschlands.

Der wirtschaftliche Zusammenbruch der Firma Bechstein.

Die Nachricht von der Zahlungseinstellung der Klavierfirma Bechstein erfüllt die gesamte Musikwelt mit Schrecken und Bestürzung. Wieder eine deutsche Weltfirma, die Deutschlands Ansehen im Auslande durch die Vorzüge einheimischen Klavierbaues befestigen half, die fast hundert Jahre hindurch ihre Vorrangstellung im deutschen Musikleben behauptete und die nun

ebenfalls ein Opfer der allgemeinen Wirtschaftskrise geworden ist — als Folge des schmählichen Novemberverbrechens!

Es war im Jahre 1857, als Hans von Bülow jene Worte voll erstaunlicher Weitsichtigkeit an Alexander Ritter schrieb: „Bechstein, der nach meiner Ansicht der bedeutendste Flügelmann in Deutschland ist, obgleich er erst deren drei gebaut hat . . .“ Damals hatte der einunddreißigjährige Gothaer Handwerker Carl Bechstein zum ersten Male eine eigene, bescheidene Werkstatt in der Behrenstraße in Berlin eingerichtet, nachdem er seine Erfahrungen im Dienst einer Dresdner Klavierfabrik durch Studienreisen in Frankreich vervollständigt hatte. Ein einziger Tischler war sein Gehilfe, mit dessen Unterstützung er eigenhändig die beiden ersten Instrumente baute. Neun Monate brauchte er für die Fertigstellung. — Und heute?

Aus der Geschichte des Hauses Bechstein bleibt ein empörender Vorfall unvergeßlich. In der Kriegszeit wurde die Londoner Niederlage zusammen mit dem Pariser Zweiggeschäft von den feindlichen Regierungen liquidiert. Fünf Millionen Mark gingen verloren. Noch heute fehlt für diesen Raub jegliche Entschädigung!

Carl Bechstein, der Begründer, starb als Geheimer Kommerzienrat im Jahre 1900. Ein Handwerker, der sich durch eigene Tüchtigkeit zu den höchsten Ehren und Würden heraufgearbeitet hatte. Sein Sohn und Nachfolger Carl Bechstein hat den Zusammenbruch der Firma nicht mehr erlebt. Vor anderthalb Jahren folgte er seinem Vater nach. Die größten Pianisten unserer Zeit hatte er an sein Haus gefesselt wie Busoni, d'Albert, Moritz Rosenthal, Backhaus, Erdmann, Lamond, Emil von Sauer u. a. „Bechstein“ wurde zum Träger deutscher Kultur.

Einen heldenhaften Kampf hatte die Firma Bechstein gegen die Wirtschaftskrise geführt. In den Gebäuden, die inzwischen rund 45 000 Quadratmeter Land bedeckten, entstanden immer neue Wunderwerke deutscher Erfindung. Bechstein baute den ersten „Moor-Doppelflügel“ mit zwei Klaviaturen und Oktavenkoppelung, wodurch es ermöglicht wurde, beim Anschlag von nur einer Taste die Oktave selbsttätig mitklingen zu lassen. Bechstein stellte den elektrischen „Neo-Bechstein-Flügel (System Siemens-Nernst)“ her, der in der Öffentlichkeit bedeutendes Aufsehen erregte. Mag man zu der Erfindung selbst stehen, wie man will: Amerika begann sich für den neuen Flügel zu interessieren, wieder setzte deutscher Unternehmungsgeist das Ausland in Erstaunen, und für viele Arbeiter winkte Brot und Beschäftigung.

Soll die Firma Bechstein aus dem Musikleben verschwinden? Wir wollen es nicht hoffen. Noch muß es Sanierungsmöglichkeiten geben. Der deutsche Staat selbst müßte daran interessiert sein, dieses wichtige deutsche Unternehmen zu erhalten . . . Dr. F. St.

Bruno Walter verläßt Deutschland.

Wie verlautet, hat Bruno Walter auf Grund des Eingreifens des Sächs. Staatsministeriums seine gesamten Konzertverpflichtungen in Deutschland abgesagt und zieht sich zunächst nach Österreich zurück. Es bleibt bedauerlich, daß auch diesmal die Gewandhaus-Direktion in Leipzig keine eigene glückliche Initiative entwickelte. Vor vier Jahren verstand sie es nicht, sich eine Kraft wie Furtwängler zu erhalten. Bei der Wahl des Nachfolgers standen ihr aus ihrer Leipziger Wirksamkeit gut bekannte Kräfte wie Prof. Laber-Gera und Dr. Georg Göhler-Altenburg zur Verfügung. In nächster Nähe wirkte noch Fritz Busch, den es ja immer stärker zur Konzerttätigkeit hinzieht, so daß er darüber seine Opern-Direktion versäumte. Auch Jochum dirigierte damals zur Probe. Aber die Direktion des einst weltberühmten Gewandhauses getraute sich eine Begabung wie Jochum nicht zu engagieren. Sie glaubte einen Mann von „internationalem“ Ansehen (vgl. die „internationale“ Presse), also einen Bruno Walter engagieren zu müssen. Einst gab es eine Zeit, da verlieh das Gewandhaus seinem Kapellmeister Weltgeltung! Möchte das endlich wieder so werden! B.

Ruhe bewahren!

Unter dieser Überschrift wendet sich der von uns hochgeschätzte Paul Schwers in der „Allg. Musikztg." gegen die Säuberung der leitenden und sonstigen Stellen von Juden und sagt dabei: „Wollte man auf einem Wege fortfahren, der angeblich darauf hinausläuft, aus den Theatern, Orchestern, Lehranstalten usw. grundsätzlich sämtliche Juden, Judenabstämmlinge und Ausländer auszuschalten, dann würde unser Kunstleben sehr bald einer riesigen Leichenhalle gleichen, und man müßte die Tore der Kunsttempel mangels geeigneten Ersatzes zunächst schließen." Gegen diese Meinung müssen wir uns mit aller Schärfe wenden! Das ist eine Anschauung, wie sie eben nur in Berlin, das ja in der Nachkriegszeit fast ausschließlich von jüdischen Zeitungen beherrscht wurde, auftauchen kann. Berlin soll ruhig unsere besten deutschen Musiker für alle bisher jüdisch besetzten leitenden Stellen des Musiklebens aus der Provinz holen. Wir haben in der Provinz so vielen prächtigen Nachwuchs an Talenten, daß die Lücken sehr bald geschlossen sind, vielleicht kaum in die Erscheinung treten! Gerade daran krankten wir ja im vergangenen Jahrzehnt, daß die deutschen Talente mangels einer einflußreichen deutschen Presse sich nicht entwickeln konnten und vielfach von zahlreichen leitenden Stellen überhaupt ferngehalten wurden. Wir wollen dringend hoffen, daß jetzt endlich die Zeit kommt, in der auch dem tüchtigen deutschen Musiker einmal „freie Bahn" zuteil wird. Wir wollen allerdings zugleich hoffen und wünschen, daß die Berufungen deutscher Musiker ohne Anschauung des Parteibuches geschehen! B.

Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Verdiente Maßregelung eines parteipolitischen Dirigenten. Wiederholt hatte die Öffentlichkeit Anlaß, an dem Verhalten des marxistischen Dirigenten Hermann Scherchen Anstoß zu nehmen, der seine Kunst in den Dienst parteipolitischer Agitation gestellt hatte. In einem Arbeitergesangverein hat Scherchen ein Konzert mit folgenden Werken dirigiert: „Der Weckruf", „Fanfare der Revolution", „Die Internationale", „Russischer Trauermarsch", „Rotgardistenmarsch", „Marsch der Eisernen Front" (Orchestersatz von Scherchen). In diesen Tagen dirigierte Scherchen gastweise das vierte Philharmonische Konzert in Nürnberg. Nunmehr hat der „Fränkische Kurier", eine der größten süddeutschen Zeitungen, gestützt auf die Hinweise in der „Zeitschrift für Musik", eine Besprechung dieses Konzertes abgelehnt. In einem Aufsatz „Keine Parteimusik!" begründet Wilhelm Matthes diesen Schritt damit, daß Kunst nicht zu unkünstlerischen Zwecken mißbraucht werden dürfe und daß ein Parteiagitator für sowjetrussische Ideen keine Voraussetzungen für kritische Auseinandersetzungen mehr biete. „Die letzten Ereignisse im Reiche machen ein energisches Abrücken von Kunstpolitikern, die dem Terror geistigen Vorschub leisten, zur Staatspflicht." — Wir freuen uns, daß das kulturkritische Bewußtsein der Kunstkritik zu einer Initiative geführt hat, die im ganzen Reiche Nachhall und Nachahmung verdient.

Zuchthaus für einen Gema-Spitzel. Bekanntlich übt die Urheberrechtsgesellschaft der „Gema" ein Kontrollsystem durch ein Netz von Agenten aus, die systematisch Gaststätten mit Musikbetrieb besuchen und die urheberrechtlich geschützten Musikstücke aufschreiben. Diese Musikstücke werden dann der Gema gemeldet, damit die Gesellschaft den Gastwirten gegenüber ihre Urheberrechtsansprüche geltend machen kann. Die Zuverlässigkeit dieser Kontrolleure ist also für die Gema die einzige Unterlage für die Eintreibung der Gebühren, die für nichtorganisierte Gastwirte recht hoch sind. In Nürnberg hat unlängst in einem Prozeß der Gema gegen einen Gastwirt der Musiker Erich Wachs unter Eid Angaben über die Aufführung von Musikstücken gemacht, die sich als falsch erwiesen haben. Der Musiker, der entweder in Trunkenheit gehandelt hatte oder die Kontrolle überhaupt nicht ausgeübt hatte, wurde wegen Meineid zu sechs Monaten Zuchthaus und fünf Jahren Ehrverlust verurteilt.

Ein Nibelungen-Motiv von Alfred Weidemann (s. Februarheft S. 153/4). Infolge eines Versehens wurde in dem vorgenannten Artikel des Februarheftes die ziffernmäßige Benennung der beiden Motive (erstes und zweites Motiv) verwechselt. Wenn also von dem „ersten Motiv" die Rede ist, muß es heißen „zweites Motiv" und umgekehrt. Richtig ist die Benennung der Motive nur in folgendem Satz der siebenten Zeile, vom Schluß an gezählt: „Im Vordersatz Motiv 2, im Nachsatz Motiv 1", sowie in der vorletzten Zeile des Artikels.

Hanns Eisler — eine „Zierde" des deutschen Musikleben (s. Märzheft S. 265). Im letzten Heft war gegen Schluß des unter dem vorstehenden Titel erschienenen Aufsatzes von dem Noten- und Schallplattenmaterial des „Deutschen Sängerbundes" die Rede, das dringlichst zu beschlagnahmen sei. Um Mißverständnissen vorzubeugen, möchten wir ausdrücklich darauf hinweisen, daß hier selbstverständlich der „Deutsche Arbeitersängerbund" gemeint war, nicht die Organisation des „Deutschen Sängerbundes".

MUSIKBERICHTE

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Arnold Ebel: „Ballettszenen" op. 42 f. Orch. (Bad Pyrmont, Juli 1933, Dresdener Philharmonie unter GMD Walter Stöver).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Winfried Zillig: „Der Roßknecht", Oper in drei Szenen (Düsseldorf).
Donizetti: „Lucia von Lammermoor" in Bearbeitung von Max Ettinger (München).
Maria Josef Erb: „Saxophon & Cie.", komische Oper (Straßburg).
Rudolf Karel: „Gevatterin", Oper (Brünn).
Riccardo Zandonai: Farsa amorosa (Rom).
Georg Kósa: „Fischer und Junker", Einakter (Budapest).

Konzertwerke:

Georg v. Hertling: Sonate in C für Violoncello und Klavier (Frankfurt a. O., 14. März).
Frieda Kern: Klaviervariationen (Linz a. D.).
Hans Pfitzner: Sinfonie cis-moll (23. März, München).
Ernst Schliepe: Ouvertüre zu einem Kammerspiel (Berlin, 10. März).
Fritz Holtzwart: „Geistergruß", Ode f. Männerchor und Orchester (Ulm).
A. Honegger: Mouvement symphonique (Berlin, 13. März).
Georg Fuhr: Streichtrio und Bläsertrio (Berlin, 8. März).
Günther Raphael: Divertimento für kleines Orchester (Leipzig).
Hans Heinrich Hagen: Orchestersuite op. 2 (Darmstadt).
Ewald Sträßer: Violinkonzert in einem Satz (Stuttgart).
Karl Rorich: Vorspiel zu „Iphigenie" und Ouvertüre zu „Turandot" (Nürnberg).
Arthur Hartmann: „Ein kleines Hauskonzert" für Kammermusik (Hamburg).
Max Trapp: Sinfonische Suite für Orchester (Berliner Rundfunk).
Alex Grimpe: „Skizzen" für Orchester (Hamburg).
Paul Höffer: „Es ist mir leid um dich", Kantate für Bariton und Kammerorchester (Bremen, 14. Februar).

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 3. Febr.: Günther Ramin: Orgelchoral-Suite op. 6 (vorgetr. v. Herbert Collum). — Ph. Dulichius: „Gloria patri", 8st. Ch. a. d. „Centurien". — Jos. Haas: „Laßt uns singen, laßt uns preisen" a. d. „Deutschen Vesper".

Freitag, 10. Febr.: J. S. Bach: Präludium und Fuge e-moll (vorgetr. v. Carl Seemann). — Joh. Christ. Bach: „Ich lasse dich nicht", Mot. f. 2 Ch. — J. S. Bach: „Komme, Jesu, komm", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 17. Febr.: Max Reger: Fantasie über „Halleluja! Gott zu loben" (vorgetr. v. Karl Hoyer). — Joseph Haas: Aus der „Deutschen Vesper".

Freitag, 24. Febr. (zum Gedächtnis von Arnold Mendelssohn): Choralvorspiel: „Wie heilig ist die Stätte hier" (vorgetr. v. Friedrich

Högner). — „Ich danke dir für deinen Tod", Passionsgesang. — Orgelpartita über „Morgenglanz der Ewigkeit". — „Ach, wie flüchtig", Mot. f. 8st. Ch.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 4. Febr.: Jiminez de Antequera: Ba•alla del sexto Tono. — David Köler: Psalm 3 f. 4st. Ch. — Antonio de Cabezon: Diferenzias sobre el Canto la Dama le demanda. — David Köler: „Warum toben die Heiden" f. 4st. Ch.

Sonnabend, 11. Febr.: J. S. Bach: Ciacona d-moll, f. Org. v. Messerer. — J. S. Bach: „Lobet den Herrn", Mot. f. 4st. Ch. — Georg Schumann: „Wie schön leucht' uns", Choralmotette.

Sonnabend, 18. Febr.: J. S. Bach: Hohe Messe, h-moll.

Sonnabend, 25. Febr.: (Gedenkfeier für Felix Draeseke): „Einleitung des Vorspiels zum Mysterium Christus". — „Mitternacht" für Bariton u. Org. — Requiem e-moll f. Soli u. 5st. Ch. a capp.

ALTONA — HAMBURG. In einer Zeit, wo man überall nur von Einschränkung, Zusammenlegung und Abbau im öffentlichen Kunstbetrieb zu hören gewohnt ist, muß es wahrlich als ein höchst bemerkenswertes Unterfangen erscheinen, ein neues Opern-Unternehmen — das dritte für Groß-Hamburg — ins Leben zu rufen. Intendant Dr. Sattler, als tüchtiger Theatermann, der auch das Stadttheater der neuen Großstadt Harburg-Wilhelmsburg auf eine bemerkenswerte Höhe zu bringen vermocht hat, bekannt, hat das Wagnis unternommen, das alte, bankerotte und verfallene Altonaer Schillertheater, das, ursprünglich ein Zirkus, nach wechselvollen Schicksalen als Sprechtheater, Sommeroper, Vorstadtbühne, auf der man es bald mit Possen, bald mit Operetten versuchte, endlich der Ungunst der Zeit erlegen war, gestützt auf den privaten Optimismus des nunmehrigen Besitzers dieses hart an Hamburgs Grenze liegende Theatergebäude einer neuen und nach allen Richtungen hin interessanten Bestimmung zuzuführen. Die alte Zirkusarena, die den Vorzug hat, daß man von allen Plätzen die Bühne gleich gut übersieht, präsentiert sich in dem ruhigen Rot, Grau und Gold ihres neuen Anstrichs und Gestühls, ihrer modernen Beleuchtung und den neuen Wandelgängen als ein recht vornehmer, der neuen Aufgaben würdiger Theaterraum, und durch die Unterstützung von Groß-Hamburger Bühnengesellschaften und Vereinen besteht auch die Gewähr, diesem mehr als 1600 Personen fassenden Raum immer genügend Publikum, zugleich im Dienste einer sozialen Kunstpflege, zuzuführen. So nur ist es auch wohl möglich, Webers unverwüstlichen, sonst meist als Lückenbüßer dienen müssenden „Freischütz", mit dem das Theater unter Max v. Schillings glänzender Direktion eröffnet wurde, gleich eine ganze Woche und länger — wahrlich ein Unikum in der Geschichte der Oper — hintereinander zu spielen. Durch die damit verwirklichte Serien-Oper zielt Intendant Dr. Sattler offenbar auf eine zeitgemäße Vereinfachung und Verbilligung des Opernbetriebs hin, ohne daß bei den verhältnismäßig kleinen Serien eine bei der Operette unvermeidliche „Abgespieltheit" zu befürchten ist, schon weil hier nicht die an den großen Opernbühnen übliche erste, zweite oder dritte „Garnitur" eingeführt werden, sondern jede Vorstellung in gleichwertiger Besetzung vor sich gehen soll, wobei berühmte Gäste die Bedeutung und Anziehungskraft des neuen Unternehmens erhöhen werden. Und daß hier mit höchstem künstlerischen Ernst gearbeitet werden und somit auf vollwertige Leistungen zu rechnen sein wird, das bewies die ausgezeichnet gelungene „Freischütz"-Aufführung. Sie verspricht, daß hier nicht nur ausgezeichnet musiziert und gesungen wird, sondern auch für die Schaffung moderner Bühnenbilder alle künstlerischen Mittel bereitstehen. Besonders die Wolfsschlucht, immer noch ein Prüfstein moderner Bühnentechnik und schöpferischer Regisseurkunst, erwies sich im Rahmen der an sich verhältnismäßig kleinen Bühne als ein kleines Meisterstück. So dürfen wir auf die Entwicklung dieses neuen Kunstunternehmens gespannt sein; und wir hoffen, daß der Optimismus, der diese „Oper im Schillertheater" hervorgerufen hat, die verspricht, eine Volksoper im besten Sinne zu werden, nicht trügt, sondern Zeichen sein wird eines neuen Wieder-Aufschwungs in einem heute allerdings noch wenig hoffnungsvollen öffentlichen Kunstbetrieb. Bertha Witt.

BREMEN. Die hohe Tantièmeforderung für neue Werke zwang die Philharmonie, nur bis Mahler (4. Suite) vorzustoßen. Die Hörer waren darüber nicht böse. Die Werke der Klassik und Romantik gestaltete GMD Wendel und sein Orchester so überragend, daß die Konzerte Erbauungsstunden ohne Problematik waren. Wendel hatte Bachs Orgel-Präludium und Fuge in D-dur für großes Orchester geschickt umgestaltet. Gabrielis Sonata pian e forte (in der vortrefflichen Bearbeitung von Fritz Stein) wirkte erhaben und feierlich. — R. Liesches „Bremer Musikabende" beschränkten sich in diesem Winter auf Chorkonzerte im Dom. Als Erstaufführung erschien G. Raphaels 104. Psalm (12stimmig). Das ist ein Werk

größten Ausmaßes mit eindringlichster und farbenprächtigster Naturschilderung, bei der man gern eine Hypertrophie der Tonmalerei in Kauf nimmt. Die Zusammenstellung der Linien führt zu gewaltigen Akkordentladungen. Freudigstes Erstaunen über solche Kompositionsleistung und höchste Bewunderung für die Sängerschar! Thomas' Weihnachtsoratorium kehrte wieder und hinterließ starken Eindruck. Die Virtuosität des Domchors offenbarte sich in Schütz' „Singet dem Herrn". Thomas erschien mit seiner Kantorei, einem kleinen, fleißig geschulten und stilrein singenden Chor. Er machte uns mit den „Sieben Kerzen" bekannt. Die Komposition ist ungleich. Neben Stellen höchster Harmonik und feiner musikalischer Textauslegung sind solche, an denen vorbeikomponiert ist. Auf hoher Warte steht sein 137. Psalm. Nößlers Weihnachtskantate (Uraufführung) zeigte sich als reizvolles, mit Liebe und Können komponiertes Stück.

Die Kammermusik des Instrumental-Vereins nahm sich lebender Komponisten an: Neben der prachtvollen Kanzone von Hoyer (bereits im Januarheft 1933 als Uraufführung besprochen) erklang Schadewitz' feinsinnige Vertonung alter Verse für Gesang, Klarinette, Violine und Bratsche. Man fühlte, so muß sie sein. Je mehr man sich in die drei Lieder für Sopran, Flöte und zwei Bratschen von J. N. David hineinhört, um so stärker erblüht ihre Schönheit. Die zarten, dabei plastischen Linien schließen sich zu einem reizvollen Bilde. In den geistlichen Liedern für Sopran, Violine und Klarinette von Kaminski steckt Größe und Ausdruck (alle Werke erstmalig in Bremen mit großem Erfolge aufgeführt).

Im Künstlerverein vertraten das „Hamburger Kammerorchester" unter GMD Prof. Dr. Stein und Piotigorski nebst Marg. Stahl und Karl Erb Höhenkunst.

Wenn sich neben unserem Städt. Orchester (Philharmonie) noch sechs andere (meist Liebhaber-) Orchester öffentlich hören ließen, unzählige Männerchöre zeigten, was sie können, und Solisten ihre Kunst unter Beweis stellten, so bedeutet das ein Überangebot für die musikliebenden Kreise Bremens, eine Sturmflut, der eine kummerreiche Ebbe folgen muß. Aber alles in allem: in Bremen wird gute Musik gemacht.

Seit Dr. Becker unser Theater leitet und Karl Dammer als 1. Kapellmeister wirkt, ist unsre Oper in stetem Aufstiege. Ein äußerst abwechslungsreicher Spielplan mit bekannten, stets gut studierten Werken gipfelte in Strauß' „Elektra" und Wagners „Rienzi". Das waren ganz hervorragende Leistungen. Blechs „Versiegelt" wurde wieder hervorgeholt und war in vorzüglicher Darstellung das Entzücken musikalischer Hörer, während Graeners „Friedemann Bach" (Erstaufführung) zwiespältig wirkte. Mit Bedauern muß festgestellt werden, die (vor allem im letzten Bilde unmögliche) Handlung schädigt das Werk. Die Musik Graeners ist fein und gekonnt, aber etwas mehr innerer Schwung hätte nicht zu fehlen brauchen.

Dr. Kratzi.

CHEMNITZ. Die Städtische Kapelle, die am 1. Januar 1833 gegründet wurde und auf eine ruhmreiche Vergangenheit (besonders als reisendes Konzertorchester unter Prof. Pohle) zurückblicken darf, feierte nachträglich am 16. Februar ihren 100. Geburtstag mit einem aus eigener Initiative und auf eigene Verantwortung veranstalteten Festkonzert, dessen Leitung der Kölner GMD Prof. Hermann Abendroth uneigennützig übernommen hatte. Seine aus gesundem Empfinden schöpfende, lebendig gestaltende Ausdeutung der Leonoren-Ouvertüre, des „Till Eulenspiegel", der 1. Brahms-Symphonie und des festlich ausklingenden „Meistersinger"-Vorspiels löste helle Begeisterung aus. Die Festrede von Prof. Eugen Püschel war ein Hohes Lied auf die Kultur- und Gemütswerte der Musik und gipfelte in der Mahnung, ein bedrohtes Kulturgut wie das Orchester und das Musikleben überhaupt über die Notzeit hinweg opfersinnig zu erhalten. Eine „Geschichte der Städtischen Kapelle" schrieb auf Grund gründlicher Forschungen Walter Rau, der auch eine interessante Ausstellung im Museum für Chemnitzer Geschichte zustande brachte (s. auch Märzheft S. 261). E. P.

DESSAU. Es ist ein bedauerliches Zeichen der Zeit, daß selbst ein so stark subventioniertes Theater wie das Dessauer Friedrich-Theater mit beträchtlichen Schwierigkeiten zu kämpfen hat. Die Gründe für diese Entwicklung, die in Dessau noch durch Fehler der Vergangenheit, verfehlte kunstpolitische Maßnahmen und einen spürbaren Mangel an Initiative verstärkt werden, beruhen im wesentlichen auf der allgemeinen Krise der Oper. In ständiger Furcht vor dem sogenannten Experiment ist der Spielplan der deutschen Mittelstädte auf eine erschreckend geringe Zahl immer wiederkehrender Repertoire-Werke zusammengeschrumpft. Trotzdem man hiermit den Wünschen des Publikums weitgehend entgegenzukommen meint, bleibt der Besuch ständig hinter den Erwartungen zurück und man muß zur Operette greifen, bei der das teure, schon durch den Wechsel von Oper und Schauspiel wenig ausgenutzte Solopersonal fast völlig brachliegt. Die junge deutsche Oper aber, die die traditionell gebundenen und finanziell noch leidlich unabhängigen Provinzbühnen recht eigentlich fördern und schaffen sollten, bleibt wei-

terhin ohne jeden Lebensraum. (Ausnahmen: Coburg und Gotha.)

Ein Blick auf die bisherige Opernspielzeit ist beispielhaft für die soeben skizzierten Verhältnisse; man ging an Mozart ganz vorüber und brachte von Wagner den „Lohengrin" und das neueinstudierte „Rheingold". Rossinis „Barbier von Sevilla", Lortzings „Undine" in einer musikalisch sauberen, aber szenisch und regietechnisch etwas verstaubt wirkenden Neueinstudierung, eine Wiederholung von Verdis „Don Carlos" aus der vorigen Spielzeit und die vier Operetten: „Boccaccio", „Die drei Musketiere", „Die Csardasfürstin" und „Glückliche Reise". An neueren Opern hörte man Paul Graeners „Friedemann Bach", das vielgespielte Werk, bei dem man immer wieder bedauern muß, daß der Text der kultivierten Linie der Musik so wenig entspricht, Humperdincks „Königskinder" und, als einzige Ausnahme, Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos" in der Urfassung nach dem „Bürger als Edelmann". Diese von GMD Rother ungemein sorgfältig vorbereitete Aufführung bildete zweifellos einen Höhepunkt der bisherigen Spielzeit.

Auch die Sinfoniekonzerte zeigten erneut die für Dessau unschätzbaren Qualitäten dieses hervorragenden Dirigenten, dessen innerlich erlebte Musikalität (Beethovens 9. Sinfonie), die jedem Primadonnentum abholde Größe der Auffassung (Tschaikowskys 5. Sinfonie) und das vollendete Formgefühl (Brahms' „Deutsches Requiem") vorteilhaft zur Geltung kamen. Ebenso fanden die vielverkannte Dramatik Haydns (c-moll-Sinfonie) und die turbulente Artistik von Richard Strauß' „Schlagobers-Suite" eine ideale Interpretation; nur bei Schumanns d-moll-Sinfonie wurde die romantische Linie durch zu starke rhythmische Akzentuierung etwas verwischt. An interessanten Gegensätzen gab es die kühle Glätte von Prokofieffs „Sinfonie classique" und Hermann Goetz' warm empfundene Romantik (Klavierkonzert B-dur, Solistin Dorothea Braus), die weltmännische Reife und das parfümierte Virtuosentum der Violinkonzerte von Dittersdorf und Glazounow (Georg Kulenkampff) und die dramatische Ausdruckskraft der Haydnschen Kantate „Ariadne auf Naxos" gegenüber der verinnerlichten lyrischen Stimmung von Regers „An die Hoffnung" (Eva Liebenberg).

An sonstigen Ereignissen des ersten Teiles der Saison ist der 1. Kammermusikabend des Dessauer Streichquartetts, das schon jetzt keinen Vergleich mit bekannten Vereinigungen zu scheuen hat, mit einem klassischen Programm zu erwähnen, ferner ein Abend des „Madrigalkreises Leipziger Studenten" (u. a. D. Buxtehudes „Magnificat") und eine Aufführung der prächtigen Gustav Adolf-Choralkantate von Gerhard Preitz durch die Vereinigten Kirchenchöre und den Reformationschor. Hans-Georg Bonte.

DRESDEN. (Uraufführung: „Was ihr wollt". Oper [nach Shakespeare] in vier Akten von Arthur Kusterer.) Von den „Ereignissen" der Berichtszeit ist diese Shakespeare-Oper des süddeutschen Komponisten Arthur Kusterer an erster Stelle zu nennen, weniger wegen des Werkes an sich — denn über Shakespeare-Verunglimpfungen dieser Art geht man am besten ohne ein Wort der Kritik mit einem bloßen Feststellen der bedauerlichen und unbegreiflichen Tatsachen (was das Werk und die Wiedergabe betrifft) hinweg. Was aber Anlaß gibt, die Erörterung dieses Falles an erster Stelle zu bringen, das sind die Umstände, unter denen das Werk in Dresden zur Uraufführung gekommen ist. Ich stelle fest: die Uraufführung der Oper „Was ihr wollt" hat stattgefunden Mitte Dezember, das heißt — fast auf den Tag genau — vier Monate nach Beginn der laufenden Spielzeit. Diese Première ist die erste Neuaufführung, die der amtierende Dresdner GMD Fritz Busch im Verlauf von vier Monaten vorzubereiten für nötig befunden hat. Busch, der in seiner Eigenschaft als oberster künstlerischer Leiter der Dresdner Oper noch immer eine ganz außergewöhnliche Stellung in jeder Hinsicht einnimmt, hat nahezu ein Drittel einer ganzen Spielzeit vorwiegend mit der Vorbereitung seiner Konzerte, mit der Neueinstudierung der „Amelia" in der Berliner (!) Städtischen Oper, mit der Konzertreise nach Venedig und mit der ausgedehnten Konzerttätigkeit für die Dresdener ... Philharmonie (in und außerhalb Dresdens) verbracht; nun aber, da er sich endlich einmal der Dresdener Oper, welcher er vorsteht, für einen längeren Zeitraum annimmt, wird seine und seines ganzen Personales Zeit und Arbeitskraft auf Wochen hinaus durch eine in der Gesinnung anfechtbare, in ihrer künstlerischen Form dilettantische Shakespeare-Zerstückelung und -Vertonung in Anspruch genommen, nach deren Anhören man erstaunt und betroffen an die verantwortlichen Leiter der Dresdner Oper (Kapellmeister — Intendant — Dramaturg — Oberspielleiter) denkt und fragt, warum von ihnen kein Einziger sein Veto gegen diese Aufführung eingelegt hat. Denn dieses Werk, auf der für eine Oper unmöglichen Voraussetzung eines zwar wesentlich gekürzten, sonst aber originalen Textes von Shakespeare fußend, ist als Gesamtwerk eine Respektlosigkeit und Stilwidrigkeit, der Ausdruck einer durchaus unkünstlerischen Gesinnung, ja —

rund heraus geſagt — eine Erbärmlichkeit ſondergleichen. Es fehlt mir hier an Raum, ausführlich darzuſtellen, wie dilettantiſch Kuſterer mit dem Texte Shakeſpeares verfahren iſt, wie er an ihm herumgeſtückelt und eine künſtleriſche Struktur von vorbildlichem Range geſtört und damit nur erreicht hat, daß weſentliche Rollen des Stückes in der Luft hängen, wie er die einzelnen Dialoge (die ſtets ein ſprachlich und künſtleriſch aufgebautes Ganzes ſind) verdreht und ſinnlos ineinandergeſchachtelt hat, ſo daß zum Beiſpiel Sebaſtian ein charakterloſer Trottel geworden iſt, der in nicht einmal 50 Takten (und ohne daß etwa um die Gräfin muſikaliſch eine betörende Athmoſphäre geſchafft wird) zum erſten Male geſehen, umworben und Olivia verbunden wird: Da, wo ein Meiſter bewußt zwei Szenen geſchrieben hat, pfuſcht ein im weſentlichen unkünſtleriſch geſinnter Menſch an ſeinem großen Werke herum, und an der großen und weltberühmten Dresdener Oper tut nicht ein einziger der Beteiligten ſeinen Mund gegen ſolche Dinge auf. Wer von den Notwendigkeiten des Opernbuches, von der beſonderen Artung des Operntheaters auch nur die kleinſte wirkliche Ahnung hat — und das an ſolchem Inſtitut bei den oberſten Leitern nicht vorauszuſehen, wäre unhöflich — mußte von vornherein erkennen, daß man den originalen, wortgetreuen Shakeſpeare nun einmal nicht vertonen kann und darf, auch dann nicht vertonen dürfte, wenn man zu einem Textwort wie beiſpielsweiſe

Und all die Worte will ich gern beſchwören
Und all die Schwüre treu im Herzen halten

Muſik zu machen das Zeug hätte, ſtatt, wie Hr. Kuſterer, quäleriſch auf Pfaden des Irrſals und der Dürftigkeit zu wandern. Dennoch: wenn über die Kritiker-Pflicht hinaus auch nach der Generalprobe noch ein Anreiz für das Anhören auch der Uraufführung beſtand, ſo ging ſolcher Anreiz vor allem von Maria Elsner aus, die als Viola die Erinnerung an die beſten Schauſpiel-Aufführungen des Werkes verblaſſen ließ: für ſoviel Anmut, Fraulichkeit, Klugheit, für ſoviel Treffſicherheit in der Charakteriſierung nimmt man am Ende — erneut — die geſangliche Unfeſtigkeit in Kauf und bittet nur — wenn auch wahrſcheinlich bei den hieſigen Arbeitsmethoden vergeblich —, daß man, zu Wohl und Nutzen der Darſtellerin, nun auch der Sängerin ausbildend und beratend ſich annehmen möge. Darſtelleriſch hervorragend war auch die — ſtimmlich beim beſten Willen nicht zu ertragende — Gräfin Eliſa Stünzners, Schöffler (ein muſikaliſch prächtiger Herzog) und mit ihm eigentlich — bis auf die muntere, ſprachlich vorzügliche Hilde Clairfried — alle anderen, ließen im Dialoge Shakeſpeare zuſchanden werden. Schum, der — vielleicht mit dem Mut der Verzweiflung — der Spielleiter dieſer Aufführung war, verſuchte mit einer fröhlichen Schlußgruppierung den „Premièrenerfolg" zu retten, da dafür von dem Werke an ſich nicht einmal unter Buſch und von ſeiten der Dresdner Kapelle Chancen gegeben waren. (Daß ſich — nur wenige Tage darauf — in „Hänſel und Gretel" Maria Cebotari als Gretel und Margit Bokor als Hänſel um einen beſſeren Ruf der Dresdener Oper ſehr erfolgreich bemühten — ich wenigſtens kenne kein beſſeres Gretel als das der Cebotari — ſei gern als ein kleiner Ausgleich für dieſe überflüſſige Uraufführung verzeichnet.)

Wer hiervon abgeſehen über die erſte Hälfte des Konzert- und Theaterwinters 1933/34 einer anſonſten an muſikaliſchen Veranſtaltungen ſo überreichen Stadt wie Dresden zu berichten hat, wird eingangs feſtſtellen müſſen, daß in dieſem Winter erſtmalig auch rein quantitativ ein Rückgang der Darbietungen zu bemerken war, der ſich zwar nicht in den Konzerten der „Prominenten", auch nicht im Auftreten einheimiſcher junger Künſtler (von denen immer wieder Karl Weiß hervorragendſte Geltung hat), wohl aber in der geſamten ſonſtigen Haltung des Muſiklebens ausprägt, das — ganz beſonders unter den Dirigenten-Gaſtſpielen — eine erſchreckende Konſtanz aufzuweiſen hat. Ladwig und Buſch (Ladwig vor kurzem ſehr verdienſtvoll durch eine Aufführung der Sinfonia tragica von Draeſeke wirkend, deſſen 20. Todestag Rudolf Mauersberger mit einer würdigen Aufführung des a cappella-Requiem — der überhaupt zweiten Aufführung des Werkes — beging) beſtreiten den Löwenanteil der Orcheſterkonzerte, von denen im übrigen nur das Konzert der Berliner Philharmoniker unter Furtwängler ein künſtleriſches Ereignis war, obwohl recht eigentlich nur die Coriolan-Ouvertüre — eine erſchütternde Interpretation! — die Meiſterſchaft dieſes großen Dirigenten vollauf bewies, während in Beethovens „Erſter", gelegentlich aber auch in Schuberts „Siebenter", ein eigenwilliger Hang zur Überlebensgröße und zum Titanenhaften der Weſensart der Werke nicht ganz entſprach.

Bleibt ſo das Konzertieren auswärtiger Künſtler faſt durchweg auf ſtets dieſelben Künſtler beſchränkt, ſo iſt andererſeits unter den einheimiſchen Künſtlern und muſikaliſchen Vereinigungen eine unentwegte Zähigkeit und eine erfreuliche Muſizierfreudigkeit feſtſtellbar, die wie die Haydn-Abende des Lierſch-Quartettes (das ſämtliche Quartette Haydns zu Gehör brachte) die Abende Paul Arons und des Tonkünſtlervereins durch Vielſeitigkeit und große Gediegenheit erſetzen, was uns an

neuen Impulsen und Anregungen fehlt. Ein, wie ich höre, beachtlicher eigener Violin-Abend Marianne Tunders kann hier, da ich den Abend zu hören verhindert war, nur chronikhaft verzeichnet werden; diese Art der Erwähnung aber ist — nach an anderer Stelle gehörten Proben — mein Recht und meine Pflicht. Eine in ihrer Schlagkraft verblüffende, szenisch auf primitiver Saalbühne vorbildlich dargebotene „Troubadour"-Aufführung der Orchesterschule der Staatskapelle (unter der Leitung von Ernst Hintze und Waldemar Stägemann) darf nicht unerwähnt bleiben: Gertrud Schoene (Leonore), Trude Schnell (Aczucena) und Einar Kristjanson (Manrico) erhoben sich weit über das gewohnte Maß einer Schüleraufführung.

Im Opernhause herrscht — mehr quantitativ als qualitativ — mit Neuaufführungen von „Tristan", „Holländer", „Rienzi", „Tannhäuser" und mit Wiederaufnahme (unter teilweiser szenischer Neuauffrischung) des „Lohengrin" und der „Meistersinger" Richard Wagner vor. Daß die dabei von der Theaterleitung verschiedentlich geübte Methode der nur teilweisen Neueinstudierung dieser Werke nicht eben vorbildlich zu nennen ist, bewies vor allem der „Tannhäuser", bei dessen Wiederaufnahme Reisewünsche des Generalmusikdirektors ein Eilzugstempo der Einstudierung geboten, die so auf eine vorzügliche Neugestaltung des Sängerkrieges beschränkt blieb, während im (dekorativ von allen Wagnerszenen in Dresden am trostlosesten bedachten) Venusberg nicht Übersättigung, sondern bodenlose Langeweile die Macht hatte —: eine Verantwortungslosigkeit der künstlerischen Vorbereitung, die übrigens auch bei der Wiederaufnahme von „Cosi fan tutte" zutage trat. Einstmals ein Glanzstück des Repertoires, präsentierte das Werk sich bei seiner Wiederaufnahme unfertig, was die Besetzung der Dorabella und der Despina betrifft, die von der Elsner entstellt und alles andere als von Mozartschem Geiste erfüllt gegeben wurde. Von den im übrigen neuinszenierten Wagnerschen Werken möchte ich den „Rienzi" (von Schum und Kutzschbach neueinstudiert und mit Curt Taucher als ganz besonders in der Verbannungsszene unerhörtem Titelhelden) vor „Holländer" und „Tristan" nennen, denn im „Holländer" rächten sich wieder die halben Inszenierungsmethoden, die Staegemann einzig Raum zu einer vorbildlichen Neubelebung der Spinnstuben-Szene ließen, in beiden Außenakten jedoch die Arbeit des Spielleiters hemmten. Daß Busch die Titelrolle von Wilhelm Rode (als Gast) singen ließ, war der Neueinstudierung von recht geringem Vorteil: der Holländer Rodes läßt jeden Adel und jede Menschlichkeit vermissen, denn die Gestaltung ist roh, die Stimme nicht frei von Schärfen und Härten. Den „Tristan" leitete Richard Strauß in würdiger, in der Begleitung der Sänger vorbildlicher, bei aller Transparenz des Klanges aber zu nüchterner, altersmüder Weisheit; schade, daß Adolf Mahnke in der Gestaltung der Bühnenbilder — besonders des zweiten, jedoch auch des dritten Aktes — so werkfremd und poesielos des Amtes waltete: so blieb das Festliche dieser Aufführung auf den Tristan Curt Tauchers und auf den Marke Friedrich Plaschkes beschränkt, der übrigens auch der stürmisch bejubelte Hans Sachs der „Meistersinger"-Aufführung war, die Fritz Busch alles andere als festlich dirigierte, in der aber Schum zu einer sinngemäßen Gestaltung des Aufzugs der Meister (bei vorbildlicher Belebung der Massen) zurückgefunden hatte.

Neben den Wagner-Opern gab es, von Busch und Staegemann einstudiert, einen neuen „Rigoletto", bei dessen Aufführung man sich wieder einmal im Bühn nbildner (Hein Heckroth) vergriffen hatte; sonst war die Aufführung repräsentabel und interessant, besonders durch Schoefflers Rigoletto und durch die Gilda von Erna Berger; Busch dirigierte nur die Première und die erste Wiederholung. Ihm (aber leider nicht den für solche Verhältnisse verantwortlichen Instanzen) gilt gegenwärtig die Besorgnis, zum Teil auch Empörung des Dresdner Theaterpublikums (aber nicht auch der zünftigen, gänzlich verantwortungslosen großen Tageszeitungen — nur das Organ der Nationalsozialisten bringt es zu allerdings anonymen (!) Angriffen auf den obersten Führer der Staatsoper!), denn Fritz Busch hat — einen Gastspielvertrag für fünfzig Abende mit der Städtischen Oper in Berlin abgeschlossen. Busch will dafür nur seinen Urlaub verwenden; wie er das macht (da dieser nur 42 Tage währt), ist in Dresden durchaus ein Rätsel, aber die Schuld an solchen Verhältnissen liegt eben nicht nur an Busch (der übrigens seines Amtes in oft recht oberflächlicher, hier nicht zu detaillierender Weise periodenweise waltet), sondern vor allem an den übergeordneten Behörden und — wie schon oben gesagt — an der Tagespresse: die beiden bürgerlichen Blätter nehmen entweder gar keine oder nur derart eine bedauernde Stellung ein, als sie beklagen, daß so Fritz Busch dem sonstigen Dresdner Konzertleben (Dresdner Philharmonie usw.) verloren geht. Ist das das Wesentliche an dieser Berliner Verpflichtung des Dresdner Generalmusikdirektors, der ja auch Operndirektor ist und als solcher noch andere Verpflichtungen hätte

als nur das Dirigieren und — oft mehr als bescheidene — Probenhalten zu seinen Vorstellungen? Selbst in den Sinfonie-Konzerten der Staatsoper, die ja allein von Busch geleitet werden, erlebt man so seltsame Dinge wie das Programm des letzten Konzertes, das eine im Apparat besonders anspruchsvolle Ouvertüre von Luzzato, zwei Violinkonzerte (darunter, von Georg Kulenkampff virtuos gespielt, das Violinkonzert von Hans Gál — ein Werk von Musizierfreudigkeit, Gepflegtheit und Sauberkeit — als Uraufführung), ein Bruchstück aus einem Konzert für Orchester von Adolf Busch und anschließend Bruckners „Vierte" brachte — diese dann aber mit Strichen, die schon an sich fragwürdig, in diesem Falle besonders bedenklich erscheinen, da dieser Teil des Programms vom Rundfunk im Rahmen des Brucknerzyklusses übertragen wurde. Die Dresdener Oper, einmal die erste der Welt, wird mehr und mehr zum Tummelplatz eigenwilliger, oberflächlicher Elemente, sie ist — den anders lautenden Beteuerungen Fritz Buschs entgegen — dem Generalmusikdirektor nicht Haupt-, sondern Nebensache (das ist sie, denn Busch ist gerade jetzt wieder unterwegs und der ganze Betrieb leidet unter seinen auswärtigen Verpflichtungen). Kommt jetzt — wann kommt ein Retter diesen Landen, welcher vielleicht, da Reucker die Altersgrenze erreicht hat, in der Beiordnung eines Intendanten von ganz besonderen Persönlichkeitswerten gefunden werden könnte?

Die mit der Drucklegung dieser Zeilen gleichlaufende, in der Veränderung der politischen Lage begründete Aktion der Nationalsozialisten hat vorerst die Ernennung von Staatskapellmeister Hermann Kutzschbach zum Direktor der Staatsoper und Geh. Rat Dr. Adolph zum kommissarischen Generalintendanten gebracht. Dem bisherigen GMD Fritz Busch ist anheimgegeben worden, auch weiterhin als Dirigent tätig zu sein, doch bleibt abzuwarten, ob Busch nach dieser sachlich begründeten, formal jedoch gänzlich unwürdigen Demonstration (er wurde am Abend durch ein Pfeifkonzert am Dirigieren gehindert, und seine eigenen Musiker begrüßten den für ihn eingesprungenen Kapellmeister Striegler mit Beifall) künftig nicht andere als die hiesigen Pläne verwirklicht. Der Tag der Neuordnung brachte die Erstaufführung von Graeners in Dresden aus stofflichen Gründen besonders heimischer Oper „Friedemann Bach". So stand — ein freundlicher Zufall — am Anfang der neuen Zeit ein Werk, das durch seinen künstlerischen Ernst, durch seine formale Meisterschaft, Sauberkeit und Klangschönheit sehr vielem, wenn nicht dem meisten voransteht, was uns das letzte Jahrzehnt an Novitäten gebracht hat. Striegler und Staegemann leiteten die vorzügliche Aufführung des dem „Palestrina" von Pfitzner verwandten Werkes, dem Leonhard Fanto einen einzigartigen szenischen Rahmen schuf. Taucher als Friedemann Bach bot eine Leistung von hinreißender Intensität und Inbrunst, in den anderen Rollen boten Burg (Graf Bruehl) und Camilla Kallab (Ulrike), darstellerisch auch Elisa Stuenzner (Gräfin Bruehl) Vorbildliches; von Nilsson (Doles) sollte nach diesem Abend endgültig feststehen, daß der junge Künstler ein Bassist (kein Bariton) seltenen Formates ist.

Gerhart Göhler.

DÜSSELDORF. Die Düsseldorfer Oper, die unter der Leitung von Generalintendant Iltz hochwertige und von unbeirrbarem Stilgefühl geleitete Arbeit leistet, nahm mit drei Einaktern die Verbindung mit dem Gegenwartsschaffen wieder auf. Man wird von keiner dieser Kurzopern zu sagen wagen, es handle sich um Dauerwerte. Jedenfalls spricht aus jeder eine besondere Künstler-Persönlichkeit.

Der Einakter „Vom Fischer un syner Fru" von dem Schweizer Musiker und Schöpfer feinsinniger Lieder Othmar Schoeck gehört ins Märchenreich. Es handelt sich um die bekannte Geschichte von dem Fischer, der durch den Fisch bis zur Stellung eines Papstes gehoben wird. Als aber die großmannssüchtige Frau dem Herrgott Konkurrenz machen will, bricht die ganze Herrlichkeit zusammen. Schoeck erzählt aber nicht das Märchen, sondern gibt nur einzelne Bilder, die er mit einer farbig reizsamen, klug geformten Musik unterbaut, ohne in äußere Schilderungen zu verfallen. Von großer Bedeutung ist das Opus nicht. Wenn es wie hier durch Dr. Ullmanns Spielleitung mit wirkungsvollen Steigerungen aufgeschichtet wird, der schnelle Wechsel des Schauplatzes durch Lichtbilder günstige, leicht ironisierende Lösungen findet, die Musik von Wolfgang Martin dazu plastisch musiziert wird, so ergibt sich schon eine unterhaltsame Wirkung.

Ernster und wertvoller, aber auch verschlossener ist der Einakter „Der verlorene Sohn" von Hermann Reutter. André Gide hat die Parabel aus der Bibel verallgemeinert und geweitet. Auch hier zieht der Sohn aus, um der Enge des Vaterhauses zu entfliehen, findet aber nicht die Kraft zur eigenen Freiheit und kehrt zerbrochen zurück in die Ordnung und unter das Gesetz. Seinem jüngsten Bruder aber hilft er zur Flucht. Jeder muß seinen Weg gehen. Ob er das Ziel erreicht? Reutter trifft für diesen Stoff in seiner Musik einen strengen, nicht um jeden Preis modernen, doch

knapp formulierten, plastischen Ton. Mit wenigen Grundmotiven arbeitet er, sie kehren in verschiedener Wandlung wieder. Manches klingt hart und konstruiert. Die Aufführung traf in Gebärde und Ausstattung den sachlichen, zeitlosen Ton der Musik. Man wurde nicht erschüttert. Jascha Horenstein betreute mit Geschick die Musik, Dr. Ullmann die Inszene.

Über den dritten Einakter, Winfried Zilligs „Roßknecht", wurde — als einer Uraufführung — bereits im letzten Heft berichtet.

E. Suter.

ERFURT. Die Oper hatte in der neuen Spielzeit ein günstiges Arbeiten, weil Erfurt zur Zeit über ein hervorragendes, innerlich ausgeglichenes Ensemble verfügt. In der „Salome" stellte sich die neuverpflichtete Hochdramatische Melba Weber von Hartung sehr vorteilhaft vor. Am besten konnte man in der Puccinischen „Manon Lescaut" (mit der herrlichen Frieda Reichert-Winning in der Titelrolle) erleben, was unsere Bühne jetzt fertig bringt. Aber auch der Verdische „Falstaff" hielt beachtliche Höhenlinie. Der neue Spielleiter Erich Bormann hat Einfälle und sucht sich Selbständigkeit zu wahren. Das ist im ganzen erfreulich, auch wenn der Erfolg nicht immer unbestritten dasteht. So glückte ihm ein ganz als Märchenspiel aufgezogener „Waffenschmied" ergötzlich und zugkräftig in allen Teilen, so daß Staub und Patina von dieser alten Angelegenheit plötzlich fortgewischt erschienen. Völlig daneben inszeniert war aber eine in grober Schwarz-Weiß-Technik gehaltene „Carmen"; statt strahlender, südlicher Farbigkeit überall nur nüchternster Alltag. Hoffentlich hat der sonst so tüchtige Spielleiter erkannt, welche Gefahren das willkürliche Abweichen vom Regiebuch mit sich bringt. Sehr starke Eindrücke hinterließ auch in Erfurt die neue Graener-Oper „Friedemann Bach"; die Titelrolle eine vorzügliche Leistung unseres Heldentenors Hanns Hesse.

Im Konzertleben überwiegen die Vereinsveranstaltungen, während Solistenkonzerte alten Stils immer mehr der wirtschaftlichen Not zum Opfer fallen. Nur die „Meisterabende" des „Kempfschen Konzertbureaus" behalten ihre alte Anziehungskraft. In ihrem Rahmen hörten wir Maria Ivogün (mit recht unbedeutendem Programm), das Römische Streichquartett, H. Schlusnus. Das Erfurter Klingequartett brachte bisher nur einen Abend, bei dem der Zilchersche „Marienliederzyklus" (Solistin Frieda Reichert-Winning) ein starkes Erlebnis wurde. An besonderen Abenden hörte man den tüchtigen Erfurter Geiger Hermann Wagner, einen Schüler Walter Hansmanns, und den Cellisten August Link. Der Erfurter A cappella-Chor (Heinrich Bergzog) vermittelte eine künstlerisch gediegene Aufführung des Bachschen „Weihnachtsoratoriums", und dem „Erfurter Männergesangverein" bleibt eine lebensvolle Aufführung des Requiems von Hugo Kaun zu danken (Leitung Prof. Rinkens).

Das neuerdings in die Hände von Elfriede Venediger übergegangene Erfurter Konservatorium konnte die Feier des 50jährigen Bestehens in mehreren eindrucksvollen großen Konzerten begehen. Auch das „Thüringer Konservatorium" (Walter Hansmann) trat in mehreren Konzertabenden hervor. Die „Erfurter Konzertvereinigung" hat nach den Mißerfolgen, die sie im Vorjahre mit zahlreichen Modernen gehabt hat, ein sehr vorsichtiges Programm aufgestellt und konnte unter der Leitung ihres befähigten Dirigenten Franz Jung eine Reihe unbezweifelbarer Erfolge einstecken.

Dr. Becker.

GÖRLITZ. Den Beginn der neuen Saison machte eine nachträgliche Haydn-Feier des Lausitzer Konservatoriums mit einem bunten Programm, das Klaviermusik, Kammermusik und sinfonische Musik vereinigte. Auch sonst konnte diese Anstalt ihr Arbeitsprogramm mit einem Sinfoniekonzert und einem Beethovenabend, der u. a. den „Liederkreis an die ferne Geliebte" und „Apassionata" brachte, in gewohnten Bahnen fortsetzen. Ein Lehrer der Anstalt, Erhard Michel, der durch das Lütticher Musikfest 1930 weiteren Kreisen bekannt wurde, trat auch als Solist in einem Konzert des Vereins der Musikfreunde mit Beethovens C-dur-Klavierkonzert vor die Öffentlichkeit, ohne jedoch der runden technischen auch eine gleichwertig geistige Interpretation entgegensetzen zu können. Das zweite Konzert der Musikfreunde führte als Solistenabend Adelheid Armhold zum ersten Male in unsere Stadt; der mädchenhaft reine Klang ihrer Stimme und die sympathische Verinnerlichung ihrer Kunst werden die Erinnerung an diesen Abend noch lange lebendig halten. Auch die Kammermusikvereinigung wartete wieder mit Abenden auserlesener Kunst auf: Die Klinglers kehrten wieder mit einem rein klassischen Programm (Mozart, Haydn, Beethoven) bei uns ein und ihnen folgte das Budapester Streichquartett, das u. a. auch eine reichsdeutsche Uraufführung, nämlich das h-moll-Quartett von Prokofieff, mitbrachte. So gut wie ausgestorben sind dagegen die Solistenabende; nur Namen wie Tino Patiera und Walter Kirchhoff wagten es, mit einem eigenen Abend sich in Erinnerung zu bringen, dieser selbstverständlich mit einem Wagner-Abend, jener mit einem Arien-

und Lieder-Abend aus deutschem und italienischem Schaffen.

Besser als mit den Solistenkonzerten ist es dagegen mit der Chormusik bestellt, die uns, namentlich auf dem Gebiete der Kirchenmusik, sogar mit mancherlei interessanten Neuheiten bekannt machte. Als größtes Ereignis dieser Art erlebten wir die Uraufführung des szenischen Oratoriums ars moriendi aus der Feder von Eberhard Wenzel; die Leser dieser Zeitschrift wurden durch einen Sonderbericht schon darüber unterrichtet. Kaum minder bedeutsam war es aber auch, daß der Motettenchor der Mittelschule unter Kurt Richters Leitung uns mit dem Weihnachtsoratorium von Kurt Thomas bekannt machte, daß kurz darauf Eberhard Wenzel mit dem Bachchor uns die Weihnachtsbotschaft von Simon brachte, wenige Tage nach der Berliner Uraufführung, und daß endlich in einem Konzert des Dresdener Kreuzchores unter Kantor Mauersberger Motetten von Günther Raphael und Eberhard Wenzel zur Erstaufführung gelangten, wobei in allen Fällen die Höhenlage der Meisterung aller Schwierigkeiten keinen Wunsch offen ließ. Auch eine Aufführung der „Jahreszeiten" als nachträgliche Haydn-Feier der Volkssingakademie, unter Walter Schartner, zeigte mit Ula v. Köller-Bürde, Willy Hechler und Hans Bonneval, sowie dem wie immer straff disziplinierten und künstlerisch fähigen Chor ein erfreuliches Niveau. Im Stadttheater erneuerte sich endlich auch die unter Intendant W. O. Stahl gewohnte Rührigkeit. Schon die Eröffnung mit dem „Freischütz", dann der unmittelbar nach der Uraufführung hier erschienene und stark an die Dresdener Aufführung angelehnte „Mister Wu", eine stilgemäße Wiedergabe der „Lustigen Weiber", eine sehr kurzlebige „Tosca" und endlich die etwas unausgeglichene Weihnachtsaufführung der „Hugenotten": Das alles waren unter Walter Schartner tüchtige Proben eines ernsten und großzügigen Arbeitswillens. Die Operette feierte dafür unter Oswald Buchholz mit dem „Vetter aus Dingsda", den „Drei Musketieren", die sich etwas spät hier einquartierten, und dem „Schwarzwaldmädel" ihre eigenen Triumphe, die auch schon vorher der „Anneliese von Dessau" zugute gekommen waren. Alles in allem: Eine erfreuliche Bewahrung des alten Bestandes und der alten Kräfte kennzeichnet den ersten Spielabschnitt dieses Winters. Otto Riemer.

LEIPZIG. Im 5. Sinfoniekonzert des Mitteldeutschen Rundfunks machte man die Bekanntschaft von Georg Schumanns vielgespielter Humoreske in Variationenform über „Gestern Abend war Vetter Michel da", einem Werk von musikantischer Kraft, dabei handfest und ordinär wie der realistische Inhalt des Liedes selbst. Daß man von der ausgezeichneten Dorothea Braus gern ein lebendigeres Werk als das weichliche Klavierkonzert von Hermann Götz gehört hätte und daß Carl Schuricht mit der Wiedergabe von Berlioz' Phantastischer Sinfonie eine packende Virtuosenleistung vollbrachte, sei gleichfalls festgestellt. Das 6. Konzert, ein Bruckner-Abend, wurde an Stelle des erkrankten Schuricht von Heinrich Laber geleitet. Besonderes Interesse erregte die noch wenig bekannte, s. Z. von Alfred Orel mit der sogenannten „Nullten Sinfonie" aufgefundene und 1921 durch die Wiener Philharmoniker uraufgeführte Ouvertüre g-moll. Wie genannte Sinfonie ist sie ein Werk des 39jährigen Bruckner und zwei Jahre vor der ersten Sinfonie entstanden. Straffe Form im Geiste der klassischen Sinfonie und ein energisches, durchgehaltenes Allegro-Tempo sind ihre besonderen Kennzeichen. Aber schon schwingt leise der epische Rhythmus der späteren Werke mit und über den Köpfen Schuberts und Mendelssohns taucht der granitene Bauernschädel des Oberösterreicher Meisters auf. Schon? Bruckner fing zu einer Zeit zu säen an, in der die meisten schon geerntet haben. Würdig geriet Laber die VI. Sinfonie — in Anbetracht der Umstände ein besonderes Verdienst!

Nicht jeder wird sich mit Delius' „Meerestreiben" für Bariton, gemischten Chor und Orchester, das man im 7. Konzert hören konnte, befreunden können. Schon die Dichtung Walt Whitmans ist eigentümlich genug. Mystische Naturtöne vermischen sich mit dem Brunstschrei gequälter Sehnsucht. Delius hüllt das Ganze in den Schleier eines schwermütigen Impressionismus. Er hat selten die elementare Gewalt der Dichtung, trifft aber im Ganzen den hymnischen Ton dieses modernen amerikanischen Hölderlin. Seine Tonsprache ist edel und von erlesenem Geschmack, aber nicht hinreißend. Ausgezeichnet sang der Riedelverein und der Solist Herm. Schey. Das eigentliche Ereignis dieses Konzertes aber war die von geradezu unbändigem Feuer beseelte Wiedergabe der Haydnschen G-dur-Sinfonie Nr. 88. Das Werk zündete wie ein Blitz. Schuricht kann getrost einmal einen Haydn-Zyklus wagen. — Ein Sinfoniekonzert des Arbeiter-Bildungsinstituts brachte allerlei Interessantes: Zuerst einen lahm und nicht im Tempo gespielten Vivaldi (Concerto grosso h-moll aus op. 3), Debussys „La mer", Strawinskys „Feuervogel"-Suite und — als Erstaufführung — ein Violinkonzert op. 75 von Hugo Herrmann. Leider eine Niete. Auch dieses Konzert leitete Schuricht.

Ein Kompositionsabend von Günth. Raphael gewann durch die Uraufführung einer Sonate für

Oboe und Klavier (Werk 32) Bedeutung. Das Werk ist ein wirklicher Treffer, voll reizender Einfälle und ganz aus dem Wesen der beiden Instrumente heraus entwickelt. Ausführende: der virtuos blasende Rudi Kempe und der Komponist. — Genannt seien ferner die szenische Uraufführung des Märchenspiels „Prinz Lügojans Brautfahrt", Text nach Andersen von Else Holle-Hellmund, Musik von Hermann Reutter. Aus dem nicht überall gleichwertigen Stücke ragen einige hübsche Variationen — allerdings szenisch nicht zu motivieren — und ein zarter Slow-Fox hervor, wie man überhaupt den Eindruck gewann, der Komponist habe für kultivierte Tänze ein besonderes Talent. Ausführende waren Schülerinnen der Carola-Schule unter Hannes Bauer.

Willi Weismann.

REGENSBURG. Durch die Presse ging vor kurzem die überraschende Nachricht, daß es Geheimrat Prof. Dr. Adolf Sandberger gelungen sei, 78 bisher unbekannte Haydn-Sinfonien aufzufinden. Über diesen überraschenden Fund hielt Geheimrat Sandberger am Sonntag, den 19. März, im Saale der Kirchenmusikschule zu Regensburg einen äußerst aufschlußreichen Vortrag. Er wies in seinem Vortrage u. a. darauf hin, wie über die Zahl gerade der Haydnschen Kompositionen bisher so wenig Einigkeit geherrscht habe und noch herrsche. Eusebius Mandyczewski nennt in der Einleitung zu den bis jetzt vorliegenden Bänden der Haydnschen Gesamtausgabe 104 Sinfonien, während Joseph Haydn selbst, als er 1805 ein Verzeichnis seiner Werke aus dem Gedächtnis angab, 119 Sinfonien zählte, wobei anzunehmen war, daß schon diese aus dem Gedächtnis erfolgte Angabe nicht vollständig sei. Carl Ferdinand Pohl, der verdienstvolle Biograph Joseph Haydns, nannte 183 Sinfonien. Durch die von Geheimrat Sandberger nunmehr wiederentdeckten 78 zählen wir mit den bei Mandyczewski aufgeführten insgesamt 182 echte Sinfonien Joseph Haydns. Auch diese Reihe dürfte noch nicht vollständig sein, da eine große Anzahl von Haydnschen Kompositionen bei dem großen Brande von Schloß Esterhaz umgekommen ist und da auch heute noch nicht alle Bibliotheken der verschiedenen Adelssitze besonders in Österreich und Ungarn, die zu Haydns Zeiten vielfach eigene Kapellen unterhielten, mit denen Haydn in Verbindung stand, erforscht werden konnten. Unter den neuaufgefundenen Haydn-Sinfonien sind nun außerordentlich prächtige Werke, die eine große Bereicherung unseres Besitzes an klassischen Sinfonien darstellen, die aber zugleich auch das Bild des großen Meisters noch abrunden und bereichern. Sandberger führte aus, daß es überhaupt eine falsche Anschauung sei, zu glauben, Haydn wiederhole sich in seinen zahlreichen Werken dauernd. Gewiß kommt es vor, daß er einzelne Sinfonien in Konzerte für Soloinstrumente mit Orchester oder auch für Streichquartett oder sonst eine andere Besetzung umarbeite. Aber keine der Sinfonien gleiche der anderen, jede bringe Neues, und deshalb sei der Besitz von weiteren 78 Sinfonien für uns so außerordentlich wertvoll. Die Ausführungen Geheimrat Sandbergers wurden durch die Wiedergabe einer Reihe von Einzelsätzen aus verschiedenen der neu aufgefundenen Werke belegt, während am Schluß des Vortrages die dreisätzige neuaufgefundene Sinfonie in d-moll unter Leitung von Domkapellmeister Dr. Schrems durch ein kleines Orchester zur Wiedergabe gelangte. Geheimrat Sandberger führte in diese Sinfonie noch näher ein und kennzeichnete dieselbe als eine „kaiserliche" Sinfonie, die Haydn gewissermaßen als Sinfonie impérial für den Kaiser Joseph geschaffen habe, um diesem zu beweisen, daß er (Haydn) nicht nur der „Spaßmacher" sei, als welchen Kaiser Joseph ihn einst bezeichnet hatte. Die Aufführung der Sinfonie bewies denn auch, mit geradezu strahlender Gebärde, welch königlicher Sinfoniker Joseph Haydn war. Dem 1. Satz Allegro und dem 3. Presto war ein zartes und fast melancholisches, aber melodisch reiches Andante als zweiter Satz eingeschoben. Domkapellmeister Dr. Schrems, der sich hier wiederum als souveräner Meister des Taktstockes zeigte, leitete die Aufführung dieser warmblütigen Musik mit schwungvoller Hingabe. Möchte es den Absichten Geheimrat Sandbergers entsprechend gelingen, die Veröffentlichung der neuaufgefundenen 78 Sinfonien im Rahmen der Gesamtausgabe recht bald zu bewerkstelligen, möchten sich aber auch recht viele Dirigenten um diese neuaufgefundenen Schätze annehmen, um dieselben zum Leben zu erwecken. Gustav Bosse.

TÜBINGEN. Das Musik-Institut der Universität Tübingen und der Akademische Musikverein traten im verflossenen Winter mit folgenden Veranstaltungen hervor: Im Oktober sang der Thomanerchor unter Leitung von Professor D. Dr. Karl Straube in der Stiftskirche Werke alter und neuer Meister (unter letzteren das deutsche Sanctus von Karl Hasse und „Vom jüngsten Gericht" von Günther Raphael). Wilhelm Kempff gab im Musik-Institut zwei Beethoven-Klavierabende, die sich stärksten Zuspruchs erfreuen durften, einen zu Beginn und einen nach Schluß des Semesters. Zur Feier des Reichsgründungstages dirigierte Professor Dr. Karl Hasse am 18. Januar (wie auch schon in den Vorjahren) ein Symphonie-Konzert im Festsaale der Universität mit dem Philharmoni-

ſchen Orcheſter Stuttgart. Zur Aufführung gelangten die (von Prof. Fritz Stein herausgegebene) Symphonie in B-dur von Joh. Chriſt. Bach, das Tripel-Konzert von Beethoven (mit G. Beerwald, K. Schuyer und O. Seyfert als Soliſten) und die große C-dur-Symphonie von Schubert. Den Wagner-Gedenktag im Februar feierte die Univerſität durch eine Akademiſche Feier mit einer Feſtanſprache des Ordinarius für deutſche Philologie, Prof. Dr. Schneider, und den Weſendonck-Liedern (geſungen von Anita Oberländer, am Flügel Karl Haſſe) und mit einem Orcheſter-Konzert im Feſtſaal der Univerſität, bei welchem unter Leitung von Karl Haſſe durch das Philharmoniſche Orcheſter Stuttgart Teile aus den Wagnerſchen Werken der verſchiedenen Schaffensepochen des Meiſters zum Vortrag gelangten. Die dieswinterliche Arbeit des Chors des Akademiſchen Muſikvereins fand ihre Krönung in einer Aufführung der „Missa solemnis" von Beethoven in der Stiftskirche Tübingen (Orcheſter: das Philharmoniſche Orcheſter Stuttgart, Soliſten: Margarete Burckard-Rohr, Magda Strack, Andre Kreuchauff, Hermann Achenbach, Violinſolo: G. Beerwald, Leitung: Profeſſor Dr. Karl Haſſe). Das Akademiſche Streichorcheſter bot in ſeinem Sommerſchlußkonzert die Erſtaufführung einer der von Geheimrat Sandberger (München) neuaufgefundenen 78 Symphonien Joſeph Haydns, und zwar einer Symphonie in d-moll. Geheimrat Sandberger hielt dazu einen Forſchungsvortrag über ſeine Haydn-Entdeckungen. Die erforderlichen Bläſer ſtellten Mitglieder der Tübinger Bataillonskapelle. Zur Aufführung gelangten außerdem noch zwei Sätze aus der Orcheſter-Serenade Nr. 9 von Mozart. — Das Muſikwiſſenſchaftliche Seminar des Muſik-Inſtituts, das u. a. auch die Aufhellung der Württembergiſchen Muſikgeſchichte in ſeinen Tätigkeitsbereich aufgenommen hat, eröffnete die Herausgabe von „Denkmälern der Tonkunſt in Württemberg" im Laufe des Semeſters mit der „Missa in summis" von Heinrich Finck aus dem Jahre 1511, die wahrſcheinlich für die Hochzeit des Herzogs Ulrich von Württemberg mit der Prinzeſſin Sabine von Bayern komponiert iſt. Die Herausgabe erfolgte im Rahmen der von Dr. Blume herausgegebenen Sammlung „Das Chorwerk" (Verlag G. Kallmeyer). Des weiteren werden als Denkmälerpublikationen (zugleich für den praktiſchen Gebrauch) vorbereitet: S. Hemmels „150 Pſalmen Davids", das erſte proteſtantiſche Pſalmenwerk dieſer Art, und Peter Schöffers Liederbuch von 1513, das als das weltliche Repertoire der Hofkapelle des Herzogs Ulrich anzuſprechen iſt.

Dr. z. N.

ZWICKAU i. Sa. Die ſtädtiſche Höhere Mädchenſchule veranſtaltete im Feſtſaal der Anſtalt einen Paul Gerhardt-Abend mit größtenteils hier noch nicht öffentlich aufgeführten weltlichen Werken des bekannten Orgelkünſtlers. Im Mittelpunkt ſtand die Uraufführung eines neuen Zyklus von zweihändigen Klavierſtücken „Aus Bergen und Wäldern", eine Folge von Charakter- und Naturbildern, die, vom Komponiſten ſelbſt vollendet vorgetragen, großen Erfolg hatten. Weiter gab es Erſtaufführungen ſeines großen Klavierquintetts, des reizvollen „Renate-Idylls" für Klavier und vier Streicher, zweier Klavierſtücke aus einem früheren Zyklus „Alte unnennbare Tage" und einer Reihe von Klavierliedern, darunter die „Kinderlieder" nach V. Blüthgens „Im Kinderparadies", die beſonders lebhafte Zuſtimmung fanden. Außerdem brachte der Schulchor der Anſtalt das klangſchöne „Gebet" für vierſtimmigen Frauenchor zum Vortrag.

Paul Gerhardt iſt Neuromantiker; nichts Modiſches iſt in ſeiner Muſik. Seine muſikaliſchen Gedanken fließen klar und ungezwungen, und er weiß ſie in klangſchöner, polyphon reich belebter Weiſe darzuſtellen. Die Klavierwerke ſind nicht nur gedankenreich, ſie ſind auch techniſch ſehr wirkungsvoll geſchrieben: alſo dankbare Aufgaben für Pianiſten; auch unſere Klavierpädagogen ſollten ſich dieſe inſtruktiven wie wirkungsvollen Stücke nicht entgehen laſſen. Ebenſo möchte man auch den Liedern weite Verbreitung wünſchen. — Die Werke ſind faſt alle noch Manuſkript — wird ſich bald ein Verleger finden?

—e—

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das diesjährige Deutſche Tonkünſtlerfeſt findet vorausſichtlich vom 18. bis 22. Juni in Dortmund ſtatt. Vorgeſehen ſind zwei Orcheſterkonzerte, ein Chorkonzert, zwei Kammermuſikkonzerte und ein Hausmuſikvortrag; Feſtdirigent iſt der Städt. Muſikdirektor Wilhelm Sieben. Es kommen folgende Werke zur Aufführung: Walter Braunfels, Bratſchenkonzert; Hans Brehme, Streichquartett; Werner Egk, Orcheſtergeſänge; Clemens v. Franckenſtein, Orcheſterſerenade; Ottmar Gerſter, Klavierkonzert; Paul Groß, Violinkonzert; Karl Haſſe, Celloſonate; Karl Höller, Toccata, Improviſationen und Fuge für zwei Klaviere; Armin Knab, Lieder; Joſeph Lechthaler, Lieder für Sopran

und Streichquartett; Wilhelm Peterſen, Gemiſchte Chöre a cappella; Hubert Pfeiffer, Muſik für eine Klarinette in A; Hans Pfitzner, Symphonie; Franz Philipp, Flötentrio; Herm. Reutter, Der große Kalender, Oratorium; E. N. v. Reznicek, Raskolnikoff, Ouverture-Fantaſie für großes Orcheſter; Helmuth Saller, Suite für Kammerorcheſter; Peter Schacht, Streichquartett; Hans Joachim Therſtappen, Kammerſonate für Bratſche und Klavier; Anton v. Webern, 6 Stücke für Orcheſter; Frank Wohlfahrt, Streichquartett. — Als Mitwirkende ſind bisher zu nennen: Marius Anderſen, München; Gerard Bunk, Dortmund; Franz Dorfmüller, München; Hermann Drews, Eſſen/R.; Fritz Enzen, Dortmund; Ludwig Hölſcher, Solingen; Joſef Kugler, Dortmund; Paul Lohmann, Potsdam; Amalie Merz-Tunner, Duisburg; Alma Moodie, Köln; Mia Neuſitzer-Thönniſſen, Berlin; Heinrich Oldoerp, Dortmund; Peter-Quartett, Krefeld; A. Poersken, Dortmund; Aug. Schmid-Lindner, München; Paul Steyer, Dortmund; Paul v. Szent-Györgyi, Dortmund; Wendling-Quartett, Stuttgart.

Das Neunte Deutſche Max Reger-Feſt der Deutſchen Max Reger-Geſellſchaft, das gleichzeitig mit der Feier des 60. Geburtstages des Meiſters verbunden ſein wird, findet vom 16.—18. Juni in Kaſſel ſtatt. Die muſikaliſche Geſamtleitung hat Staatskapellmeiſter Dr. h. c. Robert Laugs.

Die Bruckner-Geſellſchaft veranſtaltet auf Einladung der Stadt München in der zweiten Oktober-Hälfte dort ihr II. Internationales Brucknerfeſt.

Im Rahmen der Salzburger Feſttagung der Internationalen Bruckner-Geſellſchaft ſpielen die Wiener Philharmoniker unter Clemens Krauß Bruckners 3. Symphonie und unter Otto Klemperer ſeine 8. Symphonie, das Mayrecker-Quartett bringt ſein Quintett in F. In der Peterskirche dirigiert Bernh. Paumgartner die d-moll-Meſſe und das Te Deum und im Dom Joſeph Meßner die f-moll-Meſſe.

Anläßlich der 100. Wiederkehr des Geburtstages von Johannes Brahms findet in Wien in der Zeit vom 16.—21. Mai ein großes Brahmsfeſt ſtatt, welches von der Deutſchen Brahmsgeſellſchaft und der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien gemeinſam veranſtaltet wird. Muſikaliſche Leitung: Wilhelm Furtwängler. Alles Nähere iſt aus dem Inſerat dieſer Nummer zu erſehen.

Zur 100. Wiederkehr des Geburtstages von Johannes Brahms findet ein Brahms-Feſt des Gewandhauſes zu Leipzig vom 5. bis 7. Mai ſtatt. Die Feſtfolge bringt am 5. Mai: Ein deutſches Requiem (Leitung D. Dr. Karl Straube; Soli: Adelheid Armhold, Rudolf Bockelmann); 6. Mai: Motette in der Thomaskirche und einen Lieder-Abend Maria Müller; 7. Mai: Kammermuſik (Das Gewandhaus-Quartett. Klavier: Wilhelm Backhaus. Klarinette: Willy Schreinicke) und ein Orcheſter-Konzert (Klavier: Wilhelm Backhaus).

Im Rahmen der diesjährigen Weimarer Feſtwochen (13. Juni — 7. Juli) iſt u. a. Wagners „Fliegender Holländer" zur Aufführung vorgeſehen.

Der Dortmunder Sängertag (21.—23. April) bringt Konzerte neuzeitlicher Chorwerke, ſowie Referate (u. a. einen Vortrag von Dr. Robert Laugs über „Muſikaliſche Zeitfragen im Deutſchen Sängerbund").

Das Brahmsfeſt der Stadt Remſcheid umfaßt von März bis Mai Sinfoniekonzerte, Kammermuſik und am 7. Mai eine Brahmsfeier unter Mitwirkung der großen ſtädtiſchen Vereine.

Wagner-Feſtſpiele werden im Mai in Eiſenach ſtattfinden mit Wagner-Konzerten des Kaſſeler Staatstheaters und einer Aufführung des „Siegfried" (Leitung: M. v. Schillings).

Das V. Rheiniſche Muſikfeſt 8.—10. April in Aachen bietet u. a. die Erſtaufführung einer von Dr. Schiedermair in Bonn aufgefundenen Symphonie des Grafen Waldſtein, Werke von Neefe, Norbert Burgmüller, Franz Wüllner u. a.

Gelegentlich des „Florentiner Frühlings", deſſen Gipfelpunkt, wie ſchon bekannt, die Muſikfeſtſpiele im Mai darſtellen, hat das Verkehrsminiſterium Fahrpreisermäßigungen von 70% von allen italieniſchen Stationen nach Florenz vom 20. April bis zum 21. Mai zugeſtanden. In den dem „Florentiner Frühling" voraufgehenden und nachfolgenden Wochen, d. h. vom 1. bis zum 19. April und vom 21. Mai bis zum 30. Juli, betragen die Ermäßigungen 50%.

Das IX. Haslemer Kammermuſikfeſt (17.—29. Juli) bringt Werke von Bach, Couperin, Marin Marais, A. Forqueray, Antonio Vivaldi, Scarlatti, Albinoni, De Caix d'Hervelois, Frescobaldi, A. de Cabeçon, Diego Ortiz, A. Kühnel, G. F. Händel, Henry und Daniel Purcell, John Jenkins, Chriſtopher Simpſon, William Lawes, Matthew Locke u. a.

In Genf werden Wagner-Feſtſpiele mit „Parſifal" und dem „Ring" in Bayreuther Beſetzung veranſtaltet.

Eine Brahms-Gedenkfeier veranſtaltete am 13. März die ſchleswig-holſteinſche Stadt Heide, die Geburtsſtadt von Klaus Groth. Heide iſt aber auch im eigentlichen Sinne die Vaterſtadt Johannes Brahms', denn die Eltern von

Brahms betrieben in Heide eine Gastwirtschaft und Johannes Brahms wurde wenige Wochen nach der Übersiedlung in Hamburg geboren. Noch heute wohnt in Heide eine Familie Brahms, die zu den nächsten Erben des Meisters gehört. Für die Gedenkfeier wurde das Städtische Orchester aus Kiel verpflichtet. Gastdirigent war der schleswig-holsteinsche Komponist Arnold Ebel.

Die erfolgreichen Opernfestspiele der Wiener Oper in Kairo sollen im nächsten Jahre in Form eines „Wagner-Strauß-Zyklus" wiederholt werden.

Das unter der Leitung von Hugo Herrmann stehende diesjährige III. Kammermusikfest in den Pfullinger Hallen bringt in vier Konzerten am 23. April und 8. Oktober alte und neue Musik für Streichquartett und Kammerchor, neue Klaviermusik, Hausmusik und Gemeinschaftsmusik unter Mitwirkung ausgezeichneter musikalischer Kräfte, u. a. Stuttgarter Kleemann-Quartett, Kammerchor Hugo Herrmann, Schwäbischer Singkreis unter H. Grischkat usw. Es kommen außer Werken von Brahms und J. S. Bach neue Werke von Rudolf Moser, Willy Froehlich, Carl Orff, Will Eisenmann, Erich Katz, Hugo Herrmann, Karl Hasse, Karl Schaefer u. a. zur Ur- und Erstaufführung.

Das Bonner Musikfest 1933 in der Himmelfahrtswoche bringt unter Leitung von GMD Ernst Wendel u. a. Brahms' Schicksalslied und das Doppelkonzert für Violine und Violoncello, sowie das Streichtrio von Reger, während Kurt Thomas die Aufführung seines 90. Psalmes leiten wird.

Das II. Westfälische Bruckner-Fest zu Dortmund begann bereits am 26. März, nicht, wie ursprünglich beabsichtigt, am 1. April.

Das Deutsche Musikfest, das anläßlich des 50jährigen Bestehens des Meisterschen Gesangvereins in Kattowitz stattfindet, ist auf die Tage vom 22. bis 24. April gelegt worden. Der Verein, der durch seine Konzertreisen in ganz Deutschland bekannt ist, will drei Konzertabende veranstalten, bei denen u. a. Pfitzners Chorfantasie „Das dunkle Reich" aufgeführt werden soll.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Existenz des „Orchester der romanischen Schweiz" (Dirigent Ernest Ansermet) ist durch eine Subvention von 45 000 Franken sichergestellt.

Der „Berliner Ärzte-Chor" (Dirigent Dr. Kurt Singer) feiert sein 20jähriges Bestehen.

Die „Arbeitsgemeinschaft für häusliche Musikpflege" (Mitglieder des Berliner Tonkünstlervereins) veranstaltete unter Leitung von Magdalena Wurmstich-Glitzner seinen 12. Werbeabend für häusliche Musikpflege.

Der Instrumental-Verein in Bremen, das älteste Liebhaberorchester der Stadt, feiert am 9. und 10. April seinen 70. Geburtstag durch eine Kammermusik, in der erstmalig in Bremen das gesamte „Musikalische Opfer" von Bach in der Einrichtung von B. Bulling zum Vortrag kommt, und durch ein Orchesterkonzert, das Schubert gewidmet ist.

Die „Berliner Arbeitsgemeinschaft für die Orgelbewegung" unternimmt am 3. Osterfeiertag (18. April) eine Studienreise von Berlin nach Hamburg zur Besichtigung der dortigen berühmten Orgelwerke unter sachkundiger Leitung. Bei dieser Gelegenheit wird Prof. Fritz Heitmann auf der Scherer-Schnitger-Orgel an Sankt Jakobi die Orgelmesse (Katechismus-Choräle) von Bach vortragen. — Fahrpreis pro Person M. 23.70. Näheres durch Regierungsrat Dr. Bodo Ebhardt, Berlin-Potsdam, Kiezstr. 10 a.

Im Jahre 1858 begründet, begeht die Wiener Singakademie im April d. J. das Jubiläum ihres 75jährigen Bestandes. So wie bei der 1791 entstandenen Berliner, hat auch bei der Wiener Singakademie erst von der Aufführung der Matthäuspassion — in Berlin 1829, in Wien 1862 — an ein Aufschwung des Chorgesanges auf breiterer Grundlage den Anfang genommen. Zu den vielen Verdiensten der jubilierenden Vereinigung gehört nicht zuletzt das, daß sie Brahms zur Übersiedlung von Hamburg nach Wien veranlaßt hat, der dann auch ihr Dirigent wurde; der Singakademie hat er ja auch seine Volkslied-Chöre gewidmet, die sie dann zur ersten Aufführung brachte. Außer Brahms erschienen als Dirigenten der Wiener Singakademie, teils nur gastweise, teils in fester Bindung, Rubinstein, Weinwurm, Heuberger, Weinzierl, Grädener, Führich, Mandyczewski, Löwe, Kienzl, Weingartner, Lafite, Mahler, Bruno Walter, Siegfried Ochs, Dirk Fock, Reichwein, Nilius, Konrath, Schreker, Szell, Webern, Klenau, Richard Strauß, Weisbach und jetzt Boutnikoff. Mit der Errichtung des Wiener Konzerthauses übernahm die Singakademie das bedeutungsvolle Amt, für die in diesem Hause gepflegten großen Oratorienaufführungen den Chor zu stellen. v. j.

Der Münchner Hans Pfitzner-Verein für deutsche Tonkunst brachte eine Gruppe Lieder von Siegfried Kallenberg mit der Sopranistin Luise Pflüger zur Uraufführung.

Die Max Reger-Gesellschaft bringt in dem soeben erschienenen 9. Heft ihrer „Mitteilungen" eine Reihe wertvoller Beiträge von Rudolf Eucken †, K. Dittmar, Kustos des Reger-Archivs zu Weimar, Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die a. o. Dozenten an der Berliner Akademie für Kirchenmusik Robert Hernried (Musiktheorie), Ludwig Ruge und Martin Wilhelm (Gesang) wurden vom kommissarischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung zu Professoren ernannt.

Die Kantorei des Kirchenmusikalischen Institutes zu Leipzig unter Leitung von Kurt Thomas veranstaltete in einigen sächsisch-thüringischen Städten Abendmusiken mit alten und neuen deutschen Chor- und Orgelwerken. Im Herbst dieses Jahres wird der Chor Einladungen aus den Baltischen Ländern und aus Westdeutschland folgen.

Das Seminar des „Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" in Berlin beginnt Anfang April neue Lehrgänge für Privatmusikunterricht und Laienbildung. Auskünfte und Beratungen, sowie Einzelheiten der Lehrkurse im Büro, Berlin W 57, Pallasstr. 12.

Das Mohrsche Konservatorium in Berlin S 14 veranstaltete sein 300. Konzert unter Mitwirkung des Lehrerkollegiums und des Kammerorchesters des Konservatoriums (Leitung Fritz Vogel).

Das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht, Berlin-Charlottenburg, veranstaltet folgende Kurse: 5.—13. Mai einen Kurs für Privatmusiklehrer und Berufsmusiker, der diesen Einblick in die Arbeit der wichtigsten staatlichen und privaten Musikinstitute vermitteln soll; 15.—23. Mai einen Kurs für Schulmusiklehrer, der Gelegenheit bietet, dem Musikunterricht Berliner Schulen jeder Gattung und der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik beizuwohnen. Teilnehmergebühr pro Kursus M. 20.—, Einschreibegebühr M. 5.—. Näheres durch die Musikalienhandlung des Zentral-Institutes, Berlin-Charlottenburg 2, Hindenburgstraße 36.

Auf Einladung der „Musikpädagogischen Arbeitsgemeinschaft der Berliner Schulmusiker" hielt Hochschullehrer Prof. Robert Hernried einen Vortrag über das Thema „Instrumentenkunde in der Schule". Er warnte hierbei vor jeder rein intellektuellen Behandlung dieses Arbeitsgebietes und legte durch fachliche Erklärungen die Wege dar, auf denen von der lebendigen Musik her das wichtige Gebiet der Instrumentenkunde stufenweise in den Musikunterricht an den höheren Schulen eingegliedert werden kann.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg brachte in seiner 5. dieswinterlichen Veranstaltung Ant. Bruckners Neunte Symphonie in der Originalfassung zur Aufführung. Am 13., 14. und 17. Mai wird die Anstalt zum Brahms-Gedächtnis sein „Deutsches Requiem" zur Aufführung bringen. Neben diesen größeren Veranstaltungen bietet die Schule regelmäßige Sonntag-Morgenaufführungen mit wertvoller Musik.

Das Collegium musicum vocale der Berliner Universität brachte unter Leitung von Dr. Friedrich Blume geistliche Musik der Renaissancezeit zur Aufführung.

In den seitens des Landeskonservatoriums zu Leipzig veranstalteten Orgelkonzerten in der Nikolaikirche brachte Karl Hoyer auf der Ladegast-Orgel in 6 Konzerten sämtliche großen Orgelwerke Bachs zur Wiedergabe.

Im Rahmen der öffentlichen Veranstaltungen des Musikwissenschaftlichen Institutes der Universität Münster wurde unter der Leitung von Privatdozent Dr. Werner Korte die „Kunst der Fuge" von J. S. Bach in einer durch den Genannten besorgten neuen Fassung für Streichquartett, Streichorchester und Cembalo aufgeführt. Im Gegensatz zu der vieldiskutierten Graeserschen Bearbeitung vermittelte die Instrumentierung Kortes ob des homogenen Instrumentariums ein objektiveres Bild des polyphonen Stimmgefüges, wenn auch eine letzte Lösung der Aufführungsfrage wegen einer letztlich doch affektgebundenen Interpretation nicht erreicht werden konnte. k.

Das Akademische Institut für Kirchenmusik der Universität Erlangen führte unter der Leitung von UMD Prof. Dr. Ernst Schmidt kürzlich Händels „Samson" auf.

Die Madrigalvereinigung der Musikhochschule zu Mainz (Leitung Hans Gál) brachte u. a. die Erstaufführung von Heinr. Kaminskis „130. Psalm" heraus.

Zum fünften Male veranstaltet Dr. Felix Weingartner im Juni dieses Jahres einen Meisterkurs für Dirigenten am Basler Konservatorium. In diesen Kursen ist den jungen Dirigenten, die zum Teil bereits aus festen Stellungen kommen, Gelegenheit geboten, ein volles Berufsorchester zu dirigieren und sich außerdem am Schluß des Kurses in einer Reihe von Konzerten dem Publikum und der Presse vorzustellen. Die Kurse sind international.

Der Leiter des Budapester Chor- und Orchestervereins Prof. Emil Lichtenberg veranstaltete in der Hochschule für Musik ein auf fünf Abende verteiltes, das Leben und Wirken des Meisters umfassendes Bachkollegium. Als Illustration der Vorträge kamen Orgel-, Cembalo-, sowie Kammermusikwerke, die Motette Nr. 3, die Kantaten Nr. 161 und 140 und das „Musikalische Opfer" zur Aufführung. Der letzte Abend brachte die „Kunst der Fuge" in der Gräserschen Bearbei-

tung. Ein fast tausendköpfiges Publikum folgte allen Darbietungen mit lebhafter Anteilnahme.

Das wertvolle italienische Musikarchiv Bottini, das ungefähr 1200 Manuskripte bedeutender Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts umfaßt, die zum Teil noch ungedruckt sind, ist durch Schenkung in den Besitz des Konservatoriums in Lucca übergegangen. Die Komponisten der alten Musikstadt Lucca, vor allem Luigi Boccherini (1743 bis 1805) und sein Kreis, sind in der Sammlung mit ihren vorzüglichsten Arbeiten vertreten. f. r.

Zum Abschluß seiner Vorlesung über „Zeitgenössische Musik" gab Privatdozent Dr. Werner Korte (Münster) eine Darstellung der Entwicklungslinien von Bach bis zur Gegenwart, die von Erich Hammacher mit Klavierwerken von Reger, Hindemith und Ludwig Weber erläutert wurde. k.

Das 1808 von dem Staatsprokurator Anschütz gegründete Musikinstitut zu Koblenz beging sein 125jähriges Jubiläum mit einem Festkonzert (Ltg. Kapellmeister Wolfgang Martin-Düsseldorf) und einer Feier im Casino.

Im Rahmen eines Konzertes der Westfälischen Schule für Musik in Münster i. W. wurde ein „Duo für Klarinette und Violoncello" des in Münster ansässigen Komponisten Emil Höfer uraufgeführt. Das Werk, das eher als eine Komposition für eine Klarinette mit obligatem Violoncello zu bezeichnen wäre, ist neben der an sich bemerkenswerten instrumentalen Kombination besonders in seinen klangmalerischen Partien von Interesse. — An einem weiteren Abend der Schule spielte die junge münsterische Pianistin Thusi Spannagel neben Werken von Bach, Beethoven und Chopin die „Childrens Corner" von Debussy und errang sich damit einen beachtenswerten Erfolg. k.

Chor und Orchester des Staatskonservatoriums zu Würzburg veranstaltete gemeinsam mit dem Chor der Würzburger Liedertafel unter Leitung von Hermann Zilcher eine Wagner-Gedächtnisfeier, bei der Hermann Zilcher eine Ansprache hielt.

Der münsterische Klavierpädagoge Franz Ludwig der s. Zt. das Gesamt-Klavierwerk von Reger und Mozart vorführte, veranstaltet mit seinen Schülern einen Zyklus von Abenden, an denen Chopins Klavierwerk dargeboten wird. k.

Prof. Alfred Sittard ist als Professor an die Berliner Hochschule für Musik berufen worden und wird neben der Nachfolge Prof. Hugo Rüdels am Berliner Staats- und Domchor auch den Berliner Hochschulchor übernehmen.

Die Palucca-Schule, Dresden, teilt mit, daß ihre Ferienkurse für Tänzer, Tanzpädagogen und Laien auch dieses Jahr wieder in den Monaten Juli und August stattfinden. Im Monat Juli unterrichtet Frau Palucca persönlich. Interessenten wollen Prospekte durch das Sekretariat Dresden-A., Räcknitzstr. 11, anfordern.

KIRCHE UND SCHULE

Gelegentlich seiner 47. Abendmusik brachte Günther Pook in der „Kirche auf dem Tempelhofer Feld" (Berlin-Tempelhof) Werke von Waldemar v. Baußnern, Fr. de la Motte Fouqué, H. Diestler und Gerh. F. Wehle zur Aufführung.

Domorganist Horst Schneider zu Bautzen veranstaltet z. Zt. einen Zyklus „Meisterwerke zeitgenössischer Kirchenmusik". Am vierten Abend (Volkstrauertag) führte er außer Werken von J. N. David, Geilsdorf, Reznicek, Wetz, Ploner, Gerhardt und Grabner die Motette „Die Erlöseten des Herrn" von Hasse auf. Am 8. April, dem letzten Abend dieser Reihe, werden die Toccata in *a* von Eberhard Wenzel und das „Crucifixus" von Hermann Simon von der Mirag übertragen.

Die evangelischen Jugendbünde zu Görlitz veranstalteten kürzlich eine Choral-Singwoche, die der Wiederbelebung des alten reformatischen Chorales galt. Gleichzeitig fand eine Kirchenmusiker-Tagung statt, die sich mit dem Thema „Das Liedgut der evangelischen Kirche" befaßte. Die hier angestrebte Verbindung von Kirchenmusikerschaft und Singebewegung soll den Auftakt für eine kommende stärkere gemeinsame Arbeit bilden.

Die unter der Leitung von Domchordirektor W. Lilie stehende Bischöfliche Kirchenmusikschule zu Münster trat mit einem Klavierabend an die Öffentlichkeit, an dem Werke von Bach, Mozart, Reger, Chopin und Friedemann Bachs Orgelkonzert d-moll in der Bearbeitung für zwei Klaviere von August Stradal gespielt wurden. k.

Die Andreaskirche zu Leipzig veranstaltete einen ausschließlich den Werken des Zwickauer KMD Paul Gerhardt gewidmeten Orgelabend, bei dem der Komponist den Orgelpart selbst übernahm.

In der Berlin-Wilmersdorfer „Kirche an der Wilhelmsaue" (KMD Meimberg) fand die 300. Wochenschlußpredigt unter dem Motto „Heldentum" mit Werken von Bach, Georg Schumann und H. Reimann statt.

Im Hallischen Stadttheater findet am 2. April ein Festakt zugunsten der 50-Jahrfeier des Lyzeums I statt.

Otto Abel veranstaltete in der Immanuel-Kirche Berlin NO 55 eine Orgelfeierstunde mit Werken von Froberger, Jac. Handl, Schütz, Bach u. a.

Die berühmte Silbermann-Orgel im Straßburger Münster wird wiederhergestellt.

PERSÖNLICHES

GMD Max Fiedler-Essen wird zu Ende dieser Konzertzeit in den Ruhestand treten und nur noch gelegentlich als Gastdirigent tätig sein.

Dr. Fritz Tutenberg-Altona wurde nach Beurlaubung der bisherigen dreiköpfigen Direktion zum kommissarischen Intendanten des Stadttheaters Altona ernannt.

Der bekannte, hochbefähigte Musikschriftsteller und verantwortliche Schriftleiter der „Allgemeinen Musikzeitung", Walter Abendroth, wurde als erster Musikkritiker an den „Berliner Lokalanzeiger" berufen.

Fritz Mechlenburg, der Leiter der Oper in Wuppertal ist zum Intendanten und Generalmusikdirektor des Mecklenburg-Schweriner Staatstheaters ernannt worden. k.

Dem Generalintendanten des Hessischen Landestheaters Gustav Hartung wurde nahegelegt, von seinem Vertrag zurückzutreten.

GMD Rosenstock-Mannheim wurde seines Dienstes enthoben.

GMD Gustav Brecher wurde von der Leitung der Leipziger Oper beurlaubt, auch Bruno Walter kehrt nicht mehr als Leiter des Leipziger Gewandhauses zurück.

Der Plauener erste Kapellmeister Max Huesgen tritt mit Ende der Saison von seinem Posten am Stadttheater zurück.

Alfred Bartolitius wurde an das Leipziger Stadttheater engagiert.

Max Reiter wurde zum Dirigenten der Mailänder Konservatoriums-Sinfoniekonzerte ernannt.

Der elfjährige Organist und Pianist Terence Board wurde als Organist an die Christ Church in London berufen.

GMD Otto Klemperer wurde zum Dirigenten der Frankfurter Museumskonzerte ernannt.

Gotthold Ditter (Berlin) wurde für die Bayreuther Festspiele verpflichtet.

Der Wuppertaler Chordirigent Heinz Anraths wurde als Assistent Hugo Rüdels nach Bayreuth berufen.

Sir Thomas Beecham wird „Tristan", „Meistersinger" und „Figaros Hochzeit" bei den Münchener Sommerfestspielen dirigieren.

Gerhard Hüsch von der Städtischen Oper Berlin sang am 14. März in einem großen Orchesterkonzert in Saarbrücken (GMD Lederer) und am 28. März in einem zweiten, eigenen Abend im Beethovensaal (Berlin). Das Programm enthielt die „Dichterliebe" von Schumann und Balladen von Loewe (u. a. „Gregor auf dem Stein").

Adolf Wach, der musikalische Oberleiter der Sinfoniekonzerte zu Rostock, wurde in Anerkennung seiner Verdienste um das dortige Musikleben vom Stadtrat zum Generalmusikdirektor ernannt. Gleichzeitig wurde er auch weiterhin für das Stadttheater verpflichtet, so daß sein Verbleiben für die nächste Spielzeit als gesichert angesehen werden darf.

Wolfgang Martin, der bisherige erste Kapellmeister der Düsseldorfer Oper, der sechs Jahre an der Frankfurter Oper tätig war, wurde unter 44 Bewerbern als Nachfolger des nach Heidelberg berufenen MD Overhoff zum Städt. Musikdirektor in Koblenz gewählt.

Unser Pariser Mitarbeiter Anatol v. Roessel wurde zum Vorstandsmitglied der „Ausländischen Kritik in Frankreich" ernannt.

Geburtstage.

Geheimrat Dr. Ludwig Strecker, Seniorchef des Verlages B. Schott's Söhne und zugleich Senior der deutschen Musikverleger, beging am 26. März in voller Rüstigkeit seinen 80. Geburtstag. Aus hessen-darmstädtischer Juristenfamilie stammend, studierte er, wie alle seine Vorfahren, zunächst die Rechte, um in dem jugendlichen Alter von 22 Jahren die Leitung des Verlages Schott zu übernehmen, nachdem der letzte Schott ohne Leibeserben gestorben und ihn zugleich mit zwei minderjährigen entfernten Verwandten testamentarisch zum Erben eingesetzt hatte. Er vertiefte die bereits angeknüpften Beziehungen zu Rich. Wagner und Liszt, denen er bis zu deren Tod eng befreundet blieb.

Der Hallenser Konservatoriumsdirektor und Operntenor Bruno Heydrich feierte seinen 70. Geburtstag.

Siebzigjährig wurde der bekannte Konzertcellist Hugo Becker, Quartettspieler und ehemaliger Professor an der Berliner Musikhochschule.

Ernst Lewicki, Mozartforscher und Vorsitzender des Dresdner Mozartvereins, wurde siebzig Jahre alt.

Der Solocellist der Sächsischen Staatskapelle in Dresden, Kammervirtuos Walter Schilling, der Cellist des Bärtich-Quartetts, wurde am 5. März 60 Jahre alt.

Am 14. April feiert Viktor Keldorfer, der Ehrenchormeister des Ostmärkischen Sängerbundes, seinen 60. Geburtstag. Keldorfer hat seit Jahrzehnten, zuerst als Kirchenchordirektor und Chormeister, dann als erster Tenor des berühmten Udel-Quartetts, endlich als Chormeister des Wiener Männergesangvereins und anderer Vereinigungen verdienstlich gewirkt; gegenwärtig leitet er den Schubertbund. Er ist aber auch als Komponist überaus fruchtbar hervorgetreten, hauptsächlich auf dem Gebiete des Männerchors. Auch war er Festdirigent der Deutschen Sängerbundesfeste zu Hannover (1924), Wien (1928) und Frankfurt a. M. (1932). Für die warme Hochachtung, die man sei-

ner Person und seinem Wirken zollt, zeugt die Tatsache vielfacher besonderer Ehren, die man ihm erwies: er ist Professor, Hofrat, Ehrenbürger der Stadt Wien und Ehrenmitglied unzähliger Gesangvereine. v. j.

Der Salzburger Domkapellmeister Prof. Joseph Meßner beging am 27. Februar seinen 40. Geburtstag und war aus diesem Anlaß Gegenstand zahlreicher Ehrungen.

Feodor Schaljapin, der bekannte Opernbassist, wurde 60 Jahre alt.

Todesfälle.

† Julius Rünger, früherer Dirigent der Münchener Philharmonie, bekannter Opernbariton, im Alter von 58 Jahren in Berlin.

† Prof. Paul Hoppe, Lehrer für Sologesang, Komponist des Liedes „Ein rheinisches Mädchen beim rheinischen Wein", im 88. Lebensjahre.

† Kapellmeister Pomerantzow, Moskau und Nizza, Schüler von Arthur Nikisch.

† Rudolf Barg, Regimentskapellmeister in Nebraska, geb. Berliner.

† Jacob Caro, niederländischer Baßbariton, infolge Herzschlags mitten im Konzertvortrag des „Holländer"-Monologs zu den Worten „Nirgends ein Grab! Niemals der Tod!" Im Saal entstand eine Panik. Eine Anzahl Personen wurde ohnmächtig.

† der Dresdener Erbauer von 80 Orgeln im Verlaufe von 25 Jahren, Friedrich Johannes Jahn, im Alter von 65 Jahren.

† Georg Meßner, verdienstvoller Vokalkomponist, im Alter von 62 Jahren.

† Martha Thanner-Offer, beliebte Konzertsängerin, im Alter von 53 Jahren.

† Dr. Henri Viotta, der Gründer der Amsterdamer Wagner-Vereinigung, Dirigent, Verfasser eines Musiklexikons und Konservatoriumsleiter im Haag.

† Mitte Februar der französische Komponist Henri Duparc im Alter von 80 Jahren, fast erblindet. Schüler von César Franck, schrieb Duparc einige Symphonien und u. a. zwei Lieder: Invitation au voyage und Chanson triste, die ihn als einen Meister der Liedform bekannt machten. A. v. R.

† der Leiter der Filiale Leipzig des Musikhauses Ricordi-Mailand, Direktor Demetrio Serra am 3. März.

† der Geiger Edmond Bastide, Begründer des Streichquartetts und der Concerts Bastide Ende Februar zu Paris im Alter von 47 Jahren.

† am 10. März in Wien Anton Ruzitska im 62. Lebensjahre. Er war schon als Schüler des Wiener Konservatoriums durch seine musikalische Begabung aufgefallen und wurde, bald nach Beendigung seiner Studien bei den Professoren Grün, Ludwig und Robert Fuchs, als Violaspieler in das Wiener Hofopernorchester berufen. Arnold Rosé gewann ihn für sein berühmtes Quartett, dem er 30 Jahre lang angehörte. Zuletzt leitete er einen Kammermusikkurs an der Musikakademie.

BÜHNE

Beide Chemnitzer Theater werden in der kommenden Saison weitergeführt. Der Vertrag mit Intendant Hartmann wurde verlängert auf zwei Jahre.

Die Thüringischen Landestheater verzeichnen eine Etatsüberschreitung von 1,4 Millionen auf 1,768 Millionen Mark.

In der Opernspielzeit des Covent-Garden-Hauses in London, dessen Fortbestehen als gesichert anzusehen ist, werden vom 1. Mai bis 9. Juni zur Hälfte deutsche, zur anderen Hälfte italienische und französische Opern gespielt. Dirigenten: Sir Thomas Beecham und Robert Heger (Wien).

Die Österreichische Rundfunk-Gesellschaft hat sich zu einer Subventionierung der Bundestheater bereit erklärt.

Proteste der nationalen Verbände in Magdeburg haben eine Absetzung des Kaiser-Weillschen Volksstückes „Der Silbersee" veranlaßt.

Die Metropolitan-Opera New York versucht ihre Notlage durch Herausgabe von Opernklebemarken und Straßenkollekten zu verbessern.

Das Heilbronner Stadttheater steht vor dem finanziellen Zusammenbruch.

In Regensburg wird der Ausbau des Theaters zu einem Ostmarken-Theater geplant.

Magdeburgs Stadttheater ist durch einen Zuschuß von 550 000 Mark einstweilen gesichert.

In Königsberg ist eine Theaterkrise entstanden, weil der noch nicht gezahlte Rest der Subvention für die finanzielle Sicherstellung des Betriebes nicht ausreicht.

Am Augsburger Stadttheater kam unter Leitung von Kapellmeister Otto Miehler Strawinskys Ballett „Der Feuervogel" zur Erstaufführung.

Im Stadttheater Münster kam Glucks Musikdrama „Iphigenie in Aulis" in der Bearbeitung von Richard Wagner unter der Leitung von Intendant Dr. Fritz Berend zur Aufführung. k.

Die Städtischen Bühnen zu Hannover brachten die Neueinstudierung von Richard Strauß' „Salome' heraus.

Die Sächsischen Staatstheater zu Dresden spielten am 9. März Paul Graeners „Friedemann Bach" erstmalig.

Die Bayerische Staatsoper bereitet für April Tschaikowskys „Pique Dame" und eine Neuinszenierung von „Rheingold" und „Walküre" vor.

Das Rudolstädter Landestheater" feierte sein 140jähriges Bestehen u. a. mit einer Aufführung des „Fidelio".

Das Göttinger Stadttheater ist für die Saison 1933/34 gesichert.

Die letzten Neuinszenierungen der Berliner Städtischen Oper sind Tschaikowskys „Pique Dame" und „Don Juan". In Erwägung gezogen sind ferner „Samson und Dalila" und die Strauß-Operette „Das Spitzentuch der Königin".

Die Berliner Staatsoper hat Bizets „Perlenfischer" in einer Neugestaltung von Dr. Günther Bibo und Kurt Perauer zur Aufführung in der nächsten Spielzeit angenommen.

Ende April gastiert die Budapester Königliche Oper an drei Abenden in München. Als erste Vorstellung ist die Aufführung von Goldmarks „Königin von Saba" geplant.

Die neue komische Oper „Liebesschwänke" (La farsa amorosa) von Riccardo Zandonai, Text von Arturo Rossato nach einer ländlichen Novelle des Spaniers P. A. De Alarcon, fand bei ihrer Uraufführung an der römischen Opernbühne freundliche Aufnahme. Das Werk lehnt sich stilistisch an das Vorbild der Opera buffa an unter Verzicht auf polyphone Wirkungen. f. r.

Am Kgl. Operntheater in Turin wurde eine vergessene komische Oper des Neapler Komponisten Domenico Cimarosa (1749—1801), betitelt „Der Impresario in Nöten", mit ungewöhnlichem Applaus ausgezeichnet. Das 1789 entstandene einaktige Buffostück des Autors der „Heimlichen Ehe" ist von Alceo Toni im Stile der Rokokooper bearbeitet worden und eignet sich in der neuen Gestalt trefflich für die Kleinbühne Dr. Erich Fischers. f. r.

Am Ponchiellitheater in Cremona wurde die vor dreißig Jahren entstandene Oper „Narziß" des einheimischen Komponisten Oreste Riva zur erfolgreichen Aufführung gebracht. Das Libretto verfaßte Luigi Fatti nach der Dichtung „Narcisse dans l'île de Vénus" des französischen Dichters J. Ch. L. Malfilâtre (1732—1767). Ein aufrichtig empfundenes, anspruchsloses und deshalb ansprechendes Werk, dessen Erweckung eine späte Ehrung für den Autor bedeutet. f. r.

Kammersängerin Else Blank-Karlsruhe bot als Gast am Regensburger Stadttheater eine gesanglich wie darstellerisch ausgezeichnete „Madame Butterfly" und wurde stürmisch gefeiert.

KONZERTPODIUM

Das Württembergische Landestheater-Orchester spielte in seinem 9. Symphoniekonzert unter Carl Leonhardt u. a. Brahms' Erstes Klavierkonzert d-moll mit Walter Rehberg am Klavier.

In Frankfurt a. O. veranstalteten Gerhard Silwedel und Max Sack einen Violoncello-Abend mit Werken von Georg v. Hertling, Beethoven und anderen.

Maria Schultz-Birch (Weimar) gab ihr 100. Hausmusik-Konzert mit Werken von Hans Polack, Bernhard Klein und Beethoven.

Hildeg. Schreiber-Stoll brachte in Hirschberg i. Schles. Werke von H. Ambrosius zu Gehör.

Minna Ebel-Wilde sang mit großem Erfolg in Veendam und Hoogezand (Holland) Haydns „Schöpfung" unter Leitung von Fried Schmidt-Marlissa.

Der Komponist Hans Krieg gab in Breslau einen eigenen Liederabend. Die Presse rühmt die Begabung des Tonsetzers und stellt einen starken künstlerischen Erfolg fest.

Soulima Strawinsky, der Sohn des bekannten Komponisten, hat sich in Montana (Schweiz) als Konzertpianist vorgestellt.

Dem Schaffen des in Worms lebenden Komponisten Hans Kummer widmete die Volkshochschule seiner Heimatstadt Ilmenau (Thür.) einen Abend unter Mitwirkung des Komponisten selbst, der Erfurter Sopranistin Cläre v. Conta und des Weimarer Oboisten Leo Bechler. Letzterer brachte mit dem Komponisten eine ihm gewidmete Fantasie-Sonate für Alt-Oboe und Klavier zur erfolgreichen Uraufführung.

Willy Domgraf-Faßbaender sang im Rahmen einer Veranstaltung der Gesellschaft für Musikfreunde zu Coburg Werke von Schubert, Moussorgsky, Giordano und G. Rossini.

Das Städtische Orchester zu Bremen spielte unter GMD Prof. Ernst Wendel an zwei aufeinanderfolgenden Abenden Bachs Drittes Brandenburgisches Konzert in G, Brahms' Violinkonzert in D und Beethovens Symphonie Nr. 7 in A (Solist Prof. Georg Kulenkampff) und an zwei weiteren Abenden Händels Concerto grosso in *g*, Beethovens Klavierkonzert in Es und Brahms' Symphonie Nr. 4 in *e*.

In Freiburg kamen gelegentlich eines Lieder- und Klavierabends Heinz Munkels Lieder nach Dichtungen von Wilhelm Albrecht mit dem Komponisten am Flügel zur Uraufführung (Solistin Lissy Hahn).

Im Musikverein Regensburg spielte das Herma Studeny-Quartett Haydns Kaiservariationen und sein Streichquartett in G op. 76, Beethovens Streichquartett in D op. 18 und Smetanas Streichquartett in *e* „Aus meinem Leben".

Siegfr. Kallenbergs Sinfonietta für Kammerorchester gelangte nach ihrer Münchner Uraufführung nun auch in Karlsruhe und Pforzheim unter Leitung von GMD Seeber van der Floe zur Aufführung.

MD Georg L. Jochum brachte in Münſter im Rahmen eines Karnevalskonzertes neben Werken von Strawinſky, Reznicek, Tſchaikowſky und Joh. Strauß den „Liebesſpiegel“, vier Walzer für gem. Chor, Bläſer und Klavier von Otto Jochum (Augsburg) zur Erſtaufführung. — In zwei weiteren Konzerten bot er die Erſtaufführung der Suite „Le Printemps“ von Debuſſy in der ſpäteren Orcheſterfaſſung und, in Verbindung mit der „Chorvereinigung“, Arthur Honeggers „König David“. k.

Hans Joachim Therſtappen, deſſen Partita h-moll für Flöte und Klavier in dem Litolff-Preisausſchreiben „Hausmuſik für Inſtrumente“ preisgekrönt worden iſt, wird auch auf dem diesjährigen Tonkünſtlerfeſt des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins in Dortmund mit einer Kammer-Sonate für Bratſche und Klavier zu Worte kommen.

Paul Graeners neue „Drei Klavierſtücke“ wurden kürzlich durch Heinz Lamann im Beethovenſaal in Berlin zur Uraufführung gebracht.

Am 21. Februar gelangte in Wien durch Prof. Wlach und das Weißgärber-Mayr-Quartett ein neues Klarinettenquintett op. 33 von Egon Kornauth zur erfolgreichen Uraufführung.

Das Violinkonzert a-moll von Willy Czernik kam nach ſeiner viel beachteten Uraufführung durch Wilfried Hanke in einem Abonnements-Konzert der Braunſchweigiſchen Staatskapelle neuerdings auch in einem Symphoniekonzert des Anhaltiſchen Landesorcheſters in Deſſau unter Leitung von GMD Rother durch Konzertmeiſter Otto-Chemnitz zur äußerſt erfolgreichen Erſtaufführung.

Das Städtiſche Orcheſter zu Bochum veranſtaltete unter Leitung von GMD Leopold Reichwein einen Richard Wagner-Abend (Soliſt: Ewald Kaldeweier). In einem weiteren Abend, mit Elly Ney am Klavier, brachte es neben Werken von Beethoven, Robert Schumann und Richard Strauß die Uraufführung von Emil Peters' Romantiſcher Suite unter perſönlicher Leitung des Komponiſten. — Auch Krefeld gedachte des Wagner-Gedenktages mit einem Wagner-Gedächtnis-Konzert unter Leitung von Walther Meyer-Gieſow.

Der Städtiſche Muſikverein zu Solingen veranſtaltete einen Kammermuſikabend der Kammermuſikvereinigung der Berliner Staatsoper mit klaſſiſchen Werken und, mit heimiſchen Kräften, ein Sinfoniekonzert mit dem Motto „Heitere Muſik“, das Offenbach, Lanner, Millöcker, Karl Ziehrer und Johann Strauß zu Worte kommen ließ.

Das Städtiſche Symphonie-Orcheſter zu Bonn ſpielte unter GMD Hermann Abendroth Mendelsſohns Ouvertüre zu den „Hebriden“, Brahms' Konzert d-moll für Klavier und Orcheſter (Soliſt: Alfred Hoehn-Frankfurt a. M.) und Franz Schuberts Sinfonie Nr. 7 in C.

Edwin Fiſcher ſpielte in den Bonner Kammermuſik-Konzerten u. a. Robert Schumanns Fantaſie in C-dur an Franz Liſzt.

Der Bonner Städtiſche Geſangverein bot unter Mitwirkung des Städtiſchen Orcheſters Brahms' „Deutſches Requiem“, dem eine Aufführung von Robert Schumanns Symphonie Nr. 1 voranging.

Prof. Heinrich Laber (Gera) dirigierte in München die Brahms-Reger-Feier der Theatergemeinde mit den Münchner Philharmonikern mit ungeheurem Erfolg.

Das Mitteldeutſche Kammerorcheſter zu Leipzig ſpielte in ſeinem 2. Kammerkonzert unter Leitung ſeines Dirigenten Wolfgang Daegner Werke von Telemann, Bernh. Bach und Haydn (Soliſten: Lotte Meyer [Neupert-Cembalo], Hermann Lahl [Violine]).

Am Palmſonntag findet in Krefeld die Erſtaufführung von Hans Pfitzners op. 28 „Von deutſcher Seele“ ſtatt. — Dieſes prächtige, ſo ganz aus deutſchem Geiſt herausgeborene Werk ſollte in dieſer Zeit nationalen Aufſchwungs viel ſtärker beachtet und von allen großen Chorvereinigungen aufgeführt werden.

Max Trapps „Sinfoniſche Suite“ op. 30 wurde in Berlin am 1. April im Rahmen des Feſtkonzertes zum 100jährigen Beſtehen der Abteilung „Muſik“ der Preußiſchen Akademie der Künſte uraufgeführt.

Prof. Walter Rehberg wird am 21. April in Baſel und im Mai u. a. in Budapeſt, Salzburg und Wien auf der Janko-Klaviatur ſpielen.

Der Volkschor zu Parchim brachte unter ſeinem verdienten Dirigenten Dr. Buſchmann Erwin Zillingers „Zoologiſchen Garten“, eine Liederfolge für Chor, zwei Einzelſtimmen und kleines Orcheſter, kürzlich zur erfolgreichen Uraufführung.

Händels Allegro und Penſieroso (in der Bearbeitung von Dr. Buſchmann) kam am 16. März in Huſum zur Aufführung.

Im Rahmen der Winterkonzerte des Bachvereins Münſter kam Bachs „Muſikaliſches Opfer“ in einer von Franz Ludwig beſorgten Faſſung zur Aufführung. Die nach techniſcher und kompoſitoriſcher Schwierigkeit geordneten Stücke erklangen in der Beſetzung für Klavier allein, für zwei Klaviere (auch die 6ſtimmige Fuge), für Violine und Klavier und für Flöte, Violine und Klavier. k.

Das neubegründete Städtiſche Kammerorcheſter in Münſter i. W. gab mit Hilde Göhre (Cembalo) und Ewald Kaldeweier (Bariton)

NORDISCHE MUSIK

Fridthjov Anderssen

3 kleine Stücke für Klavier. Nr. 2240 M. 1.—
3 Fugen für Orgel. Nr. 2226 M. 1.20
Fantasie über den Choral „Aus tiefer Not" für Orgel. Nr. 2493 M. 1.50

Viggo Brodersen

Ein neuer nordischer Musikromantiker
Kompositionen für Klavier 2- u. 4 hdg.
op. 7, 15, 24, 30, 31, 36, 39, 40 u. 49
Sonate op. 18 für Violoncello und Klavier
Nr. 3076 M. 4.—
Streichquartett G dur op. 16
Partitur Nr. 3073 M. 1.20, Stimmen Nr. 3074 M. 4.—
Gesänge mit Klavierbegleitung
op. 19, 20, 25, 26, 41, 44, 45 u. 47
nach Gedichten von Th. Suse, H. Leuthold, R. M. Rilke, Herm. Hesse.
Ausf. Auskunft im Brodersen-Sonderprospekt
Die Werke sind durch alle Musikalienhandlungen (auch zur Ansicht) erhältlich.

Steingräber Verlag, Leipzig

Arnold Mendelssohn †

In unserem Verlage erschienen:

für Männerchor: **„Pandora"** (m. Soli u. Orchest.)
Vier Männerchöre (m. Orch. od. Klav.)
für gem. Chor: **„Auferstehung"** (mit Altsolo u. Orgel.)
„Frühlingsfeier" (m. Soli u. Orchester)
„Paria" (mit Soli und Orchester)
„Psalm 137" (mit Soli und Orchester)
Aus **„Werthers Leiden"**: 3 Madrigale
für Orchester: **Ouvertüre zu „Pandora"**
Zwei **Duette** für Sopran und Tenor mit Klavier
58 **Lieder u. Gesänge** für eine Singstimme u. Klav.

RIES & ERLER G. M. B. H., BERLIN

Ein sensationeller Schumann-Fund

Soeben erschien, zum erstenmal veröffentlicht,

ROBERT SCHUMANN

ACHT POLONAISEN

für Klavier zu vier Händen
Herausgegeben u. revidiert v. Dr. K. Geiringer
Kustos an den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Dieses ist das einzige noch ungedruckte u. unbekannte größere Klavierwerk des Meisters, ein vollwertiger Schumann an Klangschönheit, harmonischer Frische und melodischer Erfindung. Die Komposition stammt aus dem Jahre 1828, die Handschrift befand sich im Besitze von Schumanns Tochter Marie. Das Werk ist in der Prim- und Secundstimme gleichmäßig mittelschwer, darum für Vortrags- und Unterrichtszwecke hervorragend geeignet. Bei dem Mangel an neuer vierhändiger Literatur ist diese Neuerscheinung doppelt bedeutsam!

U. E. 10469 Preis Mk. 2.—

Durch jede Musikalienhandlung zu beziehen.

Universal-Edition A. G.
Wien — Leipzig Berlin: Bote & Bock

Konzerte:

Tor Aulin, Violin-Konzert Nr. 2
Stenhammar, Klavier-Konzert op. 1

Nordische Musik im Verlag

Klavier-Musik

Sjögren, Erotikon u. a.
Stenhammar, Sonate op. 12

Julius Hainauer, Breslau

Kammermusik

Sjögren, Violin-Sonaten op. 24. 32.
Stenhammar, Viol.-Sonate op. 19
Streich-Quartette op. 2. 14. 19

als Solisten unter der Leitung von Werner Göhre einen Abend mit deutscher Barockmusik, bei dem u. a. die von W. Göhre uminstrumentierte „Tafelmusik" von Telemann und das von ihm für Cembalo und Streichorchester bearbeitete zweite Orgelkonzert von Händel gespielt wurden. Desgleichen erklang auch das wenig gehörte Brandenburgische Tripelkonzert von J. S. Bach. Ewald Kaldeweier sang Lieder und Arien von Krieger, Erlebach und Händel. k.

Elly Ney wurde zu Brahms-Festen u. a. in Bonn, Breslau, Essen, Frankfurt a. M., Halle, Mannheim, Amsterdam, Den Haag und Rotterdam engagiert und ist eingeladen, in Stockholm, Göteborg, Helsingfors, Chemnitz, Hannover, St. Gallen, Bochum, Köln (Funk) usw. Brahms-Konzerte zum Vortrag zu bringen. Am 27. März spielte sie in der Berliner Philharmonie unter Furtwängler.

Das Fränkische Kammerorchester in Nürnberg (Leitung: Markus Rümmelein) bringt in seinem nächsten Kammer-Konzert eine Kammer-Symphonie von dem in der Schweiz (St. Gallen) lebenden Komponisten Ernst Klug zur Uraufführung.

Kürzlich wurden in Wien Egon Kornauths Klavier-Quartett op. 18 (durch Alice-Haerdtl-Mor und das Neue Wiener Streichquartett am 24. Febr.), sowie zweimal sein Streichquartett op. 26 (am 19. Febr. vom Sedlak-Winkler-Quartett und am 23. Febr. vom Graf-Kurz-Quartett), ferner neue Lieder (am 20. Febr. durch Martha Nelhiebel-Elschnig) mit größtem Erfolg zur Aufführung gebracht.

Am 20. Februar kam in Graz bei einem sinfonischen Chorkonzert des Singvereins unter Prof. Hans Hollmann eine „Ballade" für Orchester und Soloviolоncell op. 17 von Egon Kornauth zur Erstaufführung; der anwesende Komponist wurde lebhaft gefeiert.

Die 22 Wiener Sängerknaben wurden auf ihrer Amerikareise überall stürmisch gefeiert. In einigen Städten sangen sie vor 10 000 Hörern.

MD Hans Knörlein-Landau brachte mit dem „Orchester der Landauer Musikfreunde" die Uraufführung von J. L. Emborgs Kammerkonzert op 72 für Streichorchester und Klavier.

Lendvais „Psalm der Befreiung", von dem bisher Aufführungen in Frankfurt (Sängerbundesfest), ferner in Bautzen, Koblenz, Leipzig und Magdeburg stattgefunden haben, wird in dieser Spielzeit noch in Aussig, Bodenbach, Dortmund, Essen, Halle, Heilbronn, Königsberg, Konstanz, Pilsen, Plauen, Reutlingen, Rostock, Saarbrücken und Troisdorf (Rheinland) zu Gehör gebracht.

In einem philharmonischen Konzerte des Prager deutschen Theaterorchesters brachte Prof. Georg Széll eine Vierteltonkomposition zur Erstaufführung; eine Orchesterouvertüre zu einer altgriechischen Tragödie von Miroslav Ponc, ein im ersten Teil übermäßig lärmendes, im zweiten Teil besinnlicheres Opus, dessen verschwommener Viertelton-Charakter sich vor allem im dynamisch zurückhaltenden Schluß zu erkennen gibt. E. J.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der in Münster ansässige Komponist Richard Greß, über dessen Symphonie die ZFM in Heft 7 1931 berichtete, hat eine Oper „Die Heirat auf Befehl" vollendet, deren Text von Max Dürr (Maulbronn) verfaßt ist. Der Handlung dieser ausgesprochenen Spieloper liegt eine historische Begebenheit zugrunde, die sich am Ludwigsburger Hofe des Herzogs Karl Eugen von Württemberg abgespielt hat. Von wenigen Stellen abgesehen, die zum Eingang eines Auftritts gesprochen werden, ist das dreiaktige Werk frei durchkomponiert. Den ausgebreiteten Gesängen liegen bestimmte Formen — Kanon, Basso ostinato, Fugato, Rondo u. a. — zugrunde. Die Verhandlungen über die Uraufführung des Werkes sind noch nicht abgeschlossen. k.

Der italienische Komponist Franco Alfano, der als Leiter des Turiner Konservatoriums wirkt, hat seine zweite Symphonie, ein Orchesterwerk „Vesuv" (Hic est illa Napolis), das auch als Ballett figurieren kann, und ein „Konzerttrio" vollendet. Die Symphonie wird im April im Augusteum in Rom gespielt, das Ballett wurde in San Remo aus der Taufe gehoben, das Trio wird beim „Musikmai" in Florenz dargeboten. f. r.

Prof. Hans Wagner-Schönkirch, Wien, hat soeben ein Männerchorwerk „Deutscher Spruch" nach Worten von Max Steege, Paderborn, beendet, das von der Sängervereinigung Jahn Paderborn und Liedertafel Neuhaus unter Leitung von Max Steege uraufgeführt wird.

Gerhard Schjelderup hat soeben eine Bühnenmusik zu Strindbergs „Traumspiel" vollendet, die im Laufe des April in London zur englischen Uraufführung kommt.

Otto Jochum, der soeben eine Abendmusik für Kammerorchester „Der Herzbrunnen" vollendet hat, arbeitet an seiner 10. Messe und an zwei Opern.

Arnold Schönberg arbeitet an einem biblischen Drama „Moses und Aron".

Der hochbegabte Komponist Hermann Simon (Berlin) beendete die Vertonung seines Klopstock-Tryptichons nach Gesängen aus dem „Messias" für Chor, Solostimmen und obligate Instrumente.

Dr. Ernst Reinstein, der Zittauer Komponist und letzthin im Litolffschen Preisausschreiben für Hausmusik preisgekrönt, hat von dem Dichter Kolbenheyer das Recht (bis April 1933 das Alleinrecht) zur Komposition von dessen „Deutschem Bekenntnis" für mehrstimmigen a cappella-Männerchor erhalten. — Vom gleichen Komponisten fand neulich eine Teilaufführung mit ausgewähltem Chor und zwei Flügeln seines Chorwerks „Cyklopen" unter Prof. H. Wagner-Reichenberg i. Böhmen mit solchem Erfolg statt, daß die Uraufführung für das Frühjahr 1934 mit 300 Sängern, der Dresdner Philharmonie und einem ersten Solisten für Zittau beschlossen wurde.

Friedrich Karl Grimm, ein Schüler von Paul Graener, veranstaltete in Berlin einen sehr beifällig aufgenommenen Kompositionsabend. Die Presse stellt die große Begabung des Tonsetzers fest. Grimm hat eine zweisätzige Sinfonie vollendet, die in der nächsten Saison zur Uraufführung gelangen wird.

Der Weimarer Komponist Curt Rücker schuf einen Prolog für großes Orchester, eine tragische Ouvertüre und drei Liederzyklen.

James Simon schrieb 11 Orchestervariationen über ein tatarisches Soldatenlied.

VERSCHIEDENES

Wie vielleicht noch immer nicht genügend bekannt ist, wurde im Jahre 1928 mit Unterstützung des Max Reger-Archivs in Weimar ein Abguß der Totenmaske von Max Reger, die der Bildhauer Richard Engelmann seinerzeit unmittelbar nach dem Ableben des Meisters abgenommen hat, hergestellt. Diese Totenmaske ist sicherlich allen Freunden Regerscher Kunst als eine Erinnerungsgabe willkommen. Es sei hier darauf hingewiesen, daß das Max Reger-Archiv in Weimar die Lieferung besorgt. Der Preis beträgt für Mitglieder der Max Reger-Gesellschaft RM. 8.—, für Nichtmitglieder RM. 10.— zuzüglich RM. 2.— Spesen für Verpackung und Porto. D.

Ein Freund unserer Rätselecke, Herr Musikdirektor Hermann Langguth-Meiningen legt Wert auf die ausdrückliche Feststellung, daß wir ihn bei der Lösung des musikalischen Silbenpreisrätsels „Dreistimmige Invention" (s. Februarheft S. 139/41) versehentlich unter jene Löser mit einreihten, die den „Jungfernkranz" in den Kreis ihrer Betrachtung einbezogen hatten, während dies jedoch bei seiner Lösung nicht der Fall war.

Im Schumann-Museum wurde eine Wagner-Sonderschau eröffnet. Direktor Kreisig wandte sich in der Einführungsansprache gegen die Legende, daß zwischen Wagner und Schumann persönliche Feindschaft bestanden habe. Die Ausstellung zeigt Originalbriefe Wagners, Faksimiles, Bilder und Literatur.

Die französische Presse wendet sich scharf gegen die immer stärker um sich greifende Disziplinlosigkeit französischer Konzert-Orchester.

Ein neues elektro-akustisches Instrument in der Form eines Harmoniums, der „Sonateur thermionique", wurde von dem italienischen Musiker Michel Macioce konstruiert.

Leiter des Wahnfried-Archivs ist nicht, wie in unserem Februarheft an gleicher Stelle berichtet, Dr. Heinrich Strobel, sondern der als Wagner-Forscher bereits verschiedenenorts und auch in unserer Zeitschrift hervorgetretene Dr. Otto Strobel, der somit auch die für diesen Sommer geplante Ausstellung der Schätze des Wahnfried-Archivs besorgt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Deutsche Konzertgesellschaft in Buenos-Aires veranstaltet unter der Leitung von Josef Reuter Aufführungen des „Messias" und des „Judas Maccabäus" von Händel und wird neben einem Volksliederabend anläßlich des 100. Geburtstages von Johannes Brahms dessen „Requiem" zur Aufführung bringen. k.

In Brüssel werden in der kommenden Konzertperiode sämtliche Symphonien Beethovens zu Gehör gebracht werden. k.

Von Hugo Herrmann gelangten Werke in Paris, Amsterdam und New York mit besonderem Erfolg zur Aufführung, in letzterer Stadt seine sich immer mehr durchsetzenden bekannten Chor-Etuden durch den Dessoffschen Chor.

Ein Liederzyklus für Sopran, Bariton und Kammerorchester von Carl Schadewitz-Würzburg kam kürzlich in Paris zur Aufführung.

Prof. Klaus Pringsheim bringt in einem Akademiekonzert im Mai in Tokio Beethovens 3. Leonoren-Ouvertüre und große Fuge für Streichorchester und weiter die japanische Erstaufführung von Bruckners 7. Symphonie.

Paul Hindemiths einaktige Oper „Nuschi-Nusch" kam an der Königl. Vlämischen Oper zu Antwerpen in Neugestaltung zur Aufführung. Sein Oratorium „Das Unaufhörliche" wurde im Briti-

schen Rundfunk in englischer Sprache übertragen. Die nächste Aufführung des Werkes findet in Rotterdam Ende April statt.

Die Basler Aufführung von Joseph Haas' Oratorium „Die heilige Elisabeth" wurde auf alle Schweizerischen Sender übertragen.

Josef Laska brachte in seinen Takaradzuka-Konzerten an deutschen Werken die Tagore-Gesänge „Der Gärtner" von Carl Schadewitz zu Gehör, ferner Karl Bleyles Ouvertüre zu „Reineke Fuchs", Julius Klaas' „Aus galanter Zeit".

Erwin Dressels Oper „Der Zwillingsesel" kam in Bern zur Aufführung.

Im Mai werden auf Veranlassung des Kaiserlichen Konservatoriums in Tokio zum ersten Male „Lohengrin" und „Der fliegende Holländer" auf der Bühne aufgeführt.

Paul Hindemiths „Lehrstück" wurde in Brüssel aufgeführt.

Überaus erfolgreich verlief die England-Holland-Reise des Berliner Philharmonischen Orchesters unter Wilhelm Furtwängler (London, Newcastle, Edinbourgh, Bristol, Den Haag usw.).

Otto Klemperer dirigierte in Budapest die Erste und Neunte Sinfonie von Beethoven; in Florenz den „Zarathustra" von Richard Strauß, Strawinskys „Pulcinella"-Suite und Beethovens Fünfte Sinfonie; in Turin mit dem dortigen Rundfunkorchester außer „Zarathustra" und „Pulcinella"-Suite die Siebente Sinfonie von Beethoven.

Das Elly Ney-Trio hat im ersten Jahre seines Bestehens auch im Auslande große Erfolge mit der Aufführung deutscher Musik erzielt. So wurde es bei den Aufführungen in London und einer Reise durch Holland derart gefeiert, daß unmittelbar Neuabschlüsse für das kommende Jahr getätigt wurden.

Der Musikwissenschaftler Gerhard Krause wird an der Staatlichen Akademie für Musik und bildende Kunst in Wien, an der Kgl. Ungarischen Musikakademie zu Budapest, an der Agramer Musikakademie, an der Glasbena Matica in Laibach, am Konservatorium in Amsterdam Vorlesungen über östliche Musik halten.

Erfolge deutscher Musiker im Ausland: Richard Lert (Oslo, zwei Pariser Konzerte Mitte Januar), Richard Strauß (zwei Augusteo-Konzerte), das Leipziger Weitzmann-Trio (Fritz Weitzmann, Klavier, Hans Mlynarczyk, Violine, Fritz Schertel, Cello) mit der Haager Sopranistin Fritzi Clausen (Brüssel, Antwerpen, Aalst, Amsterdam, Rotterdam und Den Haag), Eugen Szenkar (Gastdirigent in Buenos Aires), Elly Ney (Klavierabend in Rom), Vera Schwarz (Eröffnung der New York Radio City), Walter Gieseking und Maria Müller in Washington.

MUSIK IM RUNDFUNK

Der nationale Rundfunk — die Forderung des Tages.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die nationale Erhebung hat bisher auf dem Gebiete des deutschen Rundfunks keinen oder doch nur einen geringen Ausdruck gefunden. Das mag mit der vorherigen Festlegung der Rundfunkprogramme auf Wochen hinaus zusammenhängen. In Anbetracht der volkserzieherischen Bedeutung des Rundfunks sollte aber eine Neuorganisation dieses wichtigen Kulturfaktors zu den notwendigsten Aufgaben der neuen Zeit gehören. Darum halten wir uns für berechtigt, vom Standpunkt des Musikers eine Reihe von Gesichtspunkten aufzustellen, die bei einer Überprüfung der Musikleistungen an den deutschen Sendern eine einheitliche Berücksichtigung verdienen dürften.

1. Wir fordern für alle Sender die Einrichtung eines ständigen, für jede Besetzung ausreichenden Rundfunkorchesters unter einem hauptamtlich angestellten, künstlerisch repräsentativen und begabten Dirigenten. Das Orchester muß mindestens eine Stärke von fünfzig Mann aufweisen, um die Möglichkeit bieten zu können, auch in kleinerer Besetzung Unterhaltungsmusik ausführen zu können.

2. Wir fordern die allgemeine Abschaffung der Schallplatte und ihren Ersatz durch Musiker, deren unbeschreibliche Not durch keine Instanz besser behoben werden kann als durch den Rundfunk. Hier kann der Rundfunk wesentliche soziale Hilfe leisten. Die Diktatur der Schallplatte ist eine Herausforderung für den deutschen Musiker. Da der Rundfunk nachweislich Zweidrittel seines Programms mit musikalischen Aufführungen bestreitet, so

ergibt sich hieraus von selbst, daß auch für die Musikabteilung höhere Geldmittel zur Verfügung stehen müssen, die dem erwerbslosen Musiker in erster Linie zugute kommen sollen. Das Verhältnis zwischen Musiker und Schallplatte ist dahingehend zu regeln, daß die Schallplatte für Sonderaufgaben berücksichtigt wird, die keine Konkurrenz für den Musiker bedeuten (z. B. archivalische Aufgaben in der Vorführung von Schallplatten verstorbener Meister wie Caruso, Muster-Aufnahmen aus der Mailänder Scala, Bayreuth u. dgl.).

3. Wir fordern den Ausschluß ausländischer Tanzkapellen und die Beseitigung des Neger-Jazz nach dem Muster der Berliner Funkstunde. Melodiöse Schlager kommen ungleich ansprechender zur Geltung, wenn sie den Streichinstrumenten anvertraut werden und das widerliche Gequäke der gestopften Trompeten und Saxophone nebst dem üblichen Schlagzeuglärm unterbleibt.

4. Wir fordern eine stärkere Einstellung auf die Volkstümlichkeit in der Wahl der Ausdrucksmittel und der Vortragsstücke. Es genügt nicht allein, Volksmusik vor dem Mikrophon zur Aufführung zu bringen, sondern darüber hinaus muß eine einheitliche geistige Grundidee die Gemeinsamkeit von Volksmusik und Kunstmusik zum Ausdruck bringen und volksfremde Stilelemente nach Möglichkeit zurücktreten lassen. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, zur Erzielung eines musikalischen Rasse-Empfindens der Musik rasseverwandter Völker (nordische Musik) den Vorzug zu geben vor den Schöpfungen rassefremder Völker.

5. Wir fordern eine engere Zusammenarbeit des Rundfunks mit der deutschen Industrie und dem Musikalienverlag. Bei der Verwendung von Flügeln, Cembali usw. sind ausschließlich deutsche Erzeugnisse zu berücksichtigen. Gute zeitgenössische deutsche Musik ist in besonderem Maße zu pflegen. An allen Sendern ist eine wöchentliche Viertelstunde für die kritische Besprechung der wertvollsten Musikliteratur anzusetzen mit praktischen Beispielen — ähnlich der vielfach eingeführten „Viertelstunde für den Bücherfreund".

6. Wir fordern eine sorgsamere musikalische Durcharbeitung des Tagesprogrammes. Wie oft kommt es vor, daß ein Redner mit seinem Vortrag frühzeitig fertig geworden ist und Pausen entstehen, die manchmal unangenehm empfunden werden. Wir vermissen noch immer den schon hier und da geforderten „Pausen-Regisseur", der diese Lücken überbrückt. Ein täglicher „Pausen-Wachdienst" einzelner arbeitsloser Musiker, die ständig zur Verfügung stehen müssen, würde auch hier eine Abhilfe schaffen, die den Hörern sowohl wie den Musikern willkommen wäre.

Der neue musikalische Kurs im Deutschlandsender.

Eine Unterredung mit dem musikalischen Leiter Max Donisch.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die Nachtricht, daß Prof. Hans Mersmann von der deutschen Welle beurlaubt ist und an seine Stelle der bekannte Kritiker, Schriftsteller und Komponist Max Donisch getreten ist, wird alle deutschgesinnten Kreise mit größter Genugtuung erfüllt haben. Die Experimente des Herrn Mersmann, der sich in einem nachweisbar plötzlichen Gesinnungsumschwung zum Internationalismus und zum Gefolge des Herrn Leo Kestenberg seligen Angedenkens bekannt hat, waren eines deutschen Rundfunks in keiner Weise würdig.

Sein Nachfolger Max Donisch, früherer aktiver Major, ist nicht nur ein gründlich geschulter Musiker und Musikästhet, nicht nur ein vortrefflicher Komponist, der mit Orchester- und Kammermusikwerken, sowie mit einer Oper „Sobeides bunter Vogel" erfolgreich hervorgetreten ist, sondern — und darauf kommt es in heutiger Zeit ganz besonders an — ein deutschbewußter Kulturpolitiker, der seit Jahren mit zäher Energie einen unnachsichtlichen Kampf mit dem Kulturbolschewismus geführt hat und in zahlreichen Veröffentlichungen — nicht zuletzt in seiner Eigenschaft als Musikkritiker des Berliner „Tag" — eine überaus charaktervolle Gesinnung gezeigt hat. So schrieb Donisch vor Jahren in der Zeitschrift „Deutschlands Erneuerung":

„Eine ungeheuer schwierige Aufgabe ist es, das geistige Nationalgut auf gesunden Boden zurückzuführen, und es bedarf der engsten Zusammenarbeit aller Kräfte, um beim Wiederaufbau Fehler zu vermeiden. Das betrifft das Musikleben wie jedes andere Kunstgebiet. Man hat es bisher geknebelt durch Aufzwingung artfremder Pseudokunst, hat dadurch seine Entwicklung gehemmt und in falsche Bahnen geleitet ... Man befreie die deutsche Kunst von der Überwucherung internationaler Einflüsse, gebe dem deutschen Künstler, dessen Schaffen und Wirken das wahre geistige Leben seines Volkes ausdrückt, den ihm zukommenden Raum zur Entfaltung und lasse im übrigen den gesunden Geschmack walten, wie er früher das Kunstbedürfnis bestimmte."

Und in der zuversichtlichen Gewißheit, daß mit dieser Wahl der richtige Mann an die richtige Stelle gekommen ist, geht man ans Telefon läßt sich mit der Deutschen Welle verbinden und hat das Glück, sofort den bereits unter Hochdruck arbeitenden neuen musikalischen Leiter zu erhaschen. ‚Bitte — nur ein paar Worte über Ihre Ziele an der Deutschen Welle!" — „Gern" tönt die verbindliche Antwort zurück. „Meine Hauptaufgabe: Freude zu bereiten! Keine pedantische Schulmeisterei — sondern seelischen Gewinn bringen! Deutsche Werke werden den Vorzug auf dem Programm erhalten. Selbstverständlich soll das Ausland nicht ausgeschaltet werden, es wird in dem ihm zustehenden Rahmen zu Worte kommen. Meine besondere Aufmerksamkeit gilt der lebenden Generation. Hierbei entscheidet der Grundsatz: Können und persönliches Erleben. Das kennzeichnet zugleich meine Einstellung zur modernen Richtung. Wie sagte ich Richtungen? Ich erkenne keine abgestempelten Richtungen an. Das gibt es für mich ebensowenig wie die einseitige Bevorzugung bestimmter Persönlichkeiten. Die aufstrebende Könnerschaft, die Leistungsfähigkeit der jungen deutschen Künstler ist für mich allein maßgebend." — „Werden Sie bald dahin gelangen, Ihre Pläne zu verwirklichen?" — „Das Programm der Deutschen Welle liegt schon auf Wochen hinaus abgeschlossen vor. Auch müssen Sie berücksichtigen, daß die pekuniären Mittel begrenzt sind. Geduld, Geduld ..."

Wir werden gern Geduld üben in der Gewißheit, daß für die deutsche Musikkultur wieder eine wichtige Position erobert wurde ...

Die im Februar gesendeten Bach-Kantaten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Von den im Februar gesendeten Bachkantaten dürfte wohl nur eine einzige, die Epiphanias-Kantate: „Jesus schläft, was soll ich hoffen" (Nr. 81) allgemeiner bekannt und öfters zur Aufführung gelangt sein, wie sie zu den ersten Kantaten gehört, mit denen die Neue Bachgesellschaft, und zwar 1904, die Öffentlichkeit bekannt machte. Wer Bach als Meeresschilderer und, noch wichtiger, als „Beschwörer" kennen lernen will, muß zu dieser, einer außerordentlichen Solokantate, greifen. Hingegen sind alle drei anderen Kantaten im Rahmen der ganzen bisherigen Deutschen Bachfeste, auch der besonderen Leipziger unter Straube, noch nie erschienen, und daß sie durch andere Aufführungen bekannt und erkannt worden wären, ist mir nicht bewußt. Ob sie es verdienen, sei nun eben kurz ausgeführt.

Die erste von ihnen, für Sonntag Septuagesimae um 1725, m. A. nach aber später geschrieben, „Nimm, was dein ist, und gehe hin" (Nr. 144) hat eine ausdrückliche Ehrenrettung nötig. Spitta (II, S. 247) stellt nur den ersten Chor wirklich hoch, Schweitzer (S. 581) hält die beiden Arien schlechter Betonungen wegen für Parodien, Schering endlich (Bachjahrbuch 1913) bezweifelt sogar ihre Echtheit. Die geistige Betrachtung macht all diesen Vermutungen und Zweifeln ein Ende, die Kantate ist echtester Bach und birgt in ihrer ersten Arie „Murre nicht, lieber Christ" ein hochoriginelles Stück, und zwar eine Menuett-Arie, wie wir sie in den ganzen Kantaten nicht zum zweiten Male wiederfinden dürften, weshalb sie auch ganz anders „aussieht", als wir's bei Bach gewöhnt sind. Die teilweisen, tatsächlich vorhandenen schlechten Betonungen sind bewußteste Absicht, und warum der Eingangschor, eine

strenge „Schulfuge", eine solche ist und nicht ein einziges mitgehendes Instrument aufweist, geht ebenfalls aus dem Vorwurf hervor. Der Chor kann übrigens, mit den nötigen Erklärungen natürlich, für sich, „a cappella-mäßig", wie er ist, vorgetragen werden. Hätte ich Bachsche Kantaten aufzuführen, so dürfte das Werk bald daran kommen. Wer sie aufführt, stelle im Chor (S. 78) das autographe Wort „geh" statt „gehn" wieder her, hingegen die Achtel mit „gehe" gebend. Ferner sei der verwaschene Ton *h* und am besten auch der vorangehende im Alt (2. System, letzter Takt, S. 80) durch das echt Bachsche *fis* ersetzt.

Zum Originellsten aber gehört die das Gleichnis vom Sämann behandelnde Sexagesimae-Kantate „Leichtgesinnte Flattergeister (Nr. 181), die durch Schweitzer (S. 580) in eine ästhetisch schiefe Stellung gelangt ist. Bach verbindet, seinem innersten Wesen entsprechend, sowohl Gleichnis wie menschliche Deutung, und dies in einer Art, die die Musikästhetik vor reizvollste wie wichtigste Aufgaben stellt. So etwas wie die erste, eine Staccato-Arie, kennt kaum die ganze Oper. Über den Schlußchor dieses Werkes, einen Saat- und Ernte-Chor zugleich, wird ein besonderer Aufsatz erscheinen. In der zweiten, der Dornen- und lediglich einer Generalbaßarie, kommt das Staccato viel zu kurz, wenn die Pausen im Generalbaß durch Noten der rechten Hand ausgefüllt werden.

Weiterhin noch ein Wunderwerk, die Spät-Choralkantate: „Herr Jesu Christ, wahr Mensch und Gott" auf den Sonntag Estomihi (Nr. 127). Wer für den Vergleich der Tonkunst mit — monumentaler — Baukunst ein besonders großartiges Beispiel haben will, zeige den ersten Chor in seinem ganzen Aufbau und seiner „Zusammensetzung" aus dem gleichen Choral-Quaderstein auf. Was steckt aber inhaltlich alles in der Kantate, die bis zum Jüngsten Gericht führt, dabei den Choral „leitmotivisch" verwendet! Ein Wunderwerk vom ersten Takt bis zum letzten Vers des Schlußchorals mit seinem „einschlafen seliglich". Überhaupt die fast noch so gut wie unbekannten Choral-Spätkantaten!

Anregungen zum Sendeprogramm.

Von Horst Büttner, Altenburg.

I. Oper.

Oft übernimmt der Rundfunk Opern ganz oder teilweise aus den Theatern; doch ist dieses Verfahren keineswegs funkgerecht. Schon die technisch-akustische Seite befriedigt vielfach nicht, wichtige Obertöne gehen verloren, die Mikrophone können den Bewegungen der Sänger nicht folgen. Vor allem macht aber das fehlende Bühnenbild diese Sendungen zu einem zweifelhaften Genuß; die „Meistersinger" ohne Bühnenbild, Kostüm und Geste sind und bleiben ein fragwürdiger Ersatz für den Theaterbesuch.

Dagegen vermißt man eine planmäßige Pflege jener zahlreichen Opern, um die sich das Theater nicht kümmert, und die auf das Bühnenbild eher verzichten können. Die musikalischen Werte der Opern von Händel, Gluck und Cherubini sind so bedeutend, daß man ihnen im Senderaum selbst eine neue Heimat schaffen sollte. Schon die Tatsache, daß diese Werke auf der Opernbühne der Gegenwart nicht gern gesehen sind, ist ein Beweis, daß ihr Wert mehr im rein Musikalischen als im Bühnendramatischen besteht. Die Händel-Renaissance des ersten Nachkriegs-Jahrzehnts ist doch zweifellos deshalb gescheitert, weil wir an eine Bühnendramatik heute andere Anforderungen stellen, als diese Opern zu bieten haben. Eine rein musikalisch-seelische Darstellung dieser Arienketten im Rundfunk würde auch völlig genügen, das Fehlen des Bühnenbildes würde man lange nicht so peinlich empfinden wie bei Wagner oder Weber. Möglichste Kürzung der Rezitative, auch völlige Ausschaltung von weniger wichtigen Personen ist allerdings angebracht. Funkdramaturgisches Verständnis und Ehrfurcht vor dem Werk müssen hier Hand in Hand gehen. Man mache einmal den Anfang mit dem „Parnasso in Festa", einem reinen Musizierwerk, oder dem „Julius Cäsar" und schreite weiter zu „Tamerlan", „Agrippina" u. a., Zauberopern wie „Alcina" werden sich allerdings auch im Rundfunk kaum bewähren, hier kommt nur eine Auslese der schönsten

Stücke in Frage. Man wird gut daran tun, jede Oper auf einen zusammenhängenden Ablauf von zwei Stunden zusammenzudrängen. Unerläßliche Voraussetzung ist eine sangbare Übersetzung.

Was Gluck betrifft, so füge man nicht nur den „Orpheus" und die beiden „Iphigenien" dem Sendeplan fest ein, sondern vor allem die „Alceste" und die völlig unbekannte, aber von herrlichster Musik überströmende Oper „Paris und Helena". Das sind Spitzenwerke deutscher Musik; durch ihre Einbeziehung würde der deutsche Rundfunk sofort ein viel ausgeprägteres Gesicht erhalten. Schließlich vergesse man auch nicht den Gluck der komischen Oper. Auch die unterhaltsame Musik kann bei solchen Bestrebungen durchaus zu ihrem Recht kommen.

Wer das Opernschaffen Cherubinis kennt, bedauerte von jeher das Brachliegen solcher Werte. Die Ouvertüren werden ja oft gespielt; aber man stelle sich einmal vor, von den Opern Mozarts wären nur die Ouvertüren bekannt. Man ziehe vor allem den untheatralischen, aber gerade deshalb funkgerechten „Demophoon" mit seinen großartigen Chören heran, weiterhin den „Anakreon" und „Medea", die Krone von Cherubinis Schaffen. Auch die anderen Opern bieten sämtlich Außerordentliches. Wesentliche Eingriffe werden sich nicht vermeiden lassen, um eine funkgemäße Fassung herzustellen; doch ist auch eine radikale Bearbeitung gerechtfertigt, wenn dadurch wertvolles Musikgut weiten Kreisen nahe gebracht wird.

Einer zielbewußten Arbeit wird es möglich sein, allein aus dem Schaffen dieser drei Meister auch bei sorgfältiger Auswahl einen ständigen Sendeopern-Bestand von wenigstens 25 Werken zu bilden. Damit ist aber dem deutschen Rundfunk schon viel geholfen.

FUNKKRITIK.

Mitteldeutscher Rundfunk. Wenn man auch den Eindruck hat, als nehme die leidige Schallplatte zeitweilig überhand, so ist die Berücksichtigung ausgewählter zeitgenössischer Kunst eine Tat, die der „Mirag" nach wie vor zur Ehre gereicht. Die Woche vom 12. bis 18. März ist besonders reich an guter neuer Musik. Da gab es eine Liederstunde der im Weltkrieg gefallenen Komponisten (wir vermissen nur eine Löns-Gedenkstunde), neue Streichquartettmusik von Johannes Müller und Curt Roth, Orchesterwerke von Carl Thieme und Hans Fleischer. Dazu eine Gedenkfeier für den trefflichen Eisenacher Komponisten Siegfried Kuhn, auf dessen besondere Bedeutung die ZFM als erste aufmerksam gemacht hat. Warum aber keine Draeseke-Feier anläßlich seines 20. Todestages am 26. Februar? Und warum hat sich die Mirag die Übertragung seines Requiems aus der Dresdener Kreuzkirche entgehen lassen? Volksmusik, die Rundfunkrubrik der Zukunft, wird nach wie vor eifrig gepflegt. Beachtenswert, daß auch sudetendeutschen Tonsetzern besondere Berücksichtigung zuteil wird. Die deutschen Sender sollten insgesamt der musikalischen Schöpfung der Auslanddeutschen gesteigerte Aufmerksamkeit widmen. Als Rubriken von grundsätzlicher Bedeutung seien noch genannt: „Musikalische Beratung" und „Musikalische Kostbarkeiten". Hier ergibt sich ein besonders reiches Arbeitsfeld für den Programmbeirat.

Ostmarken-Rundfunk. Die wertvollsten und interessantesten Konzertprogramme bieten stets die Veranstaltungen des Königsberger Opernhausorchesters. Im übrigen ist die „Orag" erfreulicherweise bemüht, der zeitgenössischen Kunst Rechnung zu tragen — u. a. hörte man Kompositionen unseres Mitarbeiters Paul Mittmann. Anerkennenswert, daß sich der Sender in Befolgung unserer Anregungen in stärkerem Maße auf die Heimatpflege einstellt. Wir vermerken unter anderem „Tafelmusik für Herzog Albrecht" (Aus Ostpreußens musikalischer Vergangenheit), „Luft und Lachen, Spiel und Tanz" (Ostpreußische Volkslieder). Das größte Ereignis war zweifellos die Händel-Oper „Hermann von Balcke", geschrieben zur 500-Jahr-Feier der Stadt Elbing. Ganz in unserem Sinne liegen andere, anregende Veranstaltungen wie die Vorführungen von Sinfonien mit einem einleitenden Zwiegespräch „Wie höre ich Orchestermusik?", ferner die sehr ausbaufähige und nachahmenswerte Rubrik „Chormusikalische Zeitbilder" (u. a. „Der Schulchor zur Lutherzeit"). Zu erwähnen ist ferner die „Auferstehungskantate" von Otto Besch. Ganz besondere Anstrengungen zeigt aber die Orag in der Rubrik „Hausmusik". Hier kommt sie auf die ausgefallensten Sachen, wie z. B. „Altholländische Bauernliedchen und Contretänze". Ist die deutsche Literatur in der kurzen Zeit des Bestehens dieser Rubrik schon erschöpft? Zur Abteilung „Hausmusik" gehört auch die Veranstaltung „Wünsche der Hörer aus dem Programm der vorigen Woche", nach Ansicht der „Orag". Unzweifelhaft ist das Programm lebendiger als früher. Nur die Schallplattensendun-

gen sollten wieder einmal ein bißchen eingeschränkt werden.

Funkstunde Berlin. Noch sind nicht alle unsere Wünsche erfüllt, aber ihre Verwirklichung steht zu erhoffen. Eine besondere Kulturtat war das Verbot der Negermusik (d. h. Verbannung von gestopften Trompeten, Saxophon und übermäßigem Schlagzeug). Die Schlager klingen auch bei Streichmusik und Salonorchesterbesetzung zündend genug. Aber noch wichtiger ist eine neue Rubrik „Was die Berliner Opernbühnen bringen". Alle vierzehn Tage wird unter Verwendung von Schallplatten eine Vorschau auf den Spielplan der beiden Opernbühnen geboten. Das ist es ja, was die ZFM und der Verfasser seit Jahr und Tag immer wieder gefordert haben: Stärkere Berücksichtigung des großstädtischen Musiklebens am Mikrophon! Die Funkstunde scheint im Wettbewerb der deutschen Sender nach der Siegespalme greifen zu wollen. Es wäre eine Kleinigkeit, diese Methode auch auf das Konzertleben auszudehnen. Erfreulich, daß sich die Funkstunde in stärkerem Maße auf ortsansässige Komponisten besinnt (Paul Ertel, E. N. v. Reznicek, Hugo Kaun, Max Trapp), daß sie ferner die Provinz und weitere Umgebung (Pommern mit „Alter Musik" unter Leitung von Dr. Hans Engel, Magdeburg u. a.) einbezieht. Eine besondere Schallplattenreihe zur Erinnerung an Richard Wagner umfaßt nach und nach alle Aufnahmen aus dem Bayreuther Festspielhaus. Die Opernabteilung läßt noch zu wünschen übrig. An erster Stelle steht die Funksendung des „Barbier von Bagdad" unter Leitung von Max v. Schillings. Das Programm hat sich wesentlich gebessert, die Bemühungen der Funkstunde um eine Hebung der Qualität sollen nicht verkannt werden.

Bayerischer Rundfunk. In dem behandelten Zeitraum zeigt sich auf musikalischem Gebiet nur eine einzige Neuerung auf dem Funkprogramm: Der Zyklus „Der gregorianische Choral" mit Erläuterungen und praktischen Beispielen (Manuskript und Leitung Prof. Ludw. Berberich), Den von uns stets geforderten Anschluß an das großstädtische Musikleben sucht der Rundfunk in der begrüßenswerten Veranstaltung „Querschnitt durch den Augsburger Opernwinter 1932/33". Weitere wertvolle Eindrücke versprachen „Schwedische Volksmusik" (sehr erfreulich, unser heutiges Heft will ja in seiner Gesamtheit auf die Notwendigkeit nordischer Musikpflege in Deutschland hinweisen), „Shakespeare-Lieder", „Mozart und Salieri" von Rimski-Korssakow, „Auf vier Saiten um die Welt" (Beispiel für die Erfindung wirkungsvoller Programmtitel), Uraufführung von fünf Jugendliedern Pfitzners und Siegfried Kallenbergs Oper „Die lustigen Musikanten". Die vortrefflich redigierte Bayerische Radio-Zeitung gehört zu den wenigen Radiozeitschriften, die anläßlich des Karnevals einen wahrhaft zwerchfellerschütternden Humor verzapft haben.

„Norag" Hamburg. Unter den Veranstaltungen, in denen der Lokalcharakter der Norag am deutlichsten zutage tritt, nennen wir: „Die Rostocker Studenten musizieren", „Vier Orgeln in St. Marien", „Alte Hamburgische Ratsmusik", „Werke norddeutscher Meister", „Orgelmusik aus Ostfriesland". Als künstlerisch wertvoll sind ferner hervorzuheben: Ein Brahmsabend des Hamburger Lehrergesangvereins, ein Flensburger Konzert „Musik aus deutscher Seele" (u. a. Waltershausens Partita über drei Kirchenlieder). Daß noch immer die „Internationale Gesellschaft für Neue Musik" zum Mikrophon zugelassen wird, nimmt uns wunder. Das Programm mit Werken von Kaminski, Petyrek u. a. zeigt wenigstens, daß der Begriff der „Neuen" Musik eine Abschwächung erfahren hat. Aber Wolfgang Fortner, der Komponist eines in der ZFM gebrandmarkten, anstößigen Liedes der „Jungfräulein", dürfte in dieser nahen Nachbarschaft mit Kaminski doch etwas deplaziert wirken.

Schlesischer Rundfunk. Das Niveau des Programms ist nach wie vor recht niedrig. Es kennzeichnet den musikalischen Geschmack des Breslauer Senders, wenn ein Konzert der Schlesischen Philharmonie (nicht etwa „Unterhaltungs"-Konzert) mit Rossini und Donizetti beginnt und allmählich zu Tonfilmschlagern übergeht. Die Menge der bloßen Unterhaltungskonzerte zeigt, wie gering der volkserzieherische Ehrgeiz des Schlesischen Rundfunks ist. Daß man aber auch im Rahmen eines Orchesterkonzertes Niveau wahren kann, möge Breslau von Leipzig lernen. Als ansprechendere Veranstaltungen sei ein Sinfoniekonzert unter Max v. Schillings hervorgehoben, sowie eine Folge schlesischer Volkslieder „Die Grottkauer Vesper". Dr. Fritz Stege.

FUNKNACHRICHTEN.

Freiburg i. Brsg. brachte die Ursendung der Oper „Der tote Gast" des einheimischen Musikdirektors Heinrich Pfaff. Ein Werk, das den Autor als Nachfolger der Wagner-Humperdinckschen Richtung und zum prädestinierten Reformer der komischen Oper stempelt.

Der Berliner Rundfunk plant für den Herbst eine Aufführung von Hans Pfitzners op. 28 „Von deutscher Seele" unter Leitung des Komponisten.

Von den fünf Preiswerken des Litolff-Preisausschreibens „Hausmusik für Instrumente" gelangten in der 11. Hausmusikveranstaltung des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart unter Leitung

von KM Josef Leimeister das Divertimento von Herbert Viecenz (1. Preis) „Ein kurioser Kaffeeklatsch" von Hans Weiß (2. Preis) und die Musik für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier von Ernst Reinstein zur Ursendung. Karl Hasses Suite für Violine und Klavier und H. J. Therstappens Partita für Flöte und Klavier werden von ebendort im Mai gesendet.

Der Nordische Rundfunk veranstaltete eine Hans F. Schaub-Stunde mit Orchester-, Chor- und Orgelwerken.

Das Konzert für Oboe und kleines Orchester von G. Ph. Telemann das von Fritz Stein aufgefunden und bei Litolff herausgegeben worden ist, wurde auch von der Mirag, Leipzig, zur Sendung erworben, nachdem es in wenigen Monaten schon eine stattliche Reihe von Aufführungen (Berlin, Hamburg, Braunschweig, Kiel u. a.) erlebt hat.

Erich Rhodes 3 geistliche Lieder für Orgel und 5 Lieder aus dem Zyklus „Auf vielen Wegen" von Chr. Morgenstern für Violine, Cello und Klavier wurden im Februar durch Hanns Sattler-Berlin (Alt), Ilse Scheffler-Sorenn (Violine), Walter Scheffler (Cello) und Mischa Rubasch (Klavier, sämtliche aus Nürnberg) im Bayerischen Rundfunk zur Erstaufführung gebracht.

Erwin Lendvais „Psalm der Befreiung" erklang nunmehr auch mehrfach im Rundfunk, so am 3. März durch den Rostocker Lehrergesangverein in Hamburg, am 12. März durch den Deutschen Männergesangverein Pilsen in Prag und im April durch die Königsberger Sängerfreunde in Königsberg.

Im Radio Chicago-Milwaukee fand zu Ehren des Komponisten Hugo Kaun eine Gedenkstunde mit einer Ansprache des deutschen Konsuls statt.

Die Funkstunde Berlin, der Ostmarken-Rundfunk und Mitteldeutsche Rundfunk brachten wiederholt Orchester- und Klavierwerke von Hugo Kaun zu Gehör.

Lula Mysz-Gmeiner brachte im Berliner Rundfunk Lieder von Hermann Simon mit obligaten Instrumenten zur Erstaufführung.

Walter Niemanns Klavierzyklus „Hamburg" op. 107 gelangte (in Auswahl) durch Viktor Fischer erstmalig im Dänischen Staatsrundfunk (Kopenhagen) zur Aufführung.

Der Intendant der Berliner Funkstunde Richard Kolb hat angeordnet, daß Jazzmusik, soweit sie im Volksmunde den Namen „Negermusik" führt, künftighin grundsätzlich auf Welle Berlin nicht mehr gesendet wird.

Der bekannte Münchener Theaterfachmann Dr. Ludwig K. Mayer übernahm die musikalische Leitung des selbstverfaßten Hörstückes „Franz Lachner, ein altbayerischer Meister".

Der Ostmarken-Rundfunk bot als Uraufführung eine verschollene Händel-Oper „Hermann von Balcke".

Elisabeth Hallstein sang erfolgreich in einer eigenen Arienstunde am Ostmarkenrundfunk und wurde hierauf von der Sendeleitung für ein Orchesterkonzert verpflichtet. Die Künstlerin wird demnächst auch in Berlin, Amsterdam und London auftreten.

Herm. Wunschs „Südpolkantate" für Solostimmen, gem. Chor und Orchester ist kürzlich vom Süddeutschen Rundfunk Stuttgart zum zweiten Male und ferner von den Sendern in Berlin, Hamburg, Königsberg und Frankfurt gebracht worden.

MUSIK IM FILM

Moderne Hermeneutik im Film. Eine westdeutsche Tageszeitung brachte die folgende Filmbesprechung eines bedeutenderen Films des letzten Jahres: „Wie wundervoll ist das Ineinander der beiden musikalischen Themen, die den Film beherrschen. Sie sind weit entfernt, in einem äußerlichen Sinn ‚Motive' zu sein, die auf ihr Stichwort wiederkehren; sondern in ihnen werden die beiden ‚Gesichter' des Films vernehmbare Gestalt. Das Capriccio von Tschaikowsky ist dem heiteren Gesicht der glücklichen Ehe zugeordnet, während das Andante des Beethovenschen Violinkonzerts (!) dem dunklen Gesicht der zwiespältigen Liebe zu dem Dritten entspricht. Das ist kein ‚Film mit Musik', sondern ein durch und durch musikalischer Film." — Ob man die Verunglimpfung klassischer Musikwerke, deren sich die Filmproduktion mehr als genug schuldig gemacht hat, wohl noch weiter treiben kann? k.

Zu dem Heinrich George-Film „Der Ruf des Meeres" hat Schmidt-Boelke eine Musik geschrieben, die an sich nicht so übel wäre, wenn der Komponist nicht als Hauptmotiv einen musikalischen Einfall benutzt hätte, den Franz Liszt in seiner E-dur-Polonaise schon vorausgeahnt hatte. Die Skrupellosigkeit, mit der ein ganz bekanntes Thema mit kleinen Veränderungen von anderen Komponisten in geistigen Besitz genommen wird, ist unerhört und muß die Empörung aller Musikkreise wachrufen.

Die Verwendungsmöglichkeit des Films in der Oper wird anläßlich einer „Tristan"-Aufführung in Paris praktisch erprobt. Isoldes Schiff und das Wellenspiel am Fuß der Tristan-Burg sollen im dritten Akt im Film gezeigt werden. Schon einmal hat die Pariser Oper sich mit dem Filmprojekt auseinandergesetzt als vor Jahren der Walkürenritt filmisch wiedergegeben werden sollte.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 10. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Muſikaliſchen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1933 HEFT 5

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitſchrift für Muſik koſtet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie iſt zu beziehen: a) durch alle Buch- und Muſikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitſchrift für Muſik" Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Poſtämter (bezw. beim Briefboten zu beſtellen). Bei Streifbandzuſtellung werden Portoſpeſen berechnet. Der Bezugspreis iſt im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preiſe für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
Bei Platzvorſchrift 25% Aufſchlag. Eine Anzeigenſeite iſt 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlſtellen des Verlages (Guſtav Boſſe Verlag): Bayer. Staatsbank, Regensburg; Poſtſcheckkonto: Nürnberg 14349; Öſterr. Poſtſparkaſſe: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Aus dem Buch „M u ſ i k u n d R a ſ ſ e“ von Richard E i ch e n a u e r. (J. F. Lehmanns Verlag, München). — Preis geheftet RM. 7.50, geb. RM. 9.— (vgl. auch S. 489/90):

Die Frage, ob in einer der europäiſchen Raſſen die muſikaliſchen Sterne erſter Größe häufiger geweſen ſeien als in anderen, hat ſich zweifelsfrei zugunſten der nordiſchen Raſſe beantwortet. Nicht nur hat dieſe in den noch namenloſen Zeiten der Vergangenheit die Grundfeſten gelegt, auf denen der Bau abendländiſcher Tonkunſt ſich dereinſt erheben ſollte, ſondern wir haben vor allem erkannt, daß die Mehrzahl der wirklichen Genies der Tonkunſt entweder vorwiegend nordiſch oder ſtark nordiſch gemiſcht geweſen ſind. Das deckt ſich durchaus mit der Rolle, welche die nordiſche Raſſe auf allen anderen Geſittungsgebieten im Laufe der europäiſchen Geſchichte geſpielt hat.

Wir hoffen erwieſen zu haben, daß die ungeheuer ſtarken Stilwandlungen innerhalb weniger Jahrhunderte keineswegs gegen die Überzeugung ſprechen, es ſeien immer wieder Menſchen gleicher Raſſe am Werke geweſen. Nicht in immer ſich gleichbleibenden Stilformen offenbart ſich die Raſſe, ſondern darin, daß die verſchiedenſten Formen vom gleichen Geiſt belebt ſind. Freilich läßt ſich dieſe Gleichheit nur erfüllen, manchmal nur erahnen; ſie iſt aber deshalb nicht weniger wirklich vorhanden. Und meiſtens iſt ſie den andern klarer geworden als uns ſelbſt. Wenn Schemann ſagt: „So blieb denn das Wiſſen um die Einheit der Germanen lange Zeit das Geheimnis Roms“, ſo könnte man in Abwandlung dieſes Satzes ſagen, daß das Wiſſen um die Einheit aller nordiſchen Kunſt meiſt das Geheimnis ihrer Widerſacher geblieben iſt, während wir ſelbſt uns nach guter oder vielmehr ſchlechter alter Germanenart um Nebendinge befehdeten. — Es iſt ſchon einmal geſagt worden, daß der Vorſtellung einer „gemeineuropäiſchen, allen verſtändlichen Muſikſprache“ nur ſoweit Wirklichkeit zukomme, wie die geſittungsmäßige Vorherrſchaft der nordiſchen Raſſe reiche. Es wäre eine dankenswerte Aufgabe, dieſe Wirklichkeit in das Bewußtſein der heute noch nordiſch beſtimmten Völker zu erheben; denn nicht nur dadurch dienen dieſe der Erhaltung ihrer Art, daß ſie die Zahl der Schlachtſchiffe und Bombenflugzeuge beſchränken, mit denen ſie ſich gegebenenfalls gegenſeitig ausrotten könnten, ſondern auch dadurch, daß ſie ihre unlösbare geiſtige Verbundenheit miteinander erkennen.

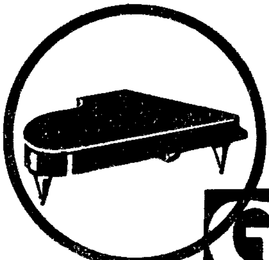
Neben der nordiſchen iſt die dinariſche Raſſe die einzige, die wir uns aus dem europäiſchen Muſikgeſchehen nicht wegdenken können. Mit ihrem Ausſcheiden würde jener „muſikantiſche“ Einſchlag wegfallen, der neben nordiſch-ernſter Kraft als ſegensreicher Ausgleich ſteht; jene Freude an den rein ſinnlichen Schönheiten der Tonkunſt, die zu ihrem geſunden Fortleben ſchließlich ebenſo unentbehrlich iſt wie geiſtige Tiefe und Bedeutſamkeit. — Alle anderen europäiſchen Raſſen nehmen der nordiſchen und der dinariſchen gegenüber in ihrer Wichtigkeit für die Entwicklung unſerer Tonkunſt eine untergeordnete Stellung ein.

Der Verfaſſer hat als einen perſönlichen Beweggrund zu ſeiner Arbeit auch den Wunſch genannt, gegenüber neuen Erſcheinungen in der Muſik der Gegenwart einen feſteren Maßſtab zu gewinnen, als ihn die bloße Berufung auf perſönlichen Geſchmack liefern kann. Hat ſich ein ſolcher Maßſtab im Laufe unſerer Unterſuchungen wirklich gewinnen laſſen? Sicherlich nicht ſo, daß man nun bei jedem neu auftretenden Künſtler, bei jedem neu erſcheinenden Werke nach den hier entwickelten Anſchauungen eine untrügliche Vorſchrift für die Beurteilung geben könnte. Eher ſchon ſo, daß man bei gewiſſen Entwicklungen, bei gewiſſen Gruppen von Erſcheinungen wird ſagen können, ob ſie die Dinge in wünſchenswerter Richtung weiterführen oder nicht. „Wünſchenswert“ iſt natürlich bei der Kunſt ein gefährliches Wort: man kann ihr die Richtung ihres Weges, etwa die zu entwickelnden Stilgattungen u. ä. nicht vorſchreiben. Wohl aber bekennt ſich der Verfaſſer aus vollſter Überzeugung zu der „biologiſchen Äſthetik“ Platons: Höchſten Wert hat auch in der Kunſt nur das, was lebensſteigernd für meine Raſſe wirkt; iſt es dagegen den Lebensgeſetzen meiner Raſſe ſchädlich, ſo kann es auch nicht im Sinne meiner Raſſe ſchön ſein.

E H R U N G E N.

Der im Jahre 1927 vom preußiſchen Staatsminiſterium gegründete ſtaatliche B e e t h o v e n - P r e i s iſt auf Vorſchlag des dafür berufenen Kuratoriums von der Preußiſchen Akademie der Künſte dem Komponiſten Prof. Dr. h. c. Georg S ch u m a n n verliehen worden.

Dem erkrankten Komponiſten Hofrat Profeſſor Julius B i t t n e r in Wien wurde vom öſterreichiſchen Bundespräſidenten das große ſilberne Ehrenzeichen verliehen.



Die weitere Umgebung des Münchener Prinzregenten-Theaters soll in ein „Richard Wagner-Stadtviertel" umbenannt werden.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Einsendungsfrist für Kompositionen zur „Nürnberger Sängerwoche" ist am 1. Mai abgelaufen.

Die Intendanz des Opernhauses Königsberg (Pr.) hat sich entschlossen, ein Preisausschreiben zu erlassen, und zwar erstens für eine deutsche Volksoper und zweitens für eine nationale deutsche Oper. Die beiden besten Arbeiten sollen in der kommenden Spielzeit am Opernhaus Königsberg uraufgeführt werden. Die näheren Bedingungen werden demnächst bekanntgegeben.

Das Archiv für Kirchenmusik zu Leer veranstaltet ein Preisausschreiben für neue Choräle, über das Heft 1 von „Psalter und Harfe" ausführlich berichtet. Interessenten erhalten das Heft kostenlos vom Verlag in Kemberg bei Halle.

Der Polnische Staatspreis für Musik wurde dem derzeitigen Rektor des Warschauer Konservatoriums Eugen Morawski zuerkannt. Das preisgekrönte Werk ist das Ballett „Die Switezmaid" und behandelt ein heidnisch-slavisches Thema. Auch der Text stammt vom Komponisten.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Der Verlag Gustav Bosse in Regensburg hat seinen zahlreichen Bruckner-Veröffentlichungen ein neues Bändchen angefügt: in seiner kleinen Schriftenreihe „Von deutscher Musik" erscheinen soeben „Meine Erinnerungen an Anton Bruckner" von dem bekannten Bruckner-Schüler und -Freund Max v. Oberleithner.

Ed. Bote & G. Bock bringen nunmehr von Händels Arie aus „Julius Cäsar": „Es blaut die Nacht" eine Einzelausgabe für hohe und tiefe Stimmlage.

Der Pianist Winfried Wolf hat aus der I. Sonate für Violine allein von Joh. Seb. Bach „Adagio und Fuge" für Klavier bearbeitet und bereits in verschiedenen Städten aufgeführt. Die Bearbeitung erscheint demnächst im Verlag Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

In der bekannten Sammlung des Verlages Kallmeyer (Wolfenbüttel): „Das Chorwerk" bringt Prof. Dr. W. Gurlitt (Freiburg i. Br.) als Heft 22 soeben eine Auswahl von 16 weltlichen Liedern für eine Singstimme und Instrumente von Gilles Binchois, dem Klassiker der altniederländischen Liedkunst zu Beginn des 15. Jahrhunderts. Die zartlinigen Chansons dieses Zeitgenossen eines Roger van der Weyden bezeichnen einen Höhepunkt des europäischen Kammerliedes, von dem namentlich die süddeutsche Liedkunst sich stark beeinflußt zeigt.

In Prag wurde eine neue musikalisch-literarische Zeitschrift gegründet. Sie nennt sich „Kritik der Kritik" und hat sich den Kampf gegen die Auswüchse und Verirrungen der zeitgenössischen Kunstkritik zum Ziel gesetzt. Herausgeber ist der Prager deutsche Musikkritiker und Referent der „Sudetendeutschen Tageszeitung" Dr. Richard Pflegshörl. E. J.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

Prof. Dr. Hans Mersmann hat die Schriftleitung der Zeitschrift „Melos" auf Wunsch des Melosverlages niedergelegt. In gegenseitigem Einvernehmen wurde Dr. Heinrich Strobel mit der Gesamtschriftleitung der Zeitschrift „Melos" betraut.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Der Aufstieg", Verlagsnachrichten des Hauses Bote & Bock. 2. Jahrgang Nr. 1. — „Berlin als Kunst- und Musikstadt". — Rudolph Lothar: „Wie Friedemann Bach entstand". — Hanz Heinz Ewers: „In memoriam Eugen d'Albert. — Karl Hasse: „Max Reger und die Kritik".

„Deutsche Rundschau", Berlin, Nr. 7. — „Der Zusammenbruch des Kunstbetriebes" von Paul Fechter.

„Deutschlands Erneuerung", München, Nr. 3. — „Kritisches zur Musik der Gegenwart" von Max Donisch. — „Die Notwendigkeit einer bewußten und starken Gegenwehr gegen die Verschandelung unserer Musikkultur beginnt endlich einzuleuchten. Wurde dieser Kampf bisher in der Hauptsache nur von vereinzelten Persönlichkeiten geführt, so hat er seit kurzem durch die Organisation des ‚Kampfbundes für deutsche Kultur' Unterstützung gefunden."

„Zeitschrift für Musikwissenschaft", 1933, S. 213. — „Zum 3. Heinrich Schütz-Fest der ‚Neuen Schütz-Gesellschaft' in Wuppertal-Barmen". Von Bruno Maerker, Freiburg i. B.

„Zeitschrift für Kirchenmusiker", 15. Jahrg. Nr. 2. — Bekanntes und Unbekanntes aus dem Leben Gottfried Silbermanns" von Ernst Flade, Plauen i. V. — Nr. 3: „Zum Tode Arnold Mendelsohns" von Otto Richter.

„Gregoriusblatt", Düsseldorf, 1933, Heft 1. — „Zur Lage" von Th. B. Rehmann; „Jenseits der Grenze", Kirchenmusik in Italien, von H. O. Boehm.

„Le Ménestrel", Paris, Nr. 5. — „Musique et Paysages" von Jean d'Udine.

„Revista Musical Catalana", Barcelona, Nr. 349. — Das Heft ist dem verstorbenen Amadeu Vives gewidmet.

„Musica d'oggi", Mailand, Nr. 1. — „Attorno a Haendel, Lettere inedite del poeta Paolo Rolli" von Luigia Cellesi. — „I centenari melodrammatici italiani del 1933" von Giuseppe de Napoli. — Nr. 2: „Davanti alla tomba di Riccardo Wagner" von Alfredo Brüggemann.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Gertrud Runge: „Untergang der Sonate" (Deutsche Zeitung São Paulo, Nr. 24). — Es ist unverantwortlich, wenn dem Ausland aufgeschwätzt wird, die Sonate sei innerlich abgestorben und die Symphonie so gut wie tot. Die Scheinexistenz der Sonatenform macht die Verfasserin zu einem „Rest romantischer Ideenwelt" und „rein akademischer" Fortführung der Tradition.

Willi Reich: Bernhard Shaw als Musikkritiker (Frankfurter Zeitung, Nr. 103/5).

Dr. Alexander von Andreevsky: Wagner-Rausch in Rußland (Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 68). „Heute gehört Wagner zu den beliebtesten Komponisten in der Sowjet-Union."

Dr. Peter Panoff: „Deutsche Musik im Südosten". — Überschuß an Musikbegeisterung (in Sofia und Provinz) ist vorhanden, und diese Begeisterung gilt in erster Linie der deutschen Musik" (Deutsche Allg. Zeitung, Berlin, Nr. 93).

Oscar v. Pander: „Von rechter Wagner-Nachfolge" (Münch. Neueste Nachr. Nr. 43). — „Aus zwangsvoller Gegnerschaft und nervöser Ueberreiztheit ist die Unnatur vieler heutiger Bühnenschöpfungen zu erklären, die um jeden Preis ‚andere' sein wollen, und die deshalb falsch wurden."

Dr. Leo Schrade (Bonn): „Politische Lieder der Gegenwart" (Kölnische Zeitung, Nr. 119). — Das Thema ist unzureichend behandelt, weil für die zitierten Lieder ihre zufällige Aufnahme in Liederbücher, nicht aber ihre tatsächliche volkstümliche Verbreitung berücksichtigt wurde. Das Horst-Wessel-Lied ist nicht einmal erwähnt!!

Dr. Anton Mayer: Die Seelen der Instrumente (Westdeutsche Landeszeitung, Gladbach-Rheydt, Nr. 57).

Dr. Max Steinitzer: Wieviel Melodien kann ein Musiker auswendig? (Leipz. Neueste Nachrichten, Nr. 63). — „Die nähere Berechnung ergibt, daß ... sich die Zahl der in dem Kopf der Versuchsperson vorrätigen Melodien um 4000 herum bewegt."

Kurt Kornicker: „Das Geheimnis der Stradivarigeigen". — „Harmonische Lebensgestaltung, die Beseeltheit und die Liebe zum Werk. Hier und nicht in irgend einer Zauberformel liegt das wahre Geheimnis der Stradivarigeigen" (Hamburger Fremdenblatt, Nr. 47).

Michael Alt: „Die Musik in der Erziehung". Drohende Gefahren (Kölnische Zeitung, Nr. 73).

Kurt Singer: Der Operndarsteller (Deutsche Allgemeine Zeitung, Nr. 69).

Peter Prätorius: Besuch im Beethovenhaus. (Weserzeitung, Bremen, Nr. 46).

M. Lendroth: „Schnabelflöten, Gamben, Cembali ....“ Wiederbelebung alter Instrumente (Hamburger Nachrichten, Nr. 76).

Dr. Rudolf Steiger: „Vergleichende Musikpädagogik“. (Augsburger Postzeitung, Nr. 81.)

Dr. Siegfried Anheißer: „Neue Wege zu Mozart“. (Hamburger Korrespondenz, Nr. 150.) — Über die neue Mozart-Übersetzung.

Manfred Lendrodt: „Um die Musikerkammer“. („Tägliche Rundschau“, Berlin, Nr. 74 und 81). Die Betrachtung geht allzu einseitig auf die Belange der Komponisten ein.

Hans Hinkel, Preuß. Landesführer des „Kampfbundes für Deutsche Kultur“: „Geistige Umstellung tut not.“ (Deutsche Zeitung, Berlin, Nr. 75, Abendausgabe.) — Betont die kulturelle Wichtigkeit des Kampfbundes.

Artur Holde: „Deutsches Männerchorwesen einst und jetzt“. (Königsberger Hartung'sche Zeitung, Nr. 145.) — „Deutscher Chorgesang im Kampf um die Volksseele“. (Schleswiger Nachrichten, Nr. 71.)

Hans Joachim Moser: „Entfesselung des Musiklebens“ und „Wiederankurbelung der Konzert- und Hausmusik“. („Der Tag“, Berlin, Nr. 71 und 72.) — „Mit viel Hoffnnug sieht man der zweifellos kommenden Musikerkammer entgegen, der der ‚Kampfbund für deutsche Kultur‘ den Boden bereitet, indem er vor allem das rotgewerkschaftliche Gestrüpp wegjätet, das fruchtbringender Arbeit im Weg zu stehen drohte.“

Dr. Albert Hofacker: „Hamsun-Verdi. Eine Parallele.“ (Berliner Börsenzeitung, Nr. 157.) — „Beide können von sich sagen, daß sie die schwere Lebensfrage gelöst, ein großer Träumer und ein reiner, starker Mensch zu sein, Genie und Charakter.“

E. Terno: „Ein halbes Jahrhundert Schleswiger Musikleben“. (Schleswiger Nachrichten, Nr. 76.)

H. T.: „Aus deutscher Seele“. Zu Hugo Kauns Gedächtnis. (Berliner Lokalanzeiger, Nr. 157.)

Alfred Falckner: „Rundfunkmusik — wie sie sein soll“. (Kölnische Zeitung, Nr. 140.)

Wilhelm Matthes: „Schluß mit der Jazzplage!“ (Fränkischer Kurier, Nürnberg, Nr. 83.)

Dr. Fritz Stege: „Musik in der neuen Zeit“. (Neues Magdeburger Tageblatt, Nr. 81.)

Dr. Werner Kulz: „Völkische Forderungen zur Rundfunk-Neugestaltung“. (Hessische Landeszeitung, Darmstadt, Nr. 77.)

Dr. Kurt Voß: „Bühnen-Wende“. (Hannoverscher Kurier, Nr. 132/33.) — „Die Bühne, die wir erstreben, muß sowohl mit der Diktatur des Stars wie des Spielleiters wie des Ungeschmacks brechen.“

Rudolf Müller (Rom): „Unbekannte Briefe Verdis.“ (Neues Wiener Journal, Wien, Nr. 14. 128.)

Reinhold Zimmermann: „Moderne Volksmusik?“ (Kölnische Zeitung, Nr. 153.) — „Wir haben vorbildliche Muster zeiteigner Volksmusik in Hülle und Fülle, da uns keine Vergangenheit gegenstandslos ist und werden kann, die Echtes hervorgebracht hat.“ — „Karl Hasse, ein deutscher Komponist der Gegenwart“. (Völkischer Beobachter, Berlin, Nr. 85/86.)

Herbert Fleischer: „Hans Pfitzner heute“. (Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 144.) — In dieser anerkennenden Würdigung Pfitzners wird der Meister wieder einmal als „letzter Romantiker“ eingegipst und mit dieser Etikette ins Museum der Zeitgeschichte eingeliefert. Glaubt Verfasser wirklich, daß „Romantik“ einen „ersten“ und „letzten“ Vertreter aufzuweisen hat? Dann hat er das Wesen der Romantik nicht erfaßt.

Dr. Heinrich Hofer: „Aus der Werkstatt Max Regers“. Mit unveröffentlichten Briefen von Walter Fischer. (Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 133.)

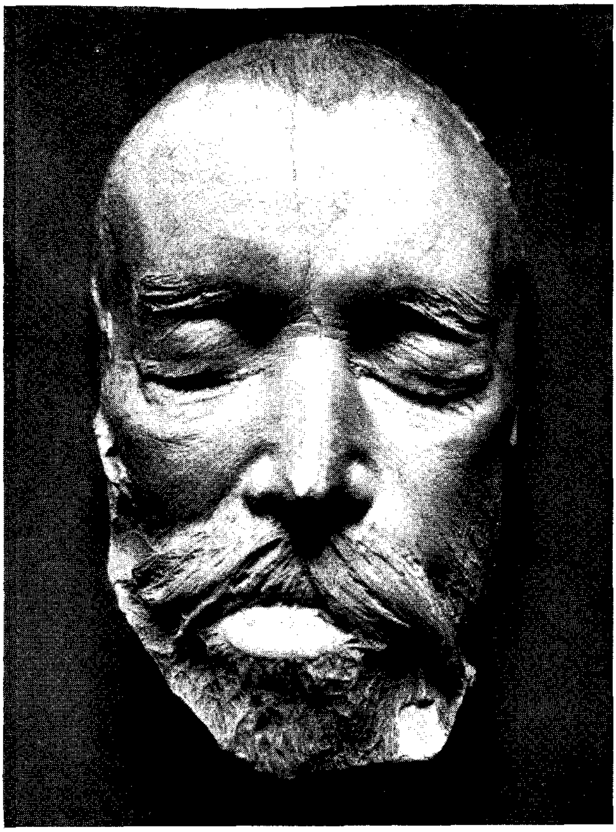
Dr. Karl Blessinger: „Laute und Guitarre“. (Kurier für Niederbayern, Landshut, Nr. 67.)

Reinhold Conrad Muschler: „Ein deutscher Künstler: Georg Vollerthun“. (Der Angriff, Berlin, Nr. 83.)

E. E. Gebert: „Der Weg zum musikalischen Ruhm“. (Weserzeitung, Bremen, Nr. 170.) — Plauderei über die Vorbedingungen des musikalischen Berufs.

Dr. Herbert Schmidt-Lamberg: „Musik im fernen Osten“. (Deutsche Allgemeine Zeitung, Berlin, Nr. 165.)

Katharina v. Sanden: Franz Liszt und Bettina von Arnim. (Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 165.)



Johannes Brahms

Totenmaske

(Ein Teil des Bartes fehlt)

Das Original befindet sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / MAI 1933 HEFT 5

Brahms unter den Jungen.

Von Walther Krug, Schopfheim.

Das moderne Wesen beginnt in seine Teile zu zerbröckeln. Es scheint also schon brüchig geworden zu sein. Blättert man etwa in der Schrift von Strobel, die im Jahre 1928 über Hindemith erschienen ist, so fällt einem auf, wie gerade das, was dort vor vier Jahren als Positives vermerkt wird, sich heute schon als negativ erweist. Der damals so heftig gekämpfte Kampf gegen das Romantische und seine gefühlsmäßige Dynamik entpuppt sich als eine kleine oder große Don Quichoterie, je nachdem. Die Zeichen haben sich verkehrt. Hören wir heute ein Werk wie das Quartett in C op. 16 von Hindemith, so wird uns deutlich, daß darin wesentlich und kraftvoll gerade das ist, was nicht auf der Bahn der Jungen wandelt. Zehn Jahre lang ist es unter dem Schutt der vielen Dinge des neuen Tages gelegen, um auf seine Auferstehung zu warten, die, wie das neueste Schaffen Hindemiths zeigt, nicht allzu lang mehr auf sich warten lassen möchte. Und Schönberg? Er beweist sich gerade mit dem, was die Jüngsten über den Schellenkönig preisen, als das, was er von Anfang an war, als ein nachahmender Epigone: erst, als Epigone Wagners, war er Epigone des Gefühls; heute ist er ein Epigone des alten Stils, des Verstandes. Alle Sachlichkeit, alles Abstrakte, dessen er sich heute rühmt, all dies „fabelhaft Gebaute", wie es immer von ihm heißt, ist ein Nachahmendes, das sich auf den formalen Ablauf beschränkt: formale Organisation und also, wie unsere ganze Wirtschaft, höchst modern, völlig vom Tage und ganz „auf der Höhe", oder, wie man es in der phantastischen Wortbildung unserer Zeit zu nennen beliebt, formale Organik — ein süßsaurer Ausdruck, der ungewollt bestätigt, daß Schönberg zu seinem Epigonentum, das er früher bekämpfte, gute Miene macht. Ähnlich Strawinsky. Solange er Russe war, war er roh und echt. Seitdem er Franzose geworden ist, spielt er Theater und schneidet Grimassen. Seine berühmte Polyphonie ist eben jene formale Organik, d. h. genau gesprochen: organisierte Willkür. Auch Strawinsky ist im Grunde modern gegen seinen Willen. Das deutlichste Beispiel aber dieser Brüchigkeit gibt Honegger ab, der zwar ein Eklektiker ist, aber ein sympathischer. Er, der die Maschine über alles liebt und den Ehrgeiz hat, zu komponieren, wie man Maschinen montiert, kommt auf den absurden Gedanken, für seinen „Weltenschrei" eine Dichtung zu wählen, die der Sehnsucht nach Erlösung von der Maschine Ausdruck geben möchte. Natürlich gipfelt die Musik, sie kann ja gar nicht anders, in einem Lobgesang auf eben diese Maschine. Woher auch hier dieser Mangel an Logik? Aus Neigung zur Sensation? Aus Lust am affektierten Wesen? Liebt etwa Honegger die Maschine ganz und gar nicht und tut nur so? Möchten gar all diese Beschreibungen und Darstellungen in Tönen und Klängen mehr sein, als sie sind? Möchten sie zum Wesentlichen durchstoßen

und nicht nur das Nebeneinander, die Addition der Dinge geben? Und vermögen es nur nicht? Und verbleiben in einem seltsamen vorspielhaften, entwurfartigen Zustand stecken? Wie ja diese Musik in der Tat immer wieder beim Beginn aufhorchen läßt, dann aber stockt und nur durch neues Ansetzen und Ankurbeln des Motors von der Stelle kommt, auf der sie, ähnlich dem gesamten Jazzwesen, so gern verharren möchte, gleichsam zeitlos und raumlos. Wo aber diese Musiker und andere, mögen sie heißen, wie sie wollen, heute Musik des Tages schreiben, wie pessimistisch, wie fatalistisch kommt das alles heraus, wie extrem und fanatisch in seinen Ausbrüchen und wie erfüllt von Sensation!

Daß dieser Art des Schaffens alle frühere Art, die ältere wie die alte und die älteste, höchst zuwider sein muß, liegt auf der Hand. Daher auch die schroffe Ablehnung oder, wo man nicht ablehnt, der Versuch, das Alte mit den Augen moderner Motorik und Sensation zu sehen. Daß die Ablehnung im Falle Brahms fast in Haß überging, ist nur natürlich, es ist der Haß des Sohnes gegen den Vater: allzu nah ist Brahms den Jungen und sie spüren, wie sich sein Blut in ihren Adern regt. Brahms steht ihnen nahe in der Vorliebe für die alte Musik, in der Führung der Linie und Neigung zum Polyphonen, im Harmonischen, in der Entwicklung von subjektiv jugendlichem Überschwang zur objektiven Gestaltung, vor allem aber in einer Zurückhaltung, die, wie alle Zurückhaltung, gern ins Sentimentale mündet. Und doch ist Brahms im Grunde ganz und gar nicht der ihre. Er ehrt die Alten, während die Jungen sie travestieren. Er zeigt eine geistige Haltung, die sie verlachen. Ihm ist das Gefühl für das Organische eingeboren, sie streben nach Abstraktion. Er gibt sich als Mensch mit menschlichem Empfinden. Sie tun so, als ob menschliches Empfinden ein für allemal abgeschafft sei. Noch das Adagio möchten sie als Etüde gestalten, er aber sieht noch in der Etüde ein Empfundenes.

Gerade dieses seltsam widerstrebende Gebilde aus Für und Wider wird es sein, das die Jungen zu heftigster Ablehnung treibt. Sie wittern im Meister das, woran sie selber im Grunde teilhaben und nicht teilhaben möchten. Nichts ja lehnt man schärfer ab als das, wovon man selber genügend in sich spürt. Extrem wird man nur, wenn man sich verzweifelt wehrt. Sie schelten Brahms den Nachgeborenen, weil sie selber sich als Nachgeborene fühlen. Der Kampf gegen die Romantik, ist er im Grund nicht etwas Romantisches? Als romantisch gilt ihnen ja das Gefühlsmäßige, Magische, Mystische, das sie das Ungesunde nennen. Und doch ist ihre Abstraktion noch viel mystischer: ist doch die alte Mystik der Zahl darin! Und ihre Sachlichkeit, ist sie nicht ein unterdrücktes Gefühl, wofür ihre Sentimentalität das beste Zeugnis geben möchte? Man sehe nur die Anfänge bei Schönberg, Strawinsky und Hindemith: dort sind sie echt im Gefühl. Wie wohl wäre ihnen, wenn sie könnten, wie sie wollten! Wenn nicht der Kampf um die Abstraktion sie verfluchte, Gespenster zu sehen und den Sensationen nachzujagen! Diese Epigonen sind in der Tat Romantiker, obwohl verhinderte, Romantiker, die sich selbst hindern, Romantiker zu sein, weil sie keine Epigonen sein wollen, um keinen Preis.

Wie anders sehen wir dagegen die schöpferischen Meister in ihrer Stellung zum Vergangenen! Wo wir hinblicken, gewahren wir sie aus der Vergangenheit entscheidende Anregung empfangen, nicht in Haß und Ablehnung, sondern in Liebe und Verbundenheit. Auf Mozart und Beethoven etwa haben Bach und Händel so sehr eingewirkt, daß die späteren Meister ohne diese Einwirkung überhaupt nicht mehr zu denken sind. Sie scheint zunächst nur formaler Natur zu sein. Die Gefahr des Mannheimer Stils, sich allzu rhetorisch, ja willkürlich und oberflächlich zu geben, wird durch den Einfluß der älteren, polyphonen Musik gebannt. Doch geht der Einfluß darüber weit hinaus. Er trifft auf das Wesentliche. Auch das ist natürlich. Mozart und Beethoven müßten oberflächliche Menschen, sie müßten nur Virtuosen gewesen sein, hätten sie das Alte nur aus formalen Gründen übernommen. In ihnen lebt viel Bach und Händel, sie sind gar nicht so modern und fortschrittlich, wie man so oft und gern annimmt. Man gehe doch etwa nur den Fäden nach, die sich von den Präludien und Inventionen Bachs zu gewissen Sätzen der späten Quartette Beethovens spinnen, und oft sind es gerade solche Sätze, die, wie man sagt, modern wirken! Hier wird geradezu der Gehalt

der älteren Musik wieder aufgenommen und, schrecklich zu sagen, man wird ihn als einen romantisch-stimmungshaften bezeichnen müssen!

Die Kette wird nicht unterbrochen. Die Macht der Meister gibt der sogenannten romantischen Musik nicht nur Form und Halt, sie gibt ihr auch Geist und Nahrung. Die Romantik ist keineswegs eine Antithese gewesen zur Klassik, sondern ihre folgerichtige Fortsetzung. Noch bei Wagner wiederholt sich der Vorgang und dann bei Bruckner.

Brahms aber, obwohl in jungen Jahren ihn manches abzusprengen drohte, ist derjenige Meister geworden, der unter den Späteren der Entwicklung am meisten treu bleiben sollte. Und wie er der jüngste unter ihnen ist, so ist er auch zugleich der letzte. Das bedeutet aber, daß durch ihn und nur durch ihn der Zugang zu jenem Weg zu finden ist, von dem am weitesten und klarsten ein Überblick, Durchblick und Einblick gewonnen werden kann auf das gesamte Musikschaffen. Wer Brahms ausschaltet, nimmt gerade den Menschen unserer Zeit diese Möglichkeit. Denn Brahms ist weit mehr der Unsere als Hindemith und Strawinsky. In Brahms lebt Geist und Blut so gut von unseren Tagen wie von vergangenen Tagen. Aber es lebt in bejahender Kraft, wo man heute nur verneint. Denn es ist Geist und Blut, vom Organisch-Lebendigen gespeist und nicht von den toten Astraktionen des Motorischen.

Johannes Brahms als Hüter und Mehrer musikalischen Kulturgutes.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Der Grundstein für ein neues Deutschland ist gelegt. Auf uns wird's ankommen, ob wir einen würdigen Bau aufzuführen imstande sind. Daß es, gerade in der Kunst, mit dem guten Willen allein nicht getan ist, sondern es vor allem auch auf die inneren Kräfte ankommt, bedarf einer Darlegung nicht. In der Musik heißt das zunächst so viel, daß wir männlichen Blicks mit möglichster Klarheit erkennen, worin das Wesen echter deutscher Tonkunst besteht, eine Frage, die zwar seit Kriegsbeginn immer wieder aufgeworfen und zu beantworten versucht worden ist, ohne daß wir aber auch nur einen Schritt vorwärts gekommen wären. Die denkbar undeutschen Verhältnisse im letzten Jahrzehnt wären sonst unmöglich gewesen, ein weiteres Wort sei hierüber auch nicht verloren. Hier soll ein neuer Weg beschritten werden, hinter das Geheimnis der deutschen Musik zu gelangen. Dem Grundgedanken nach geht es um Folgendes: Das Wesen der deutschen Musik, wie es sich in den Hauptwerken der wahrhaft großen Meister aller Welt kundgibt, vollzieht sich in einer erstaunlich großen Zahl von Synthesen, d. h. einer Verbindung derart vieler, einander oft denkbar entgegengesetzten Seiten, wie sie in dieser Mannigfaltigkeit und vor allem auch kühnen Gegensätzlichkeit die Tonkunst keines anderen Volkes aufweist. Worauf dies als Ganzes beruht, geht uns hier weiter nichts an, genug, daß diese zunächst geradezu verwirrende Vielseitigkeit das Wesen der deutschen Tonkunst ausmacht.

Weiterhin zeigt sich, daß gewisse Seiten bei dem einen oder andern dieser großen Musiker besonders stark hervortreten und sie es vor allem sind, die diesem Manne, immer aber auch bei Mitwirkung der andern Seiten, zu seiner besonderen Bedeutung verholfen haben. Bei der stattlichen Anzahl wahrhaft großer deutscher Musiker wird uns somit ein Anschauungs-, ein Studienmaterial gereicht, wie wir es großartiger und lehrreicher uns gar nicht denken können, und es liegt lediglich an uns, dieses Material erkennend zu deuten und zu unserm Heil zu nützen. Auch in diesem Sinne zeigt sich die besondere Art der Vielseitigkeit deutscher Tonkunst. Denn jeder dieser großen Meister kann dem Einzelnen wieder etwas Anderes nachdrücklich lehren, und zwar, was er gerade für seine Person, seine Ausbildung besonders nötig hat.

Hier nun sei Johannes Brahms, dessen 100. Geburtstag wir feiern, nach jenen Seiten hin in Kürze betrachtet, die für ihn von entscheidender Bedeutung geworden sind. Zunächst,

Brahms ist ein Studiergenie besonderer Art gewesen, worauf sich gerade auch seine Stellung zu früherer Musik gründet. Alle großen Meister sind Studiergenies gewesen, keineswegs ist auch nur etwas zu viel damit gesagt, daß das künstlerische Genie mindestens zur Hälfte auf der Fähigkeit beruht, studieren zu können. Und dieses geniale Studieren, wie wir es ohne weiteres bezeichnen können, ist ein tiefes Geheimnis, läßt sich aber trotzdem in die Worte fassen: nur das ist als solches zu bezeichnen, das vor allem seelisch befruchtet. Und daß es da zunächst auf eine empfängnisbereite und empfängnisfähige Seele ankommt, ist in dieser Begriffsbestimmung eingeschlossen.

Bei Brahms gewahren wir nun noch ein Besonderes, einen geradezu unheimlich sicheren Instinkt für die Erfordernisse einer seelischen Konzentrierung der kompositorischen Kräfte schon in früher Jugend. Der Jüngling Brahms war es bereits, der da, und zwar sicher als Einziger und als Erster, merkte, daß sich in der damaligen Zeit die Grundlagen in der Tonkunst zu lockern begannen und es, wenigstens für ihn, darauf ankam, sich dagegen zu stemmen. Betrachten wir von hier aus seine ersten Werke, vor allem seine Klaviersonaten und von ihnen besonders die in f-moll in ihrem ersten Satz mit der geradezu unerhörten Konzentrierung eines Vier-Töne-Motivs und seiner Verwertung, so stehen wir, in nachträglicher Erkenntnis dessen, welche Entwicklung die deutsche Tonkunst nehmen sollte, vor einem musikalischen Ereignis außerordentlichster Art. Wie kam der Zwanzigjährige zu Derartigem? Wir wissen es auch heute nicht unmittelbar. Von Marxsen, der immerhin das Verdienst hat, seinem Schüler Bach und die Wiener Klassiker in die Hand gegeben zu haben, ganz bestimmt nicht, wie Brahms auch einmal ganz offen sagte, von Marxsen nichts über den üblichen Handwerksunterricht hinausgehend gelernt zu haben. Zunächst von seinem Instinkt geleitet, dann mit immer schärferer Erkenntnis ausgerüstet, ist Brahms sein eigener Lehrmeister gewesen: Er suchte nach festesten Grundlagen, ruhte aber nicht, bis er diese in echtester Arbeit in einem innersten Sinne sich zu eigen gemacht hatte, d. h. bis diese Arbeit sich auch in produktive Kräfte umsetzte.

Das, soweit es möglich ist, im einzelnen aufzuzeigen, wäre nun ein ganz großes und vor allem wichtiges Kapitel bei Brahms, ein Kapitel allerdings, von dem noch nicht einmal die ersten Seiten geschrieben sind. Im Gegenteil wird Brahms immer noch der Vorwurf gemacht, er sei ein „Rückschrittler" gewesen, und wie all die von einem verhängnisvollsten Fortschrittsgeist eingegebenen Ausdrücke heißen, einem Geist, der keine Ahnung mehr davon hatte, worauf es in der Kunst im allgemeinen ankommt und gerade damals schon im besonderen angekommen wäre. Daß Brahms mehr als genügend „Talent" und Feuer besaß, um ein sogar strammer „Linksreiter" zu werden, dürfte er durch seine Dauerkraft bewiesen haben. Sein Großes und geradezu Einziges bestand aber gerade darin, es nicht zu sein, sich vielmehr einer Tradition, soweit sie noch nicht erschüttert war, verpflichtet zu fühlen, weiterhin aber, wo diese nicht mehr ausreichte, nach verschollenen Kulturen zu graben, um zu erkunden, was sich von ihnen, und zwar mit neuzeitlichem Geiste vermählt, erwerben ließ, um sie aufs neue zu besitzen. Leider ist es unter den obwaltenden Verhältnissen begreiflich, daß, Philipp Spittas ganz abseits der Heeresstraße wandelnder Brahms-Aufsatz ausgenommen, diese, eine tiefste Seite von Brahms, auch nur einigermaßen gebührend anerkannt worden ist. Und damit wär's auch nicht getan gewesen, im Gegenteil hätte die Erkenntnis reifen müssen, daß nur auf dem Weg, den Brahms als Erster ging, sich wieder zu gesicherten Grundlagen gelangen ließ. Und selbst die Erkenntnis allein nützte noch nicht viel, es bedurfte auch eines stärksten Willens und, zunächst wenigstens, einer Selbstentäußerung des Sichvertiefens in frühere, festgefügte Musikkulturen, die weder etwas zu tun hat mit üblicher musikhistorischer Forschung noch eben mit der Art, wie die meisten Musiker — von den Konservatorien kann gar nicht geredet werden — sich mit älterer Musik beschäftigten. Denn abgesehen davon, daß sich das Kapitel „Klassische und ältere Musik" nicht im „Nebenberuf" erledigen läßt, sondern eines fortwährenden Studiums[1] bedarf, gehört ein ganz besonderer Blick des Erkennens für das künstlerisch Wesent-

[1] Dafür bei Brahms nur ein Beispiel: Mit dem ersten Band der „Denkmäler Deutscher Tonkunst" (1892), der die Tabulatura nova von Scheidt enthält, beschäftigt er sich sofort und erkennt freudig

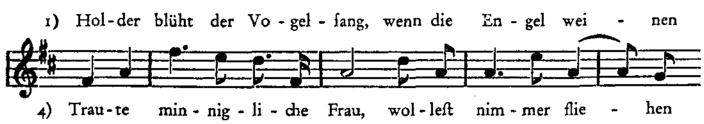
liche alter Kunſt dazu wie auch dafür, was ſich von ihr der eigenen Perſönlichkeit innerlich einfügen läßt. Wie ſchwer, für viele ſogar unmöglich, das iſt, weiß, wer ſich hier auskennt. Wundere ſich dann aber keiner, wenn er keinen urfeſten Grund unter ſich gewinnt.

An zweierlei Arten von Beiſpielen ſei das Geſagte klar gemacht, da nur ſolche wirklich überzeugen können. Brahms' Bedeutung als Liedkomponiſt bedarf keiner Worte. Daß ſie teilweiſe auf der Beſchäftigung mit dem Volkslied, auch dem früheren, beruht, weiterhin Brahms gerade auf die kleineren, ſtrophiſchen Lieder das meiſte Gewicht legte, weiß der Kenner ſeines Lebens und Werkes. Es ſoll hier nicht ausgeführt werden, daß der im Grunde ſeines Weſens „ſentimentaliſche" Brahms die naive Kunſt des Volkslieds auch innerlich nötig hatte, auch nicht, daß ihm als Liedkomponiſten gewiſſe Grenzen geſteckt waren. Auch hier, und zwar gerade beim Lied, kommt es darauf an, daß ein Komponiſt in ſeeliſcher Beziehung immer wieder einmal zu einem Letzten gelangt. Gelingt ihm dies, ſo iſt ihm, früher oder ſpäter, die Unſterblichkeit ſicher. So hat Brahms z. B. in „Immer leiſer wird mein Schlummer" an Hand des ausgezeichneten Gedichts von H. Lingg zum erſten Male einen ganz beſonderen, aber tief menſchlichen Zuſtand in Töne zu faſſen vermocht, die — man fühlt Derartiges ohne weiteres — für alle Zeiten ein Letztes bedeuten werden, wobei noch angemerkt ſei, daß Brahms lange um dieſe Töne gekreiſt hat, bis ſie ſich hier vollkommen erfüllten. Man muß das Lied von Elena Gerhardt hören, um noch auf eine neue Seite von ihm zu ſtoßen, nämlich gegen den Schluß auf ein plötzliches und letztes Aufflackern des Lebenslichtes.

Ich wollte aber von anderem reden. Die wirkliche Beſchäftigung mit echter früherer Liedkunſt hat Brahms natürlich auch mit dem Strophenlied-Prinzip bekannt gemacht, ohne deſſen Kenntnis, wie aber auch der Fähigkeit, es anwenden zu können, man der inneren Erfaſſung unzähliger beſter Strophenlieder etwa ſo gegenüberſteht, als würde ein Gemälde in einem faſt dunkeln Raum betrachtet. Vor zwanzig Jahren von mir aufgedeckt, und zwar mit dem Erfolg, daß noch niemand mit ihm arbeiten kann und ein wirklich beängſtigender Unſinn immer noch über derartige Lieder geſchrieben wird, freut man ſich wenigſtens darüber, wenn ein Betrachter ſich an melodiſchen Unmöglichkeiten derartiger Lieder ſtößt. Eines der bekannteſten Lieder von Brahms iſt das ſtrophiſch angelegte Höltyſche Minnelied: „Holder klingt der Vogelſang", deſſen beide erſte Verſe der zwei erſten Strophen:

„Holder klingt der Vogelſang" und „Röter blühen Tal und Au"

jeder Leſer nur mit dem Akzent auf den Steigerungsworten „Holder" und „Röter" leſen kann. Brahms betont aber, und zwar nachdrücklichſt, die zweiten Worte, ſo daß angenommen werden könnte, der Komponiſt müſſe — ich drücke mich mit Abſicht im Hinblick auf die Ungezählten, die Derartiges nicht einmal bemerken, draſtiſch aus — verrückt ſein. Der Name des Brahms-Biographen, dem Derartiges immerhin auffiel, verdient denn auch in Ehren genannt zu werden; es iſt G. Erneſt in ſeinem hübſchen Brahms-Buch (S. 360). Der Fall iſt ſo ſchlagend einfach, daß angenommen werden müßte, jeder intelligente, muſikaliſche Knabe würde nunmehr, mit dem Prinzip bekannt gemacht, die Löſung geben können. Schreibe ich deshalb die die Melodie zeugenden Worte unter dieſe, ſo iſt jede weitere Bemerkung überflüſſig:



Nebenbei, der auch Feinſtes hörende und es in Töne faſſende Liedkomponiſt Brahms zeigt ſich beſonders im zweiten Vers, und zwar in der ebenſo ſchönen wie ſinnentſprechenden Hervorhebung des Wortes „wolleſt" auf unbetontem Taktteil.

Was es nun heißt, mit dieſem Prinzip als Liedkomponiſt arbeiten zu können, zeigt nun gerade auch Brahms geradezu klaſſiſch. Er iſt ohne dieſes, mit dem unendlich viel Anderes ver-

erregt in dieſer doch zunächſt wirklich ſpröden Choralkunſt die Zuſammenhänge mit Bach in aller Schärfe. Das war's: Kultur iſt Zuſammenhang des Starken und Triebkräftigen, alſo etwas, was Brahms mit allem Bewußtſein pflegte.

knüpft ist, gar nicht zu denken, und damit wäre an dieser Stelle alles Nötige gesagt. Den bereits in seiner Zeit nicht mehr sichtbaren Eckstein der Liedkomposition hat Brahms für seine Person wieder ausgegraben und ihn zu dem seines eigenen, den Zeiten trotzenden Liedgebäudes gemacht.

Darin besteht nun überhaupt die Größe und die Bedeutung von Brahms, daß er Ecksteine, die die Bauleute verworfen hatten oder selbst nicht mehr kannten, wieder zu Ehren brachte. Auf dem Gebiete der Instrumentalkomposition ist es erst recht der Fall. Es sei hiefür jenes Sonderbeispiel herangezogen, in dem Brahms' instrumentale Arbeit schließlich gipfelt, der Schlußsatz, die Passacaglia der Vierten Sinfonie. Bachs Violin-Chaconne und die Orgel-Passacaglia mochten in den fünfziger Jahren Bach-hungrigen Musikern bereits gut bekannt sein, diese Form aber zu erneuern und gar auf das Gebiet der Orchesterkomposition zu übertragen, lag jedem fern, und auch Brahms hat es erst gegen Ende seiner Laufbahn getan. Als Ganzes war das Vorgehen unerhört kühn, kenntlich noch heute daran, daß selbst erfahrene Musiker und Musikhistoriker zunächst gar nicht merkten, mit welcher Kompositionsart sie es hier zu tun hatten; derart fern lag sie dem damaligen Musikergeschlecht. Mit welch verinnertster Kunst und gewaltiger Erfindungskraft wird hier aber auf uraltem Grund ein stolzer, neuzeitlicher Bau aufgeführt! Nirgends eine Lücke, und nichts als Quadersteine, mit denen gebaut wird. Und das in einer Zeit, in der es in der deutschen Musik bereits zu bröckeln anfing. Welch harte Arbeit war aber einem derartigen Bauen vorausgegangen! Das ist ja überhaupt für diesen Mann bezeichnend, daß er nichts unternimmt, bevor er es gründlichst kennen gelernt hat. Überall zeigt sich dies, selbst auf einem Nebengebiet, wie dem der Walzer-Komposition. Dieser lagen gründlichste Studien der damaligen ersten Walzerkomponisten zugrunde. Goethes hier schon oft herangezogenen Forderungen in seinem Gedicht „Künstlers Apotheose": „Eh man was Gutes macht, muß man es erst recht sicher kennen", hat Brahms im höchsten Sinne genügt. Die deutsche Tonkunst hat größere Meister als Brahms aufzuweisen, keinen aber, an dem sich Grunderfordernisse einer echten musikalischen Entwicklung klarer beobachten ließen als bei ihm. Insofern hätte er ein getreuer Eckart schon für die vergangene Zeit werden können. Möge er es für die kommende werden!

Brahms und seine Verleger.

Von Wilhelm Altmann, Berlin.

Nicht weniger als 5 Bände, darunter der umfangreiche 14., des Brahmsschen Briefwechsels sind seinen Beziehungen zu Verlegern gewidmet. Sie handeln keineswegs nur von rein geschäftlichen Angelegenheiten, war doch Brahms vor allem mit Fritz Simrock recht befreundet und im engen Gedankenaustausch auch über Literatur und bildende Kunst. Diese Freundschaft hat ihn aber nie gehindert, ganz unumwunden seine Meinung auszusprechen, wenn er mit Maßnahmen seines Freundes, z. B. Preisheraufsetzungen, nicht einverstanden war. Im allgemeinen hielt er die Verleger keineswegs bloß für ein notwendiges Übel; allerdings hat er einmal entrüstet ausgerufen: „Gibt es denn keine Staatsprüfung für Verleger, daß man weiß, ob sie Mist von Salat unterscheiden können?" Er selbst hatte freilich meist mit durchaus musikalischen Verlegern zu tun. Keineswegs gleichgültig war ihm die äußere Ausstattung seiner Werke. Sehr mit Recht schreibt er auch einmal (Bd. 9 S. 213): „Es ist ein alter, aus mancherlei Gründen berechtigter Wunsch, daß die Verleger ihren Nummern auch die Jahreszahlen beisetzen." Er war auch ein Feind der so beliebten, aus Ersparnisgründen eingeführten Sammeltitel. Als ihm ein Verleger einmal geschrieben hatte, alle Verleger seien Spitzbuben, antwortete er (Bd. 10 S. 24): „Ich will ehrlich sein und sagen, daß es mir mit dieser Wahrheit so geht wie mit der Lehre von der heiligen Dreieinigkeit. Eigene Anschauung fehlt, aber Ihnen will ich glauben — ist nicht so schwer wie das andere!"

Als Brahms hochberühmt war und die Verleger sich um seine Werke sehr bemühten, war er oft selbst bedenklich über die Höhe seiner Honorarforderungen und durchaus geneigt, mit

sich handeln zu lassen. So schreibt er einmal (Bd. 10 S. 107): „Ich wollte, ich hätte das Gleiche pro Stück und Jahr verlangt, um doch endlich einmal ein klein wenig abhandeln zu lassen. Wenn unser Preis (er hatte für die acht Klavierstücke op. 76 2500 Taler verlangt) beim schlechtesten Stück von Mendelssohn oder Schumann geniert hätte, so — sind Sie nicht gescheit, ihn zu bezahlen. Ich weiß nur, was mir geboten wird, und gelegentlich, was meine Kollegen Goldmark, Jensen, Kirchner, Reinecke u. a. kriegen —, wer aber die Lilien auf dem Felde kleidet und die Verleger erhält, das weiß ich nicht. Also überlegen Sie noch einmal; ich bin ein sehr traitabler Mensch!"

Mit der auch bei ihm üblichen Pauschalhonorierung oder einmaligen Abfindung für immer war Brahms nicht einverstanden; er fand (Bd. 10 S. 185) das Geldverhältnis leidig, „wie es zwischen Musikern und Verlegern leider noch üblich ist. Wir Musiker werden darin wie Kinder und Unmündige behandelt; wir wissen nicht im geringsten, was und wie eigentlich bezahlt wird, ob wir beschenkt werden oder schenken, rauben oder beraubt werden. (Ich eile zu sagen, daß ich Ihnen gegenüber nur die Furcht habe, Ihnen unrecht zu tun!) Sie müssen doch begreifen, daß dies ein unbehagliches Gefühl ist, namentlich gerade wenn man wie ich nicht zu klagen, nur zu bedenken und zu fürchten hat. Ich habe ja keine Ahnung, ob Sie riskieren, ob Sie auf die Zukunft zu rechnen haben, sich also sehr irren können. Sie müssen notwendig einsehen, daß das keine Gemütlichkeit aufkommen läßt. Warum können wir Musiker nicht das gleiche Verhältnis zu den Verlegern haben wie die Schriftsteller? Gustav Freytag weiß doch, warum und wofür er Geld kriegt. Alsdann kann einem ja gar nicht einfallen, an einen andern als den längst befreundeten und bewährten Verleger zu denken usw. Ich wiederhole nur, daß dadurch kein leisester Schatten auf Ihren herrlichen Verlegercharakter fällt, und daß dies auch kein Versuch sein soll, die Sache noch zu ändern. Aber unrecht ist es, daß ich bei meiner Beliebtheit nicht diese Änderung durchgesetzt habe. Ich bin aber zu unpraktisch, zu faul, zu schwer von Entschluß — und bei meiner traurigen Solostellung persönlich eben nicht interessiert —, Unrecht aber ist es doch." Übrigens hatte es Brahms schon im Jahre 1870 abgelehnt, mit Simrock einen Kontrakt auf Lebensdauer abzuschließen, weil der Vorteil dann doch zu wahrscheinlich auf seiner Seite wäre.

Der erste Verleger, der sich des damals zwanzigjährigen, noch so gut wie unbekannten Komponisten annahm, war 1853 die damals unbestreitbar erste deutsche Verlagsfirma Breitkopf & Härtel in Leipzig, die dazu durch eine sehr warme Empfehlung Robert Schumanns*) veranlaßt wurde. Während Breitkopfs op. 1—4 abnahmen, erwarb der Leipziger Bartolf Senff aus eigenem Verlangen op. 5 und 6. Nie hat Brahms vergessen, daß seine ersten Werke von Breitkopf auch in prächtiger Ausstattung herausgebracht worden waren. Er nahm es dieser Firma auch nicht übel, als sie seine vierhändige Bearbeitung des Schumannschen Klavierquintetts wegen ihrer Schwierigkeit ablehnte. Aber schmerzlich war es für ihn, daß sie, so gern sie ein Klavierkonzert von ihm gehabt hätte, sein op. 15 zurückwies, als er ihr mitteilte, es sei dies dasselbe Werk, mit dem er im Leipziger Gewandhause Fiasko gemacht hatte. „Es tut mir leid," schrieb er daraufhin, „daß Sie so wenig Vertrauen zu meinem Konzert haben. Doch hätte ich nicht geglaubt, daß die Wirkung desselben so gar erschrecklich sein könnte. Sie würdigen die andern mitgeschickten Werke keines Worts; ich hatte Ihnen nach meinem Glauben meine besten und praktischsten gesandt und Ihnen doch die Auswahl überlassen."

Die abgelehnten Werke, insbesondere das Konzert, fanden Aufnahme bei dem Verleger Johann Melchior Rieter-Biedermann in Winterthur in der Schweiz, der persönlich zu Brahms gekommen war und ihn in der Folge öfters in seinem gastlichen Haus bei sich sah. Er erhielt später als Lohn seiner Freundschaft das „Deutsche Requiem", das geradezu als Heiligtum des Verlags galt und dessen größtes Kleinod war. Wenn der Verlag Rieter-Biedermann von Brahms seit 1871 nichts mehr erhielt, so lag dies nur daran, daß mittlerweile die Beziehungen des Komponisten zu dem Verlag N. Simrock, die 1860 mit der Veröffentlichung der zweiten Orchester-Serenade op. 16 begonnen hatten, immer inniger geworden

*) Vergleiche auch unsere Faksimile-Wiedergabe in diesem Hefte vom Eintreten Robert Schumanns für Johannes Brahms in der „Neuen Zeitschrift für Musik" 1853.

waren. Auf Rieters Klage, daß er kein neues Werk bekäme, antwortete Brahms am 22. September 1875: „Nicht das Geringste habe ich über Sie zu klagen und anderes als Freundliches zu sagen. Daß ich keine Nova anbiete, hat seinen Grund in der — Zudringlichkeit Ihrer Herren Kollegen. Kistner hätte ich so gern etwas gegeben . . . . Aber Simrock und Peters greifen fürchterlich zu — überbieten sich dazu in einer Weise, daß ich nicht einladen mag, sich daran zu beteiligen.“ Eine sehr ähnliche Antwort erhielt Karl Rieter jun. am 12. November 1877, nämlich: „In die Klage, daß solange nichts von mir bei Rieter erschienen ist, stimme ich bei. Aber sie geht zunächst meinen Fleiß an, der viel zu wünschen läßt. Das Wenige, das von mir erscheint, befriedigt noch nicht einen Berliner Verleger, und ich bin verlegen manchem seiner Leipziger Kollegen gegenüber.“

Von letzteren hatte er längst Breitkopf & Härtel ausgeschaltet. Bei aller Verehrung, die er gegen diese Verlagsfirma hegte, hatte es ihn recht verstimmt, daß sie die ihr angebotenen Lieder und Gesänge op. 32 sowie die Magelonen-Romanzen op. 33 abgelehnt hatte, weil diese Werke, für die er 18 bzw. 16 Friedrichsdor verlangt hatte, ihr zu teuer waren und weil deren Klavierbegleitung ihr zu schwer erschien. Er ließ fast ein Jahr verstreichen, bis er am 16. September 1865 auf letzteren Vorwurf einging. Er bot der Firma einige Werke an, die er für durchaus unschwer erklärte, und schrieb dazu: „Wenn ich nun hier von lauter unschweren Sachen schreibe, so brauche ich hoffentlich nicht zu versichern, daß sie ohne besonderes Vornehmen so geworden sind und deshalb hoffentlich nicht schlechter, als ich eben schreiben kann. Einige Werke von freilich bedeutender technischer Schwierigkeit (Quintett, Variationen) erscheinen der Zeit in anderm Verlag. Denn ich will schließlich bekennen, daß mich fast ein unbeantworteter Brief daran hindert, meine neuen Werke, wie ich es so gern gewohnt bin, vor allem Ihnen anzubieten. Diesen Ihren letzten Brief vom vorigen Jahr zu beantworten, brauchte ich wohl nur auf die allerbeliebtesten Lieder zu verweisen, auf Schuberts Erlkönig, Schumanns Frühlingsnacht, Beethovens Liederkreis etc., um zu zeigen, daß das schwierige Akkompagnement die Verbreitung des Liedes nicht hindert. Doch hatte Ihre Bemerkung darum etwas Kränkendes für den Künstler, weil Sie ihm nicht zutrauten, alles Nötige bedenken und berücksichtigen zu wollen oder zu können.“ Breitkopf & Härtel baten um Zusendung des angebotenen Sextetts op. 36 und der gleichfalls angebotenen Sonate für Klavier und Violoncell und fügten hinzu: „Was Sie uns über den Punkt der Schwierigkeit schreiben, verkennen wir gewiß nicht und haben wir gewiß nicht verkannt, als wir Ihnen zuletzt schrieben. Wie Schuberts Erlkönig durch das Anstrengende der Begleitung nicht gestört worden ist, werden wir auch das Gleiche bei andern Werken vorausgesetzt haben und noch voraussetzen, von Beethovens Liederkreis gar nicht zu reden, bei welchem ja Ähnliches wohl nicht stattfindet. Wir hatten, als wir Ihnen schrieben (und nicht nach unserem, sondern nach musikalischem Urteil, und zwar solcher, die Sie hochschätzen) allerdings eine andere Art von Schwierigkeit im Sinne, doch geben wir zu, daß wir vielleicht besser davon gar nicht gesprochen hätten, da eine Verständigung darüber wohl kaum möglich ist. Wir gehen auch heute auf die Sache nur ein, um die Voraussetzung abzuwenden, als hätten wir von Ihnen nur eben etwas Leichtes gewünscht.“

Aufs tiefste aber war Brahms gekränkt, als Breitkopf & Härtel ihn um Lösung von ihrer Zusage für dieses Sextett baten und dies mit einem fremden Urteil über den Wert begründeten, unter dem Eingeständnis, daß ein eigentliches musikalisches Urteil ihnen selbst nicht zustehe. Er bat um sofortige Rücksendung sowohl des Sextetts wie der Violoncell-Sonate und blieb auch dabei, als die Firma sich nachträglich doch zum Verlag der beiden Werke bereit erklärte, die dann dem Verlag Simrock reichen Gewinn einbrachten. Von da ab haben Breitkopf & Härtel trotz wiederholter Annäherungsversuche kein Werk mehr von Brahms erhalten, woran ihre Sachverständigen Karl Reinecke und Selmar Bagge schuld waren. Wohl aber hat Brahms der Firma bei den Gesamtausgaben der Werke von Mozart, Chopin, Schumann und Schubert geholfen und auch gelegentlich im Hause des einen Besitzers verkehrt. Etwas verstimmt aber hat es ihn dann wieder daß die Firma seine bei ihr verlegten Werke 1888 an Simrock verkaufte, ohne mit ihm selbst darüber zu verhandeln.

An eine Gesamtausgabe seiner Werke, die in würdiger Form noch kurz vor und nach Ablauf der Schutzfrist von Breitkopf & Härtel veranstaltet worden ist, hatte übrigens Simrock schon zu Lebzeiten des Komponisten gedacht, wobei er die Firma C. F. Peters hinzuziehen wollte, doch zerschlug sich dieser Plan, besonders weil Rieter-Biedermann nicht zu bewegen war, seine Brahmsiana zu verkaufen.

Der letzte Verleger, der es verstanden hat, sich Werke von Brahms zu sichern, war Dr. Max Abraham, der hochverdiente Begründer der Edition Peters und Begründer der Musikbibliothek Peters, ein überaus vornehm denkender Mann. Nachdem es ihm zunächst passiert war, zwei ungenügende Honorarangebote gemacht zu haben, schrieb er am 24. September 1891 dem Komponisten „Damit jedoch künftig in unserer Korrespondenz von Honorar gar nicht mehr die Rede ist, bin ich so frei, einige Formulare beizufügen, die Sie gefälligst unter Angabe des Honorars jedesmal ausfüllen und mit den Manuskripten übersenden wollen, worauf Ihnen sofort das Honorar ohne weitere Bemerkung ausgezahlt werden wird." Brahms machte jedoch von diesen Blankoformularen keinen Gebrauch, gab überhaupt der Firma Peters, um Simrock nicht zu sehr zu kränken, nur ganz wenige Werke; aber er wurde nicht müde, immer die hohen Preise, die Simrock für seine Kompositionen nahm, und deren unnötig weitläufigen Druck zu tadeln und die billigen Preise Dr. Abrahams zu loben. So schreibt er am 11. Dezember 1890 an Simrock: „Ich dachte, den Sommer recht hübsche Sachen für Peters zu schreiben. Es scheint nur das Quintett zu bleiben, und das meinte ich Peters dem ersten Quintett gegenüber nicht anbieten zu können. Ich dachte nicht, mich zu verbessern oder Wundernswürdiges zu erleben, aber ich fühle mich Peters verpflichtet, und der Ärger will verdampfen. Sie wissen, daß ich mich über nichts beklage, auch alle Ursache habe, dankbar zu sein — nur daß Sie mir das einzige Plaisir nicht gönnen, was ich vom Notenschreiben haben könnte. Denn das lasse ich mir nicht ausreden, daß ich mehr Plaisir (und Sie mehr Geld) von meinen Symphonien und meinen Liedern hätten, wenn sie annähernd zu kaufen wären wie die aller meiner Kollegen." Aber trotz der hohen Simrockschen Preise sind doch schon zu Lebzeiten von Brahms viele seiner Lieder volkstümlich geworden.

Interessieren dürfte es manchen, einiges über die Honorare zu erfahren, die Brahms für seine Werke gefordert und erhalten hat; zunächst pflegte er diese Honorare sich in Friedrichsdors (= 17 RM.) oder auch in Louisdors (etwa 19 RM.) auszubitten. Für seine beiden Klavier-Sonaten op. 1 und 2 erhielt er auf Vorschlag Schumanns je 10, für das Scherzo op. 4 8, für das Liederheft op. 3 6 Louisdors. Dieses Liederheft enthielt 6 Gesänge; von 1877 aber gab Brahms kein Lied mehr unter 150 Taler ab. Seine erste Orchester-Serenade einschließlich des Arrangements für Klavier zu 4 Händen brachte ihm ebenso wie die zweite nur 16 Friedrichsdor ein, dagegen jede der freilich viel späteren Sinfonien 5000 Taler. Während er für das erste Klavierkonzert nur 10 Friedrichsdors forderte und erhielt, kam das zweite wie auch das Violinkonzert auf 3000 Taler. Die beiden Klavierquartette op. 25 und 26 hatte er für je 16 Friedrichsdor abgegeben; für das dritte (op. 60) aber ließ er sich ebenso wie für jedes Streichquartett 1000 Taler zahlen. Ebensoviel erhielt er auf seinen Wunsch für die vier- und auch zweihändige Ausgabe je des 3. und 4. Heftes der von ihm gesetzten Ungarischen Tänze, während er sich für die 11 Jahre früher erschienenen beiden ersten Hefte im ganzen 160 Friedrichsdors hatte zahlen lassen. Sehr viel Ärger hat er bekanntlich mit diesen Ungarischen Tänzen dadurch gehabt, daß Simrock das Wort „gesetzt" für Pianoforte weggelassen hatte, wodurch der Anschein erweckt wurde, daß es sich um Brahmssche Originalkompositionen handelte. Er hatte sie übrigens Simrock gegenüber als den praktischsten Artikel bezeichnet, den er unpraktischer Mensch liefern könne. Am 29. März 1876 hat er übrigens dem Verleger mitgeteilt: „Nr. 1, 8 und 10 sind ganz so, wie sie bei mir sich finden, ungarische Tänze (also nur der Klaviersatz usw. von mir). Bei den übrigen sind Melodien aus verschiedenen zu jedem einzelnen Tanz benutzt, wie ich sie grade sah und hörte. Ich habe mir einzig Mühe gegeben, das Spielen der Zigeuner, soweit es unsere zivilisierten Ohren vertragen, nachzumachen." Nachgemacht in diesem Sinne sind auch in den späteren Heften die Nummern 11, 14 und 16, die, was immer noch viel zu wenig bekannt ist, von Brahms selbst komponiert sind.

Wer seine Briefe an die Verleger durchliest, wird nicht allzuviel Urteile über andere Kompositionen, jedoch viele Stellen finden, in denen er den Verlag von Werken anderer Tonsetzer, z. B. von Robert Fuchs, Iwan Knorr, Puchtler, Walter Rabl und vor allem Dvořák empfiehlt; er hat ja bekanntlich überhaupt sehr viel Gutes getan.

Anselm Feuerbach und Johannes Brahms.

Von Konrad Huschke, Weimar.

Zu den interessantesten Erscheinungen im deutschen Kunstleben gehörte in den sechziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts der vornehm schöne, geistvolle Maler Anselm Feuerbach, des erlauchten Feuerbachschen Gelehrten-Geschlechts jüngster, zur Kunst hinübergewechselter Sproß, noch immer mit seinen großen, feurigen Augen, seinen regelmäßigen, feinen Gesichtszügen, seinem dunklen, lockigen Haar und seinen adligen Umgangsformen ein Liebling der Frauen. Hatte doch sogar der bärbeißige Gottfried Keller einst bekannt, noch nie einen Jüngling von so ideal schöner Bildung gesehen zu haben.

Eine dionysisch-apollinische Natur im Sinne von Nietzsche, besaß er eine gleichzeitig zum Tragischen und Erhabenen wie zum Heiteren gestimmte Seele. Er stand damals auf der Höhe seiner Leistungskraft und war erfüllt von großartigen künstlerischen Entwürfen, die er mit eiserner Willensstärke verwirklicht hat. Aber als Stiefkind einer verständnislosen materialistischen Zeit hatte er sich mehr und mehr aus der Öffentlichkeit zurückgezogen. „Die massenhaften Halbmenschen", hat er später bekannt, „sollen hinter ihren gesetzlichen Grenzpfahl getrieben werden. Das Geschrei Unberufener muß erst verstummen, ehe ein vernünftiges Wort zur Geltung kommen kann. Wer wie ich mit eigenen Augen gesehen hat, welche Masse von ursprünglichen, schöpferischen Talenten in den breiten, sich stets wiederholenden, phrasenhaften Gemeinplätzen und falschen Schlüssen zugrunde geht, der kann und muß die Übelstände wenigstens beleuchten, wenn er sie auch nicht wegräumen kann."

Seine Verbitterung über das jahrelange unverdiente Lebensleid künden die herben Prometheus-Worte: „Wenn jemand von göttlicher Vorsehung spricht, so muß man den Umgang mit ihm abbrechen, denn er ist entweder ein Dummkopf oder ein Heuchler. — In den Fällen, wo ein rasches Eingreifen der Gottheit tausendfältiges Elend verhindern könnte, versteckt sie sich und ist nirgends zu finden, und da, wo der Mensch nach unsagbaren Kämpfen sich selbst geholfen hat, da sagen die Leute: das kommt von Gott!" Was Keller einst an dem Bruder seines Vaters, dem großen Philosophen und idealen Menschen Ludwig Feuerbach, gepriesen, galt cum grano salis auch für ihn: „Ich habe noch keinen Menschen gesehen, der so frei von allem Schulstaub war. Er hat nichts wie die Natur und wieder die Natur und ergreift sie mit allen seinen Fibern in ihrer ganzen Tiefe und läßt sich weder von Gott noch Teufel aus ihr herausreißen."

Mit diesem Ausnahmemenschen in engere Fühlung zu kommen, war nur wenigen vergönnt. Zu ihnen gehörte die von ihm als Künstlerin wie als Frau gleich hochgeachtete Clara Schumann. Bei ihr aber lernte er 1867 in Baden-Baden einen ihm in vieler Beziehung verwandten großen Musiker kennen, der seine Kunst durch Vermittlung eines gemeinsamen Freundes, des Kupferstechers Allgeyer, kennen gelernt hatte und ihr in Bewunderung ergeben war. Dieser Musiker hat Allgeyer für seine Vermittlung später noch oft gedankt, das eine Mal sogar mit der vielsagenden Begründung, er könne doch nicht jederzeit große tote Musiker spielen, und nach ihnen sei Feuerbach der beste, ja der einzige. Den Trost, den ihm Bach und Beethoven, Mozart, Schubert und Schumann, allzu häufig von ihm in Anspruch genommen, nicht immer mehr zu bieten vermochten, fand er im Anblick der aus Leid zur Freude geborenen Idealgestalten der Feuerbachschen Kunst.

Es war Johannes Brahms, damals 34 Jahre alt, also vier Jahre jünger als Feuerbach. Und bald trat er zu ihm in nähere persönliche Beziehungen. Ja in seinen Künstlerkopf verliebte er sich geradezu, denn edle Gesichtsbildung und daneben eine sonor klingende Stimme

— auch ihrer erfreute ſich Feuerbach — zogen ihn von jeher unwiderſtehlich an. Dazu kam das geiſtſprühende Weſen des Malers und der Zauber ſeines von rein idealiſtiſchem Streben erfüllten künſtleriſchen Genius.

Aber auch Feuerbach fühlte ſich von der Eigenart des Muſikers gefeſſelt. Und auch das war verſtändlich. Denn nicht allein deſſen gewaltiges Klavierſpiel, mit dem ſich eine auch noch ſo glänzende Virtuoſenkunſt überhaupt nicht vergleichen ließ, riß zur Bewunderung hin; er machte auch ſonſt den Eindruck einer überragenden Perſönlichkeit. Namentlich das mächtige Haupt, die gedankenvolle, ſchöne, wie von innerer Erleuchtung glänzende Stirn und die ſprühenden germaniſchen Augen verrieten einen Künſtler, der bis in die Fingerſpitzen mit genialem Fluidum geladen war.

Und doch kam es zu keinem engeren Freundſchaftsbund. Feuerbach war im Verkehr überaus zurückhaltend, beſaß ein ſehr reizbares Naturell und hatte, bei aller Humanität gegen andere, einen ausgeprägten Künſtlerſtolz, der zuweilen an geiſtigen Hochmut zu grenzen ſchien. Brahms dagegen war von einer rückhaltlos offenen, ja ſogar ſchroffen und kauſtiſchen Art des Verkehrs, die empfindſame Naturen oft verletzte. Daneben beſaß er als Künſtler eine auf berechtigtes Selbſtgefühl gegründete vornehme Beſcheidenheit, die auf viele ebenſo befremdend wirkte wie Feuerbachs ſtolzes Weſen. Auch in Welt- und Lebensanſchauungs-Fragen ergaben ſich Differenzen.

So fühlten ſich die beiden Künſtler unwiderſtehlich zu einander hingezogen und doch auch wieder von einander abgeſtoßen. Und das war tief tragiſch. Denn Brahms hatte vollſtes Verſtändnis für die Feuerbachſche Kunſt. Und Feuerbach war eine hochmuſikaliſche Natur, das ergibt ſich ſchon aus ſeinen Briefen und Schriften, aber auch ſeine Schöpfungen zeigen es uns auf Schritt und Tritt. Ja, eine ſeiner ergreifendſten, das „Konzert“, iſt nichts anderes als eine Allegorie der Muſik, ein Werk, in dem das Intime und Seelenvolle, ein Weſentliches aller echten Muſik, ſchönſten Ausdruck gefunden hat.

Dazu kommt, daß ſich eine größere Harmonie in den künſtleriſchen Grundſätzen, als die zwiſchen Feuerbach und Brahms, auch im einzelnen kaum denken läßt. Hören wir Feuerbach, ſo glauben wir oft, Brahms zu hören: „Das Kolorit hat ſeine Traditionen und Geſetze wie der Kontrapunkt. — Das dekorative Element darf nie eine feinere und edlere Kunſt überwuchern. — Das echte Kunſtwerk bedarf keiner Vermittlung. Es ſpricht oder ſchweigt je nach der Natur des Beſchauers. Das echte Kunſtwerk bildet uns, indem wir es genießen. Mangel an Erklärung befördert dabei den Kunſtgenuß ſehr. — Übertreibung im charakteriſtiſchen Ausdruck iſt eine Modekrankheit. Sie entſteht aus Oberflächlichkeit und endet mit der Karikatur. Wer nicht die Kraft hat, die Weſenheit eines Gegenſtandes in der Tiefe zu faſſen, der holt ſich ein Stück von der Außenſeite und ſpitzt es ſolange zu, bis es dem Publikum in die Augen ſticht. — Das Wahre iſt immer ſchlicht, es verträgt kein aufgebauſchtes Gewand. — Das feinſte Pathos liegt in der Einfachheit — Eine genialiſche Eitelkeit habe ich nie beſeſſen, und was ich nicht fühlte, habe ich nicht gemalt. — Gewiſſe Haltungen und Bewegungen habe ich jahrelang mit mir herumgetragen. — An den beſten meiner Bilder iſt nicht ein Jota zu ändern, die meiſten erſchöpfen den Gegenſtand, während bei anderen Malern gewöhnlich alles ebenſogut anders ſein könnte. So bin ich immer typiſch und aller und jeder Konvention fern geblieben. — Unſer Jahrhundert krankt an einer wahrhaft Schauder erregenden Formloſigkeit. Meine anfängliche Formloſigkeit erfüllte mich mit Entſetzen. Unermüdliche Mache, bei ſtrengſter Beobachtung, hat es dahin gebracht, daß ich jetzt ſtecknadelgroße Mängel auf den erſten Blick ſehe.“

Ganz Brahmsiſch! Und überblicken wir anſchließend die Charakteriſtika der Feuerbachſchen Kunſt: ihren allem theatraliſchen Pathos fernen vornehmen Adel; ihren feierlichen Ernſt; ihre von allem Sinnenreiz geläuterte reine Schönheit; ihr jeder aufdringlichen Poſe in Farbe und Beleuchtung, jeder Übertreibung im Ausdruck abholdes Ebenmaß; ihre nie verſagende, aber von aller Phantaſterei freie, von einem klar abwägenden Verſtand geleitete Phantaſie, ihren der

weichsten Empfindung und edelsten Anmut fähigen und doch keiner ungesunden Weichlichkeit auch nur irgendwie zugeneigten Seelenausdruck, der oft von größter Leidenschaft bewegt, aber stets formal gebändigt ist.

Ist es uns da nicht, als sähen wir im Spiegel dieser Kunst oft die Brahmssche Musik, ihre schlichte Größe und herbe Schönheit, ihre unvergleichliche Hoheit, ihren stolzen Verzicht auf Pose und Phrase, ihren Mangel an jeder Sentimentalität, ihre große Zurückhaltung im Kolorit, ihre tiefe Innerlichkeit und ihre wohl starke, aber beherrschte und nicht hinausgeschriene Leidenschaft, endlich die plastische Schärfe ihrer Umrisse und die Vollkommenheit ihrer formalen Gestaltung? Auch das Weltabgewandte der Feuerbachschen Kunst, für die der Gedanke an den äußeren Erfolg nicht existierte, kam einem Zug des Brahmsschen Wesens entgegen.

Ganz Feuerbachisch klingt es, wenn er sagt, das, was man Erfindung nenne, also ein wirklicher Gedanke, sei höhere Eingebung, d. h. dafür könne man nichts. Diesem Geschenk dürfe man gar nicht genug mißtrauen, man müsse es vielmehr erst durch unaufhörliche Arbeit zum rechtmäßigen, wohlerworbenen Eigentum machen. Feuerbach hat wiederholt betont, daß er nicht um seiner selbst willen da sei, vielmehr immer nur dem höheren Geist diene, der ihn mit seinen Gaben beglücke. Dies Dienen sei seine Pflicht, selbst wenn er damit sein ganzes Leben keinen Schritt vorwärts komme. Bei dem hohen Wert, den er auf das Ausbauen der ihm von dem höheren Geist geschenkten Einfälle legte, könnte er daher auch Ähnliches gesagt haben wie das, was Brahms seinen Schülern immer wieder ans Herz legte: „Sie beruhigen sich zu schnell bei den Sachen, die Sie schreiben, statt immer daran zu denken, daß man an einem Stück, das man wirklich in sich fertig macht, mehr lernt, als wenn man zehn anfängt und halb fertig macht. Liegen lassen und immer wieder daran arbeiten, bis es als Kunstwerk vollendet ist! — Mißtrauen Sie Ihren Einfällen! Schreiben Sie nicht gleich darauf los! Erst durch vieles Hin und Her, Prüfen und Erwägen, Verwerfen und Umgestalten gewinnen Sie dann den richtigen Einfall, und das Thema kommt. Alles muß notwendig sein und an der rechten Stelle stehen, jeder zufällige Effekt sorgfältig vermieden werden. Um aber zur Erkenntnis dessen zu kommen, was notwendig ist, bedarf es heißen Ringens!"

Außer in dieser beinahe überspannten künstlerischen Gewissenhaftigkeit waren sich die beiden Meister, was bei ihrer Überzeugung von deren hohem Ernst nicht verwunderlich ist, auch darin einig, daß sie platte Schmeicheleien verächtlich fanden und solche Schwätzer mit rücksichtsloser Schärfe abfertigten, wie sie auch keinen Sinn für die banale Gemütlichkeit jener Mittelmäßigen hatten, die über alles Außerordentliche lachend hinwegscherzen, und auch dergleichen Geschöpfen weit aus dem Wege gingen.

Daß sie, in ihren künstlerischen Ansichten so vielfach gleichgestimmt, doch durch andere, disharmonierende Züge ihres Wesens sich persönlich nicht so nahe kamen, wie es hätte sein müssen, muß deshalb immer wieder bedauert werden. Brahms ließ sich aber durch Feuerbachs Absonderlichkeiten nicht abschrecken. Er vertiefte sich im Gegenteil seit der Bekanntschaft mit ihm noch mehr in seine Werke. Die antike Kunst und das Gebiet des griechischen und römischen Mythos, denen Feuerbach glühend ergeben war, gewannen auf ihn nun erst bedeutsamen Einfluß, man denke nur an seine in antiken Anschauungen wurzelnden Tondichtungen, wie die Rhapsodie, das Schicksalslied, den Parzengesang und endlich die Nänie, die noch eine besondere Bedeutung in seinem Verhältnis zu Feuerbach erlangen sollte. Nicht um Nachahmung klassischer Vorbilder handelte es sich übrigens bei Feuerbachs Antiken-Kultus, sondern um eine volle Wiederbelebung des klassischen Geistes. Ihn zu umfassen und sich anzueignen, danach sollte nach seiner Meinung jeder Künstler trachten, der höhere Ziele kenne.

Mochte nun auch der Urdeutsche Brahms den Ausartungen dieses Feuerbachschen Antiken-Kultus, der sich sogar in den Aussprüchen äußerte, „der Deutsche müsse sich in Rom aller Romantik entkleiden" und „der Germanismus verleite den Künstler nur zu falschem Pathos", seinem ganzen Wesen nach nicht zustimmen können (hier lag einer der künstlerischen Haupt-

Trennpunkte zwischen den beiden Künstlern), so machte er doch mit einer leidenschaftlichen Hingabe, die bei ihm selten war, für den neuen Freund Propaganda. Den federgewandten Allgeyer wußte er zu bestimmen, einen Aufsatz über die Feuerbachsche Kunst zu verfassen. Anfang 1872 schrieb er ihm nach Eingang einer neuen Feuerbach-Sendung ganz beglückt: „Im Frühling will ich Dir Dank sagen und Dir erzählen, was mir Dein herrliches Geschenk bedeutet. Heute will ich Dir nur mit drei Worten sagen, daß auch andere Leute entzückt sind von unserem Meister. Daß Du nicht nur die prachtvollen Bilder so schön photographierst, sondern jetzt auch den Leuten was Gehöriges darüber sagen wirst, ist vortrefflich. Und wer so wie Du mit ganzer Seele dabei ist, der sagt auch das Rechte und sagt's hoffentlich nicht vergeblich." Der Aufsatz Allgeyers wurde von ihm in der „Österreichischen Wochenschrift für Wissenschaft und Kunst" untergebracht, und durch den Erfolg ermutigt, schrieb Allgeyer nun zahlreiche weitere Aufsätze über den Maler und als letzte und belangvollste Arbeit seine umfassende Feuerbach-Biographie. Inzwischen verbreitete Brahms die photographischen Blätter unter seinen Freunden und Bekannten und bereitete auch sonst in rührender Fürsorge den Boden für den großen Unverstandenen.

Auch bei einer weiter für Feuerbach wichtigen, ja ihn zunächst sogar über die Maßen beglückenden Tat hat er wahrscheinlich die Hand im Spiel gehabt. Hofrat v. Eitelberger in Wien, der einflußreiche Kunstgelehrte und Schöpfer des „Österreichischen Museums", war ihm gut bekannt. Bei ihm bohrte er für den Freund solange, bis Eitelbergers Interesse sich zur Begeisterung verdichtete. Eitelberger aber ist es dann hauptsächlich gewesen, der gegen alle Schikanen feindlicher Elemente Feuerbachs Berufung nach Wien durchgesetzt hat. Anfang August 1873 erhielt der Maler einen Ruf als Professor und Vorstand der neu zu errichtenden Meisterklasse für Historienmalerei an die Kaiserliche Akademie der bildenden Künste in Wien und nahm hocherfreut an. Es war die erste staatliche Auszeichnung, die ihm, nach einem zwanzigjährigen künstlerischen Schaffen ohnegleichen, zuteil wurde. Das Deutsche Reich, sein Vaterland, hatte ihn nicht nur nicht gefördert, sondern geradezu mißachtet. „Von der Heimat geächtet und verbannt", schrieb er einst, „kann ich das Rätsel des Nichtverkommenseins nur in meinem biegsamen und doch starken Naturell gelöst finden, oder besser gesagt, die Rasse hat mich gerettet, und die Kunst!" Nun huldigte ihm Österreich. „Die Wahrheit zu sagen", jubelte er Anfang Oktober 1873 in einem Brief an seine geliebte Stiefmutter Henriette, die ihm die echte Mutter voll ersetzte, „war ich nie so heiter und fröhlich wie jetzt. Was habe ich noch zu sorgen? Glück und Gelingen liegen in meiner Hand."

Aber die Hoffnung war trügerisch. Fast zwei Jahrzehnte hatte er in unbeschränkter künstlerischer Freiheit gelebt. Rom, sein Dorado, hatte ihm nicht nur einen vorbildlichen Arbeitsraum und ein unvergleichliches Menschenmaterial, sondern neben einer klassischen Natur auch die anregende Atmosphäre einer großen Kunstüberlieferung geboten. In Wien fand er wenig davon, er war in eine der buntesten und bewegtesten der modernen Großstädte versetzt, fremd, unerfahren und noch dazu nun durch ein Amt gebunden. All das drückte, obwohl ihn seine Schüler vergötterten und das Ministerium seinen Wünschen in ehrendster Weise entgegenkam, bald schwer und immer schwerer auf seine ungeduldige, sensible Natur. Dazu kam der Neid der Kollegen und die Mißgunst der einseitig eingestellten Presse, auch seine in solcher Lage verhängnisvolle Neigung, allen gegenteiligen Erfahrungen zum Trotz die Kunstwelt immer wieder in rosenrotem Lichte zu sehen und ihr seine eigenen geläuterten Ansichten zuzutrauen. Vom Schein der glückverheißenden Umstände verführt, hatte er sich jetzt in den Gedanken eingesponnen, daß seine zwei neuesten Schöpfungen, die er sofort ausstellen wollte, einen unumstrittenen Erfolg haben müßten, nämlich sein zweites Symposion (Gastmahl des Plato) und die Amazonenschlacht, beides bedeutende, aber bei ihrer Größe und Sonderart nicht leicht zu fassende Schöpfungen.

Und leider mußte es nun ausgerechnet Brahms sein, der ihn als erster vor allzugroßem Vertrauen warnte und ihm riet, zunächst Einfacheres auszustellen und sich erst nach und nach in die Gunst des Publikums zu setzen. Feuerbach hatte ihn alsbald in Wien aufgesucht. Das Verhältnis zwischen ihnen schien noch enger und vertrauter werden zu wollen. Er beabsichtigte, den

Charakterkopf des Freundes zu malen und damit neben den zwei großen, schweren Werken den Wienern als Huldigung das Bild eines ihrer künstlerischen Lieblinge zu verehren. Brahms, der sich den Versuchen von Malern, ihn ihren künstlerischen Zwecken dienstbar zu machen, bisher stets entzogen hatte, fügte sich diesem G r o ß e n gern. Die Sitzungen begannen, und mehr als einmal ist er die vielen Treppen zu Feuerbachs Atelier hinaufgestiegen. Da, bei einer dieser Sitzungen kam seine Mahnung. Sie war von t r e u s t e m freundschaftlichen Gefühl eingegeben. Brahms kannte die Wiener aus eigenster Erfahrung. Sie hatten ihn bei seinem ersten Auftreten mit Protest empfangen. Durch kluges Verhalten aber war er einer ihrer erklärten Günstlinge geworden. Vertraut mit weiten Kreisen, durchschaute er die Stimmung genügend, um zu wissen, daß auch Feuerbach mit seiner e r n s t e n Kunst vorerst nur auf g e r i n g e s Verständnis zu rechnen hatte. Es war sehr bezeichnend, daß von den Wiener Künstlern, Makart an der Spitze, ihm n i c h t e i n e i n z i g e r Gegenbesuch gemacht hatte.

Aber e i n s hatte Brahms übersehen, nämlich die Wirkung, die sein Rat auf die stolze, eigenwillige Künstlerseele Feuerbachs hervorbrachte. Feuerbach hatte unzählige Male mit Leichtigkeit Niederlagen verwunden, die sich an ein f e r t i g e s Werk geknüpft hatten. Wer aber lähmend auf das W e r d e n d e in ihm wirkte, wer ihm den Glauben nahm, daß er in d i e s e m Zeichen siegen müsse, der durchschnitt ihm für den Augenblick den innersten Nerv seiner Fähigkeit, zu schaffen, weil er eben das, was er schuf, nicht aus Zufall und Willkür, sondern unter dem Gebot eines geistigen Zwangs bildete. „Brahms hat mir wieder einen Abend verdorben", schrieb er am 3. November empört an die Mutter und an einem der nächsten Tage zwar versöhnlicher, aber doch in der Sache ebenso ablehnend: „Brahms war ich mit keinem Wort böse, aber die Leinwand (des Brahms-Porträts) habe ich einstweilen beiseite gestellt." Die Arbeit wurde nicht wieder aufgenommen, obwohl die Beziehungen zwischen ihnen sich bald wieder besser gestalteten. Und so sind wir leider darum gekommen, ein von der Hand eines großen Meisters geschaffenes Bild von Brahms zu besitzen. Als Feuerbach später auf den Gedanken zurückkam, versagte Brahms. Er hat dies nach Feuerbachs Tod bitter bereut und sich in der Folge n i e wieder dazu verstanden, einem Maler zu sitzen. Selbst Lenbach schlug er es ab. Nur eine Karikatur von ihm hat Feuerbach noch gezeichnet, und zwar auf einem Bogen mit andern zusammen, die zu der bei Gause in Wien verkehrenden Stammtischgesellschaft von Künstlern, Gelehrten und Literaten gehörten. Dies Bild hat er Brahms geschenkt. Aber es ist leider verloren gegangen. Ludwig Speidel entlieh es von Brahms und hat es ihm nicht zurückgegeben.

Die Ausstellung der beiden großen Gemälde fand statt. Und B r a h m s b e h i e l t r e c h t: sie versagten! Feuerbach hat in seinen Aphorismen später einmal in Nietzschescher Einseitigkeit einen bitteren Vorwurf gegen die Frauen gerichtet. „Kein Weib", schrieb er „hat je den Mann des G e n i u s halber geliebt, sie kennen nur die P e r s o n und den E r f o l g. Das große Ganze mit seiner Fülle an Kraft und Herzensgüte, ohne die kein Genie denkbar ist, erkennen sie nicht. Wenn aber jemandem zufällig ein Knopf am Rocke fehlt, d a s sehen sie sofort." Diesen Vorwurf der Äußerlichkeit hätte er aber lieber gegen den banalen und flachen D u r c h s c h n i t t s g e i s t d e r M a s s e erheben sollen! Die schlichte Hoheit seiner Kunst kämpfte v e r g e b e n s gegen den lauten, äußerlichen Prunk des Makartschen Farbenrausches, der damals in Wien die Herrschaft führte. Und daneben triumphierten Neid und Professorendünkel. Die zuchtlose Wiener Tageskritik fiel über die Bilder her wie eine Meute Hunde über Edelwild. Ein Strom von Verachtung und Spott ergoß sich über den Maler, wie er, der Vielgeschmähte, es n i e z u v o r erlebt hatte. Jahr um Jahr dauerten die Widerwärtigkeiten und schädigten Feuerbach seelisch und körperlich immer mehr, so sehr er sich auch wieder durch die begeisterte Anerkennung und Hingabe einzelner gehoben fühlte. Angeekelt von all den „dekorativen Phrasenmenschen" eilte er, so oft es der Dienst erlaubte, nach dem Süden. „Gottlob," jubelte er 1877 aus Rom, „ich stehe nach den häßlichen Kämpfen wieder auf meinem Boden, ein zweiter Antäus. Der erste hatte wenigstens einen Herkules, der ihn erwürgte, mich wollte die enge deutsche Vortrefflichkeit ersticken." War er dann wieder in Wien, so rettete

er ſich vor ſeiner Zerriſſenheit oft in Konzerte, und vor allem die Brahmsſche Kunſt brachte ihm neben der der Klaſſiker Stunden reinſten Genießens.

Brahms half, wo er nur konnte, warb für ihn mit unverminderter Zähigkeit, munterte ihn auf, redete ihm zu, aber ohne großen Erfolg, ſo ſehr Feuerbach es ihm auch dankte. Im Mai 1875 ſchrieb dieſer an ſeine Mutter nach Heidelberg: „Brahms geſprochen, er kommt nach Heidelberg. Er hat ſeine Stelle niedergelegt, da Herbeck, der von der Oper abgezogen, um ſeine Stelle intriguierte. S o geht es in der Welt!" Und kurz darauf: „Brahms wirſt Du geſehen haben. Es tut mir leid, daß wieder einer weniger da iſt." Im Februar vorher hatte er ſeine Italienreiſe fröhlich-dankbar im Brahms-Pelz angetreten. Waren beide in Wien, ſo verkehrten ſie viel zuſammen, und Brahms kämpfte unermüdlich weiter gegen den Feuerbachſchen Trübſinn. Schon bald aber ſchrieb er an Allgeyer reſigniert: „Ich ſuche ihn recht oft in ſeinem Haus vergebens. Soviel ich weiß, verbringt er viel Zeit in Wirtshäuſern, wohin ich freilich nicht viel ſuchen gehen kann", und an Levi: „Ich lief zu Feuerbach — treffen tut man ihn nie, und kommen tut er auch nicht." Dann faßte er ihn aber doch wieder und brachte ihn vor allem in den fröhlichen Kreis bei Gauſe. Dort brach auch zuweilen Feuerbachs zweite Natur durch, die heitere, froh genießende, die den Scherz liebte und ſich den Freuden einer edlen Geſelligkeit hingab. Heilmittel war gewöhnlich die Muſik. Einer fing zu intonieren an, und ſofort ſchlug Feuerbach den Takt dazu und fiel mit ſeinem hellen Tenor ein. Nun ſprang der Schalk in ihm hoch, und die trüben Gedanken wichen dem Lebenslicht des Humors. Speidel hat darüber berichtet. Aber er und der bedenkliche Wiener Satiriker Daniel Spitzer waren es dann gerade, die durch ihre Taktloſigkeiten und üblen Spöttereien ihm die Luſt an dieſen befreienden Ablenkungen verdarben. Und es iſt bezeichnend für Brahms, daß er Feuerbachs wegen mit Speidel für immer auseinanderkam. Nach Feuerbachs Tod hatte dieſer ein wortreiches Feuilleton über den Maler geſchrieben und wurde dazu von den Gauſeanern beglückwünſcht. „Und Sie ſagen gar nichts?" wandte ſich einer an Brahms, der mit gerunzelter Stirn daſaß. Da fuhr Brahms wie von der Tarantel geſtochen auf Speidel los, in ſeinem Hamburger Dialekt das „Sp" ſo ſpitz, wie nur möglich, hervorſtoßend: „Ja, Herr Speidel, hätten Sie doch eins der vielen ſchönen Worte von dem L e b e n d i g e n geſchrieben, die Sie über den Toten verloren haben! Jetzt kann er ſich bei Ihnen dafür nicht mehr bedanken!"

Als Feuerbach nach Aufgabe ſeiner Stellung Wien für immer verlaſſen hatte und in Venedig lebte, erſah man ſchon aus Äußerlichkeiten, daß er die Wiener Zeit n i c h t v e r w i n d e n konnte. Wenn auf Wien die Rede kam, brummte er verzweifelt: „Nur g e m ü t l i c h ſollen ſie nicht ſein! Das iſt das Ärgſte!" Setzten ſich im Café Wiener auch nur an einen N e b e n-tiſch, ſo ſtand er auf und ging fort. Ja, er war imſtande, ſein Atelier zuzuſchließen, wenn er eine Gondel mit Wiener Beſuch nahen ſah. Was der von Natur gröber geſchnitzte Brahms leicht ertragen hatte, brachte ihm ſchließlich das Verderben. „Die Anweiſung auf die Nachwelt", klagte er, „iſt kein Erſatz für den lebendigen Pulsſchlag verwandter Herzen und für liebevoll ermunterndes Eingehen und Aufnehmen, deſſen der Künſtler für ſein Schaffen bedarf wie die Pflanze des Lichtes der Sonne zum Wachſen." Am 4. Januar 1880 iſt er in Venedig einſam am Herzſchlag geſtorben. Alfred Rethels Schickſal, der Wahnſinn, blieb ihm erſpart.

Brahmsens ungeheure Erſchütterung über ſeinen Tod läßt ſich ſchon daraus erkennen, daß er der ſchwergeprüften Mutter kein Zeichen der Teilnahme zu geben vermochte. Er empfand mit furchtbarer Schwere die grauſame Tragik dieſes Künſtlerlebens. Es ſchien ihm unmöglich, mit Worten das auszuſprechen, was er fühlte. So flüchtete er ſich zur Kunſt und ſchuf im Gedenken an den Freund ein Meiſterwerk erſten Ranges, nämlich die V e r t o n u n g v o n S c h i l l e r s „N ä n i e", von der Eliſabeth v. H e r z o g e n b e r g bekannte: „Wir denken daran wie an das L i e b ſt e und H e r r l i c h ſt e, was wir beſitzen", und auf die H a n s l i c k den Ausſpruch angewandt hat, den Feuerbach über ſein Bild „Poeſie" getan hatte: „Es iſt kein Bild nach der Mode, es iſt ſtreng und ſchmucklos. Ich erwarte kein Verſtändnis dafür, aber ich kann nicht anders. Und wer ſich die Mühe nimmt, es lange anzuſehen, den wird daraus etwas anwehen, als ob das Bild kein Bild unſerer Zeit ſei." Auf Feuerbachs geliebte A n t i k e bauen ſich Schillers erhabene Worte auf. Und ein „bedeutungsvoller Zufall" wollte

es außerdem, daß gleich das erste mythologische Beispiel Schillers: Orpheus, der Eurydike dem Schattenbeherrscher entführt, eines seiner herrlichsten Bilder berührt, und daß er zu diesem Bilde durch eine Aufführung des Gluckschen „Orpheus", der auch Brahms in tiefer Ergriffenheit beiwohnte, angeregt wurde. Gab es also für Brahms eine beredtere, schönere Totenklage auf ihn als die Vertonung dieses Gedichts?

„Hochgeehrte Frau!", schrieb er an Henriette Feuerbach. „Erlauben Sie, daß ich ohne weitere Vorrede Ihnen eine Bitte vortrage. Ich habe in der letzten Zeit das Gedicht „Nänie" von Schiller für Chor und Orchester komponiert. Gar oft mußte ich, wenn mir die schönen Worte durch den Sinn gingen, Ihrer und Ihres Sohnes gedenken, und ich empfand unwillkürlich den Wunsch, meine Musik seinem Gedächtnis zu widmen. Damit dies ein äußeres Zeichen habe, erlaube ich mir die Frage, ob ich das Stück, falls ich es veröffentliche, Ihnen zueignen darf. Es ist möglich, daß Sie das nicht wünschen, ja daß Sie sogar nicht gerade gern an mich erinnert sind, denn u. a. haben Sie in einer Zeit, in der Ihnen gewiß viele Zeichen der Teilnahme wurden, von mir kein Wort gehört. Und doch werden wenige herzlicher Ihrer gedacht haben und gewiß wenige Ihren herrlichen Sohn ernstlicher verehren als ich. Falls mir Ihr Wohlwollen ein wenig erhalten blieb und falls es Ihnen kein unangenehmer Gedanke ist, Ihren und den Namen Ihres Sohnes mit dem meinen in der angedeuteten Weise verbunden zu sehen, bitte ich um ein Wort des Einverständnisses. In hoher Verehrung Ihr ergebener Johannes Brahms."

Henriette Feuerbach willigte ein. Von ihr erfuhr er auch, und dies beglückte ihn tief, daß der Maler bei all seiner Zurückhaltung stets ein warmes, freundschaftliches Gefühl für ihn gehabt hatte. „Er hatte Sie lieb als Mensch", schrieb sie, „und stellte Sie über alle als Künstler, ohne je durch andere Götter sich beirren zu lassen." W i e sie zu seinem Werke stand, hat der Herausgeber der zweiten Auflage des Allgeyerschen Feuerbach-Buchs ergreifend geschildert: Sie setzt sich vor dem geöffneten Flügel nieder, erst, wie um auszuruhen, dann fragt sie, ob er das Chorwerk kenne, das Brahms ihr als ein Verehrer von Anselms Kunst gewidmet habe. Und ihm die Noten reichend, beginnt sie es auswendig zu spielen: „Auch das Schöne muß sterben, das Menschen und Götter bezwinget". Bei einer Stelle muß er unwillkürlich aufsehen. An den Textworten von den weinenden Göttern und Göttinnen angekommen, verstummt die Begleitung, der Chor singt allein, es sind nur wenige Takte, aber über ihnen liegt eine Empfindung von unendlicher Verlassenheit, wie Trostlosigkeit, vor der jeder Zuspruch schweigt. „Daß das Schöne vergeht, daß das Vollkommene stirbt!" Die alte Frau am Flügel im schwarzen Gewand, den schwarzen Schleier auf dem weißen Haar, scheint nicht mehr dieselbe. Die hohe Gestalt nach vorn gebeugt, verloren in den Klang der Töne und Erinnerungen, ist sie gleichsam die tragische Muse selbst.

Im Frühjahr 1886 war sie mit Brahms das letzte Mal zusammen. In Berlin unter Joachim hat sie im gleichen Jahr die „Nänie" erklingen hören. 1892 ist sie hochbetagt gestorben, des großen Stiefsohns „mater dolorosa", von Brahms bis zuletzt hoch verehrt und bewundert.

Um w e n i g e aber hat er l e i d e n s c h a f t l i c h e r getrauert als um ihn, den hochgesinnten Schüler der Griechen, der sich, trotz aller Freundschaft, a u c h i h m im Letzten versagt hatte. Er erlebte noch mit schmerzlicher Freude, wie Feuerbachs Ruhm endlich emporstieg. Allgeyers Feuerbach-Buch hat er mit Inbrunst gelesen. Es schien ihm „so ganz erfüllt von seinem stillen, schönen, ernsten Geist, als wär's ein Stück von ihm." In Rom besuchte er 1888 mit Widmann die unfern der Fontana Trevi gelegene alte deutsche Künstlerkneipe „Genio", in der Feuerbach viel verkehrt hatte, und ebenso galt ein Ausflug nach Nettuno und Porto d'Anzio der Erinnerung an den Unvergessenen, der an jenem Strand Studien zu seinen Medeabildern gemacht hatte. Zum 62. Geburtstag schenkte ihm sein Gmundener Freund Viktor v. M i l l e r eine Ölskizze von Feuerbach „Diana dem Bad entsteigend und von Nymphen umgeben", ein blühend schönes Jugendwerk aus dem Jahre 1855, und eine Verehrerin die Photographie eines in ihrem Besitz befindlichen Jugend-Selbstbildnisses des Malers. Als er aber selbst zwei Jahre darauf heimgegangen war, konnte Allgeyer in einem Gedenkwort sich glücklich preisen, den größten Teil seines Lebens „i m L i c h t e d e s s c h ö n e n D o p p e l g e s t i r n s F e u e r b a c h u n d B r a h m s" gewandelt zu sein.



Pianistin Henriette Hemala-Ribarz, Johannes Brahms, Frl. Miller von Aichholz

Aufnahme Eugen Miller von Aichholz aus dem Jahre 1896, aufgefunden von Maria Komorn, Wien

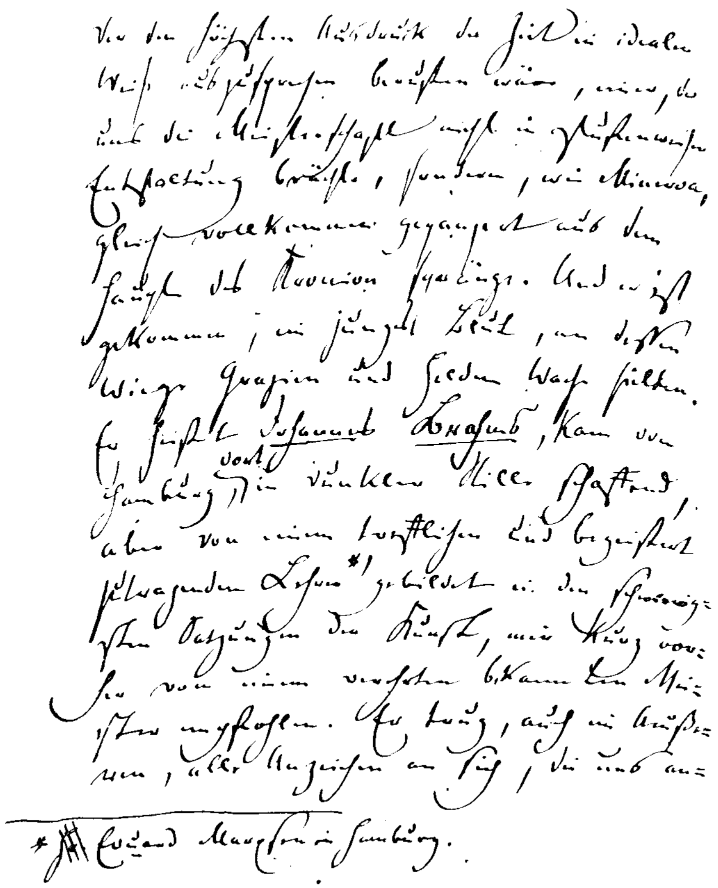


Letzte Aufnahme von Brahms am 7. März 1897, zwei Monate vor seinem Tode

Obere Reihe: Julius Epstein, Eusebius Mandyczewski, Robert Hausmann, Henriette Hemala, Dr. Passini, Em. Wirth, Karl Halir

Untere Reihe: Frl. von Miller-Aichholz, Ed. Hanslick, Johannes Brahms Frau Passini, Jos. Joachim

Aufnahme Eugen Miller von Aichholz, aufgefunden von Maria Komorn



der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer
Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der
uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser
Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva,
gleich vollkommen gepanzert aus dem
Haupt des Kronion spränge. Und er ist
gekommen, ein junges Blut, an dessen
Wiege Grazien und Helden Wache hielten.
Er heißt Johannes Brahms, kam von
Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend,
aber von einem trefflichen und begeistert
zutragenden Lehrer*) gebildet in den schwierig-
sten Satzungen der Kunst, mir kurz vor-
her von einem verehrten bekannten Mei-
ster empfohlen. Er trug, auch im Äußer-
ren, alle Anzeichen an sich, die uns an-

*) Eduard Marxsen in Hamburg.

Eine Seite aus dem

Originalmanuskript von Robert Schumann's

am 28. Oktober 1853 in der „Neuen Zeitschrift für Musik" erschienenen Artikel „Neue Bahnen".

Durch diesen Aufsatz wurden erstmalig weitere Kreise auf das Genie von J. Brahms aufmerksam gemacht.

Original: Wien, Städtische Sammlungen

Brahms und Furtwängler als Chordirigenten an gleicher Stelle.

Von Maria Komorn, Wien.

„— — aber nur wer Großes geerbt hat, kann Großes schaffen", sagt Goethe.*)

Die Tatsache, daß es in der musikalischen Welt ein Chordirigenten-Amt gibt, welches sowohl in den Händen Johannes Brahms' als auch Wilhelm Furtwänglers lag, dürfte infolge der bisher noch nie aufgedeckten Zusammenhänge nicht fest genug im Bewußtsein der Allgemeinheit ruhen. Dieses Amt ist die Direktion der Chorkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, deren künstlerische und kulturelle Bedeutung etwa jener der ehrwürdigen Gewandhauskonzerte in Leipzig gleicht. Brahms' bahnbrechender und Furtwänglers krönender Tat an dieser Stelle soll zur Brahms-Hundertjahrfeier mit einigen Worten gedacht sein.

Johannes Brahms gehörte zu jenen Meistern, die es trotz der Bürde ihres Schaffens zeitlebens immer wieder zur praktischen Berufsarbeit hinzog. Die schwersten Konflikte mit sich selbst, die Warnung innerer und äußerer Stimmen, ja selbst die schmerzlichsten Erfahrungen vermochten nicht, ihn von der Annahme bedeutender Chordirigentenstellen abzuhalten. Nachdem er schon in früher Jugend in Hamburg und Detmold Frauenchöre geleitet und von 1863 an kurze Zeit an der Spitze der Wiener Singakademie gestanden hatte, wurde er 1872 zum Konzertdirektor der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien berufen, an eben die Stelle, wo Furtwängler nun seit elf Jahren wirkt (von 1927 an gemeinsam mit Robert Heger). Noch knapp vor Unterzeichnung des Vertrages kommt Brahms in seinen Gewissensnöten zu den Freunden, und Hermann Levi, der Treueste der Treuen, der Brahms kennt und liebt wie kaum ein Zweiter, warnt: „Eine praktische Tätigkeit will, wie jedes menschliche Tun, volle Hingabe und läßt sich nicht in Mußestunden abtun. Aber mehr als Deine Mußestunden einem anderen Geschäfte als dem Notenschreiben zu widmen, wäre ein Unrecht. Du bist nicht der Mann, den Kampf mit tausend Widerwärtigkeiten, wie sie jede öffentliche Stellung unausbleiblich mit sich bringt, siegreich durchzuführen.... Hoch über allem steht die Pflicht, den Schwerpunkt Deines Lebens nicht auf ein Terrain zu verlegen, das einmal nur von den Handlangern der Kunst, nicht den Meistern selbst mit Erfolg bebaut werden kann." — Levi behielt recht, Brahms unterlag den „Widerwärtigkeiten" schon nach kaum drei Jahren; was er aber während dieser dreijährigen Führer-Tätigkeit geleistet hat, ist unvergänglich. In seiner vollen Bedeutung zumeist arg unterschätzt, muß auf das Ergebnis dieser Erzieherarbeit, auf die bisher fast unbeachtete Auswirkung Brahmsschen Geistes in der praktischen Arbeit der Folgezeit mit allem Nachdruck hingewiesen werden. Es war die mächtige Schöpfer-Persönlichkeit eines Brahms, welche die unerschütterliche Grundlage für das heutige Niveau dieser vornehmsten Wiener Konzertreihe schuf. Es versteht sich von selbst, daß nicht die Dirigenten-Suggestion als solche, nicht die reine Dirigenten-Arbeit dieses Ergebnis erzielte, denn Brahms war bekanntlich kein durch besondere Veranlagung vorbestimmter Dirigent. Die Bedeutung seines Wirkens an dieser Stelle lag auf weit höherer Ebene.

Die entscheidende Tat der Brahmsschen Chordirektion war die rücksichtslose Durchbrechung der bis dahin üblichen „Jausenprogramme", d. h. eines ebenso seichten als bunten Durcheinanders von italienischen Koloratur-Arien, abgerissenen Bruchstücken von Orchester- oder Kammerwerken, solistischen Darbietungen von Virtuosen usw. Es war geradezu Verwegenheit, diesen bequemen Geschmack plötzlich mit Wiener Erstaufführungen von Händels „Saul" oder „Salomo" zu überrumpeln, Bachs Matthäus-Passion oder Beethovens Missa solemnis abendfüllend aufzuführen; und es war die Sühne für jahrzehntelange Unterlassung, Schuberts bis dahin verschollenes Kyrie und Credo aus der As-dur-Messe der Vergessenheit zu entreißen. Unvergleichlich und eingehenden Studiums wert aber ist die Architektur jener Brahmsschen Programme, die, damaliger Forderung entsprechend, keine abendfüllenden Werke brachten. Brahms' nie erlöschende Liebe galt der Bearbeitung deutscher Volkslieder für a-cappella-Chor, und dieser Schatz bil-

*) Gustav Jenner, Joh. Brahms als Mensch, Lehrer und Künstler.

dete, unperſönlich und gemütsreich ſich zwiſchen alle echten Werke leicht einordnend, eine der wichtigſten Stützen für Brahms' Programme. Zwei Beiſpiele: Ein Konzert brachte Bachs Kantate „Chriſt lag in Todesbanden", Haydns Symphonie in C und zwei Volkslieder, „In ſtiller Nacht" und „Dort in den Weiden", darauf Schuberts „Ellens zweiter Geſang" in der Bearbeitung von Brahms für Sopranſolo, Frauenchor und Orcheſter, am Schluſſe einen Chor aus der „Weihe des Hauſes" von Beethoven. Die Vielfarbigkeit und das Mannigfaltige eines ſolchen Programms ohne Gewaltſamkeit und ſtiliſtiſche Entgleiſung zu einer Einheit zu runden, das allmähliche Aufwärtsführen zu Beethovens Monumentalität durch Brahms' Schubert-Bearbeitung, das ſind vorbildliche Richtlinien für Programmbildung. Oder: Händels Dettinger Te Deum, eine Konzertarie von Mozart, zwei alte a-cappella-Chöre, Eccards „Übers Gebirg Maria geht" und Iſaaks „Innspruk, ich muß dich laſſen", dann Schuberts Symphonie C-dur (nach dem Duo für Orcheſter, bearbeitet von Joſ. Joachim). — Es iſt ſchwer, ſich einen folgerichtigeren, aus innern und äußern Gründen zwingenderen Programm-Aufbau zu denken, worin überdies die alten Volkslieder ſo genial zwiſchen Händel und Schubert vermitteln. Auch alle übrigen Programme laſſen dieſes ſtiliſtiſche Feingefühl bewundern und die Wahrhaftigkeit, welche der Rückſicht auf eigenen Dirigentenerfolg übergeordnet iſt.

Über Brahms' Studiertechnik berichten mir zwei der letzten Chormitglieder aus ſeiner Direktionszeit, die ich anläßlich der Vorarbeiten für mein Buch „Johannes Brahms als Chordirigent in Wien und ſeine Nachfolger" aufſuchte, folgendes: Brahms, das ſonſt ſo gefürchtete Rauhbein, vor deſſen kratzbürſtigen Liebenswürdigkeiten niemand ſicher war, blieb dem Chor gegenüber immer grundgütig, freundlich und von unwandelbarer Geduld. Der Chor, zumindeſt ſeine geiſtige Oberſchicht erkannte auch in der E r z i e h e r - A r b e i t des damals noch jungen Brahms die große Perſönlichkeit. Brahms ſtudierte (im Gegenſatz zu Furtwängler und anderen Dirigenten) nach jenem Arbeitsprinzip, welches ein Werk zunächſt durchleſen läßt, um den Chor über das Werk, ſich ſelbſt über die Leſe-Sicherheit des Chores zu informieren. Dann erſt ging er in gewiſſenhafteſter Kleinarbeit, auch immer mit Herausgreifen einzelner kleiner Stimmgruppen auf Phraſierung, Ausdruck und muſikaliſches Detail ein. War er mit den Sängern zufrieden, ſo pflegte er, ſeinem verſchloſſenen Weſen gemäß, zwar nicht zu loben, aber er ſpielte ihnen nach der Probe auf dem Klavier vor, meiſtens Improviſationen über die Hauptgedanken der gerade im Studium befindlichen Werke. — Die im Archiv der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien verwahrten, von Brahms benützten Partituren, z. B. diejenigen Bachſcher Kantaten, gewähren einen nahezu verblüffenden Einblick in die Arbeitsweiſe des Meiſters. Es gibt hier keinen Takt, den Brahms nicht mit den g e n a u e ſ t e n Vortrags- und Phraſierungszeichen verſehen hätte. Die von Brahms benötigte Probenzahl entſprach ungefähr der heute in Wien üblichen.

Trotz allen Kräfteaufwandes konnte ſich der Meiſter als Chordirigent für die Dauer dennoch nicht behaupten, da ihn die Bearbeitung der aufgeführten Werke zu viel Zeit koſtete (die Einrichtung der Matthäus-Paſſion allein erforderte drei Monate) und da die Zeit für ſeine Idealprogramme noch nicht reif war. Aber niemals iſt es anders geweſen, als daß Genie oder Wegbereiter für die nach ihm Kommenden den Tribut entrichtet hätte. Woran vor mehr als einem halben Jahrhundert ſelbſt ein Brahms ſcheitern mußte, das iſt heute eine Vorausſetzung, an die kein Menſch zu rühren wagte.

Lange Zeit hat das von Brahms in heiligem Kunſteifer Gewollte gleichſam als etwas Latentes unter der Oberfläche geſchlummert, und es war Franz S ch a l k, welcher dieſe Fortwirkung wieder aufgeſpürt hat. Als aber die Schatten des eben beendeten Weltkrieges auch das einſt von Brahms innegehabte Amt verdüſterten, tauchte in der muſikaliſchen Welt eine junge Erſcheinung auf, der es beſtimmt war, an dieſer Stelle bisher unerreichte Leiſtungen zuwege zu bringen. Es war Wilhelm F u r t w ä n g l e r, und innerhalb ſeiner Tätigkeit war es nun gerade das Deutſche Requiem von Brahms, deſſen kongeniales Erfaſſen Furtwänglers Interpretationsgabe im reinſten Lichte zeigte. Er lebte nicht in Wien und hatte nicht viel Zeit für Proben. Aber man kann die Ähnlichkeit mit Brahms' Arbeitsweiſe nicht überſehen, wenn man bedenkt, daß er zum Beiſpiel ohne Rückſicht auf ſeine arge Zeitbedrängnis unbeirrt mehr als

eine Stunde allein an den zarten dynamischen Schwebungen des Eingangschores zum Deutschen Requiem „Selig sind . . .“ studierte, da er wußte, wieviel auf die mystische Stimmung dieses Chores ankam, und daß Unzulänglichkeiten hier alles weitere verderben konnten.*) Unvergleichlich die großartige Entwicklung der Fuge über dem berühmten Orgelpunkt auf D, wo es einst unter Herbeck einen berühmten Umschmiß gegeben hatte, unvergleichlich behutsam, wie wahre Jenseits-Botschaft, der tröstende Chor mit Sopransolo, nie zu vergessen das Unwetter des jüngsten Gerichts, vor allem aber der heilige Ernst, die Strenge und Größe, die Brahmsschem Wesen gerecht wurde. Nicht weniger als vier Aufführungen des Werkes innerhalb eines Monats wurden gefordert. Und so war es gerade wieder das Deutsche Requiem, dessen dramatisch bewegte Geschichte dieses Chordirigenten-Amt auszeichnet. Drei Sätze des Werkes waren 1867 unter Herbeck an dieser Stelle schroff abgelehnt worden, die vollständige Aufführung unter Brahms' persönlicher Direktion 1875 rief nie erlebte Stürme der Begeisterung hervor und Furtwänglers Wiedergabe im November und Dezember 1922 wurde zum Höhepunkt seiner Direktionszeit. So spinnen sich diese Fäden durch mehr als 50 Jahre von Brahms bis zur Gegenwart und Brahms' seherische Genie-Tat, der Umsturz in der Programmbildung, die unerbittliche Ablehnung aller Zugeständnisse, wo es um Werk und Wiedergabe ging, Hintansetzung seiner selbst und seines persönlichen Erfolges, — die Gesamtheit all dessen bildete die Aussaat eines schöpferischen Geistes, die durch einen genialen Nachschaffenden zur Hochblüte gebracht wurde.

Brahms' zweites „Schatzkästlein des jungen Kreisler".

Von Karl Geiringer, Wien.

Zeit seines Lebens hat Johannes Brahms an Dichtung und Literatur den innigsten Anteil genommen. Hierin verkörpert er den romantischen Künstler, der über das eigene Schaffensgebiet hinaus Anschluß an die verschiedensten Formen geistigen Lebens sucht, der stets bemüht bleibt, seine innere Welt nach allen Richtungen hin zu erweitern und zu vertiefen. Schon in jungen Jahren legte sich der Meister Hefte an, in die er gewissenhaft all jene Stellen aus Büchern eintrug, welche ihn besonders ergriffen. Höchst bezeichnend ist der Name dieser Sammlung; im Anschluß an die von E. T. A. Hoffmann in seinem „Kater Murr“ geschaffene Gestalt des Kapellmeisters Kreisler hat Brahms sie „Das Schatzkästlein des jungen Kreisler“ genannt.

In späteren Jahren fehlte dem Komponisten die Muße zu so zeitraubenden Exzerpten. Auch waren sie nun überflüssig, da Brahms jetzt in der Lage war, Bücher, die ihn fesselten, sogleich anzuschaffen. Nach wie vor aber las der Meister viel und gründlich. Und stets empfand er das Bedürfnis, all jene Stellen hervorzuheben, welche ihm besonders nahe gingen. So sind die Bücher seiner Bibliothek, die sich zur Gänze in den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien erhalten haben, voll von Anzeichnungen und Unterstreichungen. Überblickt man nun die von Brahms hervorgehobenen Stellen in ihrer Gesamtheit, so zeigen sie — bei aller Verschiedenheit im einzelnen — doch einen gemeinsamen Grundzug. Ob Fragen der Kunst oder Weltanschauung erörtert werden, ob Brahms an Merkwürdigkeiten der Vergangenheit oder Dichtungen der Gegenwart Anteil nimmt: den gemeinsamen Nenner bildet stets die so machtvoll profilierte Persönlichkeit des norddeutschen Meisters selbst. Gar mancher Wesenszug des Künstlers, der aus den Ereignissen seines Lebens oder seinen Briefen bekannt ist, wird hier nicht nur gespiegelt, sondern mit einer Deutlichkeit zum Ausdruck gebracht, die dem wortkargen Künstler selbst nie gelungen wäre. Und hatte das „Schatzkästlein“ der Frühzeit Aufschlüsse über den jungen Brahms gegeben, so kann jenes andere „Schatzkästlein“, das sich in der Gesamtheit der später erworbenen Bücher des Meisters findet, Einblicke in die Denkart des reifen und älteren Künstlers vermitteln. Hatte der junge, glühende Romantiker Jean Paul

*) Genaue Studienanalysen zu Furtwänglers Aufführung d. Deutschen Requiems in meinem oben erwähnten Buche.

und Novalis besonders geliebt, so fühlte sich der abgeklärte, ältere Meister vor allem zu Goethe hingezogen. Wie der Komponist Brahms die überschwänglich blühenden Kammermusikwerke der Frühzeit durch herbere, strenger gebundene Chor- und Orchesterwerke der Reifezeit ablöst, so bevorzugt nun auch der Leser Brahms an Stelle der romantischen die klassische, oder die der klassischen in ihren Grundvoraussetzungen verwandte Literatur.

Das „Schatzkästlein" des jungen Meisters liegt seit langem im Druck vor.[1] Aus dem „Schatzkästlein" des älteren Künstlers aber sollen hier erstmalig einige charakteristische Proben veröffentlicht werden. Zunächst sind Stellen gebracht, die des Meisters Wesen kennzeichnen. Der Schaffensfrohe, unermüdlich Tätige kommt hier zu Wort; dann aber auch der einsam Verbitterte, dem einzig Freundesliebe über seine Geringschätzung der menschlichen Gesellschaft hinweghilft. Auch das sonderbar zwiespältige Verhältnis des Hagestolz zum weiblichen Geschlecht wird klar. Obwohl Brahms es nie versäumt, voll verschmitzten Behagens Äußerungen über die Minderwertigkeit der Frau zu sammeln, schlägt sein Herz doch höher bei Schilderungen vollendeter Weiblichkeit. Aus anderen Zitaten wieder spricht die abgeklärte Weltweisheit des Idealisten, der sich bei zunehmender Reife mit den Halbheiten des Alltags abzufinden weiß. Besondere Anteilnahme hat Brahms naturgemäß allen Äußerungen über die Kunst und das Geheimnis des Schaffens entgegengebracht. Da ist es nun bezeichnend für den unermüdlich an seiner technischen Vervollkommnung arbeitenden Meister, daß er neben der genialen Eingebung auch der bewußten Willenstätigkeit und dem Handwerklichen im Schaffen eine wichtige Rolle zuerkennt. Und blitzartig beleuchten schließlich einige Stellen den allem Überschwang abholden Künstler, der zugleich für alles Große tiefste Verehrung hegt, den glühenden Anhänger Bismarcks, den aufrechten Deutschen.

*

Der Tätige — der Einsame — der Weltverächter.

„Und wie nun jedes echte Glück bereitet ist aus Bienen- und Ameisensaft, gedeiht in Fleiß und Tätigkeit nur seelisches Behagen." (Spitteler, „Prometheus und Epimetheus".)

„In seiner Seele wühlten Schmerzen, die nur der vermag zu fühlen, der verdammt ist, zu trauern über ein verfehltes Dasein." (Reichel, „Der jüngste Tag".)

„Seit der Zeit, da ich Ihnen geschrieben habe, sind mir wenig gute Tage geworden. Ich dachte mich selbst zu verlieren und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins." (Goethe über Schillers Tod an Zelter.)

„Es ist das Menschentier ein eitles Tier, von jenen, deren Köder man bestreicht mit ihrer eignen Losung." (Spitteler, „Prometheus und Epimetheus".)

„Es ist für unsereinen mit der Gesellschaft immer eine traurige Sache; man erfährt etwas, aber man lernt nichts, und was wir am meisten, ja einzig brauchen: Stimmung, wird nicht gegeben, vielmehr zerstört." (Goethe an Schiller.)

„Die Welt kan nichts weniger ertragen denn gute tage / sie kan gute tage und wolfart nicht brauchen / sie hat zu schwache Beine dazu. Gehets wol / so überhebet sie sich / und wird stoltz / dass niemandt mit ir ausskommen kan." (Luther, „Tischreden".)

„Denn sieh, in dieser schlechten Welt ist jedes Glück und Wohlgedeihn auf Grobheit oder List gestellt und gleich wie Eisen nährt des Menschen Blut, so muß untergehen, deren Fühlen nicht gehärtet wird durch Eigennutz und kalte Bosheit." (Spitteler, „Prometheus und Epimetheus".)

„Ein sonderliches Heil ist für uns nicht in der äußeren Welt zu suchen, wo man überall nur gestückelt antrifft, was man schon ganz besitzt." (Goethe an Schiller.)

*

Der Hagestolz.

„D'rum prüfe, wer sich ewig bindet, ob sich das Herz zum Herzen findet. Der Wahn ist kurz, die Reu' ist lang." (Schiller, „Die Glocke".)

„Männer sollen vor Frauen bevorzugt werden, weil auch Gott die einen vor den anderen mit Vorzügen begabt und auch weil jene diese unterhalten." („Koran".)

[1] Hrsg. von C. Krebs, Berlin 1909, Deutsche Brahmsgesellschaft.

„Es ist kein Rock noch Kleid, das einer Frawen oder Jungfrawen ubeler ansteht als wenn sie klug wil sein." (Luther, „Tischreden".)

„Es warn aber damals die Menschenfrauen beides: häuslich und gelehrt und hatte jegliche die Seele ordentlich geteilt in zwei getrennte Schäfte; in dem oberen Schafte hielten sie die richtigen Begriffe, aber in dem unteren lagen die Bestecke samt den Linnen und dem anderen Allen, was da immer nur gehöret zu eines Menschen Hausrat. Und viele Frauen zwar vermochten zu dem obern Schrein den Schlüssel nicht zu finden, andere umgekehrt verzettelten die Linnen und die irdenen Geschirre, aber von den besten wußte an beiden Orten Rat und je nach eines Augenblicks Bedürfnis fand immer sie Bescheid und Auskunft." (Spitteler, „Prometheus und Epimetheus".)

*

Lebensweisheit.

„Man muß von den wichtigsten Maximen der Kunst und des Lebens in sich selbst nicht abweichen, auch nicht ein Haar; aber in der Bewegung des Tages will ich lieber etwas Mittleres gelten lassen, als das Gute verkennen oder auch nur daran mäkeln." (Goethe an Zelter.)

„Aber niemand vergesse, daß es eine große und lichte Zone geistiger Tätigkeit gibt, in welche der Streit des Tages nicht hinaufreicht." (Sueß, „Über den Fortschritt des Menschengeschlechtes".)

„Zu dem Guten, von dem wir überzeugt sind, die Menschen zu bewegen, dürfen wir uns nicht unserer Argumente bedienen, sondern wir müssen bedenken, was ohngefähr die ihrigen wären." (Goethe an Zelter.)

„Ihren Anteil an diesem köstlichen Werke segne Ihnen der Gott des Lichtes, der in seiner hohen Unverdrossenheit diese dumme Welt erleuchtet, die man zugleich lieben und verachten muß, um bey Ehren zu bleiben." (Goethe an Zelter.)

*

Kunstbetrachtung.

„Wie aus einem treibenden Keim die Pflanze hervorwächst, so gestaltet sich das musikalische Kunstwerk aus einer Grundempfindung, deren treibende Kraft stark genug ist, um in jedem Moment alles Einzelne vollständig zu durchdringen und zu einem Ganzen zusammenzuschließen." (Jahn, „Mozart".)

„Gewiß: ohne Stimmung keine Poesie. Aber der Dichter (und Künstler) darf auch nicht zu weich sein, nicht immer warten, daß die Stimmung eben komme. Er muß wie ein anderer Arbeiter auch gar manchen lieben Tag sich zur Arbeit zwingen in der Hoffnung, daß im Fortgang der Anfang sich verbessere.... Auch der Poet braucht eben Willensakte, wenn etwas fertig werden soll." (F. Th. Vischer, „Goethes Faust".)

„Herzlichst gratuliere ich zu den Progressen in der Achilleis, die doppelt wünschenswürdig sind, da Sie zugleich die Erfahrung machen, wieviel Sie durch Ihren Vorsatz über Ihre Stimmung vermögen." (Goethe an Schiller.)

„Wir sind nur Originale, weil wir nichts wissen." (Goethe, „Farbenlehre".)

„Sehr wichtig war mir die Bemerkung, daß er die reinste und gehörigste Stimmung beinahe durchaus vollkommen zu Befehl hat, welches denn freilich nur durch Zusammentreffen von Genie, Kunst und Handwerk möglich ist." (Goethe an Schiller.)

„Ich glaube, daß alles, was das Genie, als Genie tut, unbewußt geschehe. Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln, nach gepflogener Überlegung; das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion verbessert, von seinen Fehlern befreit werden, aber das Genie kann sich durch Reflexion nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt." (Goethe an Schiller.)

„Er fühlte sich, als er mit dem Werke fertig war, wie nach einer Generalbeichte froh und frei und wie zu einem neuen Leben berechtigt." (Wendt, „Zu Goethe".)

„Sie haben wohl recht, daß man sich der theoretischen Mitteilung gegen die Menschen lieber enthalten und hervorbringen muß. Das Theoretische setzt das Praktische voraus und ist also schon ein höheres Glied in der Kette." (Schiller an Goethe.)

„Der Künstler muß nur das Wesentliche geben, das Unwesentliche tilgen, so wird er das Reale ins Ideale verwandeln." (Vischer, „Goethes Faust".)

„Was man nicht liebt, kann man nicht machen." (Zelter.)

„Der Entwicklungsgang des Talents fällt — obwohl von Naturbedingungen und allgemeinen kulturhistorischen Gesetzen abhängig — doch nicht ganz außerhalb der Linie des Verantwortlichen und es ist doch die Frage aufzuwerfen, ob es die nötige Strenge des Willens an sich geübt hat, um so viel zu leisten, als es könnte und sollte. Talent oblige kann man so gut sagen als noblesse oblige." (Vischer, „Goethes Faust".)

„Der junge Mann hat Talent; allein daß er alles von selbst gelernt hat, deswegen soll man ihn nicht loben, sondern schelten. Ein Talent wird nicht geboren, um sich selbst überlassen zu bleiben, sondern sich zu guten Meistern zu wenden, die dann etwas aus ihm machen." (Goethe zu Eckermann.)

„Das Stück [Schillers «Jungfrau von Orleans»] ist mit Pracht aller Art, wechselnden lyrischen Formen, Opernschaustücken so überladen, daß es hier wenigstens erlaubt sein wird zu sagen: zu schön! viel schöner, wenn weniger schön!" (Vischer, „Goethes Faust".)

„Und auch mit Goethe wurde ich bekannt. Mit Herzpochen ging ich über seine Schwelle. Ich traf ihn bei der Majorin. Ruhig, voll Majestät im Blick, äußerst einfach im Gespräche, das aber doch hie und da mit einem bittern Hiebe auf die Torheit um ihn und ebenso bittern Zuge im Gesicht und dann wieder von einem Funken seines Genies gewürzt wird." (Hölderlin an Neuffer.)

„Die ungeheuren Umrisse von Lionardos Wesen wird man ewig nur von ferne ahnen können." (Burckhardt, „Kultur der Renaissance".)

*

Der Deutsche.

„Es sind lauter Lappalien, mit denen die Leute sich quälen. Wenn nicht äußere Ereignisse dazutreten, so weiß ich jetzt ganz genau, was wir in 1, 2 oder 5 Jahren zustande gebracht haben werden, und will es in 24 Stunden zustande bringen, wenn die anderen nur einen Tag lang wahrheitsliebend und vernünftig sein wollen." (Bismarck an seine Gemahlin.)

„Es dämmerte 1814 nach einem fünf Jahrhunderte langen starren Schlaf bei den Deutschen allmählich der Märchentraum von der Wiederauferstehung eines deutschen Volks und Reiches auf." (Arndt, „Meine Wanderungen und Wandelungen mit dem Reichsfreiherrn v. Stein".)

Meine Erinnerungen an Brahms.

Von Adrian Rappoldi, Dresden.

Meine Erinnerungen an Brahms reichen in meine Kinderzeit zurück. Wir wohnten damals auf der Maxstraße in Dresden. In dieser Gegend lebten viele Künstler des Hoftheaters. So entsinne ich mich noch des Schauspielers Matkowsky, des Tenors Lorenzo Riese, der Familie Schuch, die uns gegenüber wohnten. Auch Tichatscheck, Paul Buls, Pauline Ulrich usw. trafen wir bei unsern Spaziergängen unter den von alten Bäumen beschatteten Alleen jener Gegend. Es war an einem Nachmittag. Meine Eltern hatten grade eine kleine Gesellschaft bei sich. Ich sollte eine Sonate von Mozart (Köch. Verz. 377) mit meinem Vater, der neben seinem Violinspiel auch ein vortrefflicher Pianist war, spielen. Es waren der Komponist Theodor Kirchner mit seiner Frau, Fräulein Reißiger, die Tochter des früheren Hofkapellmeisters, Frau Mathilde Wesendonk, die berühmte Harfenistin Gräfin Rosalie Saurma und die Schriftstellerin Claire Glümer in unserm Musikzimmer versammelt. Da meldete sich Brahms an. Ich war schon recht froh, vielleicht nicht spielen zu müssen, denn das Vorspielen war mir eine recht unbehagliche Sache.

Ich ſehe Brahms in ſeiner vierſchrötigen Geſtalt, mit ſeinem ſtruppigen Vollbart noch deutlich vor Augen. Er befand ſich auf der Durchreiſe in Dresden und hatte mit meiner Mutter einiges über eine Konzertreiſe, bei der er Frau Amalie Joachim verſchiedene ſeiner Lieder begleitete, zu beſprechen. Um meinen Vortrag kam ich aber nun erſt recht nicht. Brahms ſprach ſehr aufmunternd auf mich ein, rückte mir das Pult zurecht und ſetzte ſich ſelbſt ans Klavier. Ehe ich noch Zeit fand, mich zu beſinnen, taktierte er mit dem Fuß und begann zu ſpielen, und ſo kam für mich der hiſtoriſche Augenblick, mit Brahms vor Frau Weſendonk, der Freundin Richard Wagners, und Frau Roſalie Saurma, der Nichte Spohrs, ſowie dem feinſinnigen Komponiſten Theodor Kirchner zu ſpielen. Brahms hatte eine recht kräftige Spielweiſe, ſeine Paſſagen donnerten. Dabei hörte man ihn im Feuer des Spiels tief ſchnaufen. Bei einzelnen Motiven gab er mit dem Fuß den Auftakt laut an, um eine recht kurze Sechzehntel-Note beſonders ausgeprägt zu wiſſen. Nach dem Vortrag umarmte mich Brahms. Seine Worte höre ich heute noch: Man ſoll eine übergehaltene Note lieber länger als zu kurz halten, man ſoll die Vortragszeichen des Komponiſten getreulich befolgen; freilich würde des Komponiſten Abſicht oft durch Bearbeitungen bei Neuausgaben verwiſcht. Vor meiner Mutter entſchuldigte er ſich: er ſei kein Pianiſt von Beruf, man habe hoffentlich nicht zu genau auf ihn gehört. Erſt ſpäter, als ich als Konzertmeiſter und Sologeiger in der bekannten Bilſeſchen Kapelle in Berlin tätig war (1892), erfuhr ich von Joſeph Joachim, wie wohlwollend Brahms mein Spiel beurteilt hatte.

Das zweite Mal, wo ich mit Brahms zuſammentraf, war in Bad Iſchl. Ich bereiſte damals als „Wunderkind“ mit der Sängerin T. die deutſchen und öſterreichiſchen Bäder. Wir kamen gerade von Kiſſingen, wo wir nach dem Konzert vom Fürſten Otto v. Bismarck und ſeiner Gemahlin durch eine längere Anſprache geehrt worden waren. Von Muſik hielt Bismarck bekanntlich nicht viel. Er liebte vor allem Militärmärſche und hatte unſer Konzert auch nur wegen ſeiner Frau beſucht, was er freimütig zugab. In Iſchl hatten wir die große Freude, Brahms und einige Profeſſoren der Berliner Hochſchule, die mit meinen Eltern gut befreundet waren, unter den Zuhörern zu ſehen. Nach dem Mendelsſohn-Konzert kam Brahms zu uns ins Künſtlerzimmer, begleitete dann Frau T. einige ſeiner Lieder und ſpielte mit mir zuſammen ſeine von Joachim bearbeiteten ungariſchen Tänze 1, 2, 4 und 5. Ich beſitze noch die Noten, wo mir Brahms einige wertvolle Vortragszeichen hineingeſchrieben hatte. Die Schlüſſe ſpielte er im Takt und nicht, wie es viele Geiger zu tun belieben, mit Fermaten. Nach dem Konzert ſaß ich bei Tiſch neben Brahms. Ich wunderte mich, wie ſchnell und viel er eſſen konnte, und daß er alle Speiſen, ſüße und ſaure, von einem Teller aß. Auch mir teilte er immer vor. Am nächſten Tag machten wir noch einen kleinen Ausflug. Brahms hatte die Jacke ausgezogen und ging in Hemdärmeln. Neben ſeiner vollgeſtopften Brieftaſche hatte er noch eine Reiſebeſchreibung über Italien in ſeiner Jacke. In der Hand hielt er ſein Taſchentuch, mit dem er ſich von Zeit zu Zeit den Schweiß wiſchte. Der Meiſter ſchien an dieſem Tage ſehr gut aufgelegt zu ſein. Er erzählte u. a., welch peinigenden Eindruck es einmal auf ihn gemacht habe, als Robert Schumann während einer Aufführung von Bachs „Matthäuspaſſion“ den Taktſtock weggelegt hätte und ſich ſo in die Partitur vertieft habe, daß die ganze Aufführung in Frage geſtellt war und von einem zufällig anweſenden anderen Dirigenten zu Ende geführt werden mußte. Auch entſinne ich mich noch, daß Brahms die Frage anſchnitt, warum ſo viele Inſtrumentaliſten ſo viel Zeit mit trockenen Übungen vergeudeten, anſtatt ihre Technik an lebendigen Beiſpielen aus der doch reichhaltigen Orcheſter-, Kammermuſik- und Solo-Literatur zu bilden. Brahms erzählte noch, daß der Volkswitz in Wien die Bläſer der von Wagner für die „Götterdämmerung“ beſtimmten Tuben „Tuberkuloſen“ nenne.

Brahms galt im allgemeinen als ſchwer zugänglich, zurückhaltend und abweiſend. Ich entſinne mich noch, wie er in Iſchl einen Herrn recht unſanft abwies. Zu mir war er immer ſehr freundlich, wie er denn überhaupt als kinderlieb galt. Von ſeinen Kompoſitionen habe ich ihn nie reden gehört. Meine Mutter erzählte eine luſtige Begebenheit mit Brahms. Es war in Mannheim. Brahms befand ſich mit meiner Mutter und Frau Joachim auf einer Konzertreiſe. Während des Konzerts war Brahms verſchwunden. Frau Joachim fragte ihn nach dem

Konzert: „Wo haben Sie sich denn die ganze Zeit aufgehalten?“ Brahms antwortete: „O, meine Damen, ich habe sehr für Sie gewirkt. Ich habe an der Kasse gesessen und Billets verkauft. Mich kennt sowieso niemand und da habe ich mich wenigstens einmal nützlich gemacht.“

Drei neue musiktheoretische Lehrbücher.

Von Karl Hasse, Tübingen.

II.

Hermann Keller: „Schule des Generalbaß-Spiels“.*)

Es ist ein Zeichen unsrer Zeit, daß sie ihre eigne Entwicklung ganz neu formen möchte durch Einleben in die Kulturen vergangener Epochen, ja durch vollständige Hingabe an sie mit Haut und Haar, Leib und Seele. So läßt man auch die Aufführungspraxis alter Zeiten wieder auferstehen. Wenn das uns große Kunstwerke und große Meister näher bringt, so kann es geistigen Gewinn bedeuten. Bloßer formaler Historismus dagegen könnte gerade unsre hochentwickelte Musik zu einem raschen Absterben bringen. Etwas anderes ist es aber, wenn wertvollste Kulturgüter unsrer Vergangenheit noch nicht voll ausgeschöpft sind. Da wird man jede Bemühung, sie durch angemessene Darstellung in ihrer wahren Bedeutung zur Geltung zu bringen, zu begrüßen haben. Merkwürdigerweise fehlte es bisher fast ganz an einer klaren Lehre und Ausbildung der Kunst, die frei zu ergänzenden Elemente der Musik von Schütz, Corelli, Buxtehude, Bach, Händel zu gestalten, insbesondere fehlte es an einer Schule des Generalbaßspiels, wodurch die heutigen Musiker und Liebhaber in den Stand gesetzt werden, ganz im Sinne der Alten deren Continuo-Stimmen zu behandeln, wobei nur das freie improvisatorische Spiel an Hand des Generalbasses, nicht das schriftliche Aussetzen und Abspielen solcher Aussetzungen Genüge leisten kann. Hier handelt es sich auch gar nicht allein um historisches Interesse an Klang und Spiel der Alten, sondern um etwas für die Möglichkeit, ihre Kunstwerke auch dem Geist nach wiederzugeben, Wesentliches.

Es war ein richtiger Gedanke des Bärenreiter-Verlags, diesem Bedürfnisse nicht durch Neuherausgabe irgend einer alten Generalbaßschule aus der Zeit dieser Praxis, und sei es der besten, entgegenzukommen, sondern eine neue zusammenstellen zu lassen, die zugleich dem heutigen pädagogischen Bedürfnisse wie der historischen Abwandlung der alten Praxis von den Anfängen bis zum Absterben Rechnung trägt. Daß in einem schmalen, wohlfeilen Heft, dessen Hauptraum Notenbeispiele verbrauchen, alle einschlägigen Fragen angeschnitten oder gar der Lösung zugeführt werden konnten, läßt sich nicht erwarten. Dennoch bietet Kellers Auswahl aus den alten Regeln, Aufgaben und Musikstücken eine brauchbare, vielseitige und den ganzen Umfang der alten Praxis berücksichtigende Belehrung und Ausbildung. Kellers eigene Vor- und Zwischenbemerkungen sind zweckmäßig und aufschlußreich, wenn auch so knapp gehalten, daß sie bei Anfängern der Ergänzung durch einen Lehrer bedürfen werden. Musiker und Liebhaber, die bereits in der Harmonielehre bewandert sind, werden die „Kleine Schule“ auch für den Selbstunterricht für ausreichend befinden. Mit Recht bemerkt Keller ferner im Vorwort, daß bei geeigneter mündlicher Ergänzung durch den Lehrer eine solche Lehre und Beispielsammlung des Generalbaßspiels eine Harmonielehre ersetzen kann (der „Grundriß einer Akkordlehre“, den Keller am Anfang gibt, sollte übrigens besser eine andere Überschrift haben; mit Recht sind hier nur einige Handwerksgriffe gezeigt). Sind doch auch die Harmonielehren des 19. Jahrhunderts, die ganz auf dem Generalbaß beruhen, noch keineswegs unbrauchbar und veraltet. Sie können jetzt auch zur Ergänzung der Generalbaßschule verwendet werden, besonders für solche, denen der grundlegende methodische Übungsstoff von Kellers erstem Abschnitt nicht ausreichend erscheint. Es empfiehlt sich z. B., die Aufgaben von Richters Harmonielehre, die in der Elementarmethodik noch immer den neuen Systemen überlegen ist, ein-

*) Bärenreiter-Verlag Kassel, 1931.

mal am Klavier ſtatt ſchriftlich durchzuarbeiten. (Hoffentlich findet ſich Breitkopf & Härtel zu einer neuen Auflage des nach unzähligen Auflagen vergriffenen Lehrbuchs bereit, das Schülern, die ſich an den neueren Harmonielehren die Köpfe zerbrechen, mit Recht immer hochwillkommen iſt.) Als weitere Ergänzung bietet ſich ganz von ſelbſt Riemanns kleiner „Katechismus des Generalbaßſpiels", der neben Kellers Buch in ſeiner ganz anderen Zielſetzung durchaus ſeinen beſonderen Wert behält, zumal er zugleich eine ſchnellere Einführung in Riemanns Funktionstheorie und Klanganalyſe bietet als Riemanns Lehrbücher der Harmonik. Über den Generalbaß wird man hier auch beſſer belehrt als durch Riemanns Neuausgaben alter Muſik, deren „Cembaloſtimmen" wegen ihrer Überladung mit Figurationen und Gegenſtimmen geradezu unbrauchbar ſind. Riemann geht hier von der falſchen Vorausſetzung aus, daß die alten Meiſter beim Begleiten ihr Komponierenkönnen weitgehend gezeigt hätten. Wir wiſſen aber, daß Bach alles Obligate in „eigentlichen Noten" ausgedrückt hat, womit die Anhänger des „galanten Stils" nicht einverſtanden waren, die faſt das Weſentlichſte der Improviſation überließen.

In ſolchen galanten, dazu virtuoſen Klavierſtil führt Mattheſons „Große Generalbaßſchule" von 1731 ein, aus der Keller einige Anweiſungen und einiges der „ſchweren Probſtücke" wiedergibt. Hier wäre eine beſondere Hinweiſung darauf erwünſcht, daß Mattheſons Beſtreben weder für Bach, noch für die Italiener von Corelli bis Händel, noch überhaupt für das eigentliche Begleiten bis zum Ende der Generalbaßzeit maßgeblich iſt! Überhaupt iſt es die Gefahr bei einem ſo kurzen, wie auf Praxis hinzielenden Buche, daß hervorſtechende Einzelfälle, die als Beiſpiele angeführt werden, leicht wie typiſch für ganze Zeitabſchnitte wirken. So konnte Keller die Verzierungslehre, die mit der des Generalbaſſes aufs engſte zuſammenhängt, nur kurz ſtreifen, ebenſo die Frage, wie wohl Bach ſelbſt begleitet hat. Die Anlage des Buches verbot es auch, näher auf den Widerſpruch einzugehen, der zwiſchen manchen Einzelerſcheinungen und der S. 47 von Keller wiedergegebenen allgemeinſten Regel ſich ergibt, daß vom Begleiter nicht komponiert, ſondern akkompagniert werden ſolle, was Mattheſon nennt: „ſeinen Stiefel ſo fein ehrbar daherſpielen" und Keller bei einer Ausſetzung Kirnbergers als „ſchulmäßig korrekt" bezeichnet. Die Erfahrungen mit Riemanns erwähnten Cembaloſtimmen warnen davor, ſich von dieſer Schulmäßigkeit in der Praxis zu weit zu entfernen. Wird tatſächlich wieder aus der Baßſtimme ohne ſchriftliche Ausarbeitung begleitet werden, ſo wird eine gewiſſe künſtleriſche Freiheit nicht ſo daneben greifen, wie es am Schreibtiſche paſſiert iſt, aber zu bedenken bleibt ſtets, daß wir uns in den Stil, der der alten Zeit ſelbſtverſtändlich war, erſt hineinverſetzen müſſen. Selbſt Brahms' verhältnismäßig ſchlichte Ausarbeitung der Kammerduette von Händel hindert durch Kontrapunktierungen etwas die italieniſche Klang- und Ausdrucksſchönheit der Singſtimmen; ſogar ſchon die unſchuldigen nachſchlagenden Achtel in Kellers Anfang der Ausſetzung eines ſchnellen Violinſatzes von Händel (S. 74) ſtört mir den wiegenden Fluß der Soloſtimme ein wenig, zumal ſie das leichte Harpeggio hindern, das dem Klavieranſchlag die klangliche Anpaſſung an das Streichinſtrument gibt. Und ſo bieten ſich nach wie vor Probleme der mannigfaltigſten Art, denen nachzugehen Kellers Buch erſtmalig auch den Nichtſpezialiſten an die Hand gibt. Hierzu gehört auch das Problem der Inventionen von Bach, die Keller als Beiſpiel von Stücken „kontrapunktiſchen Charakters" bezeichnet. Mir ſcheint bei ihnen, wie ſogar auch bei manchen Präludien aus dem „Wohltemperierten Klavier", die gleichfalls zwiſchen der kammermuſikaliſchen (ſonatenartigen) und „kontrapunktiſchen" Art ſtehen, ein gelegentliches Ausfüllen mit Akkorden ſehr wohl anzuraten zu ſein. Manchem wird dadurch das intuitiv-künſtleriſche Verſtändnis für ſie und für Bach überhaupt ſchneller, zutreffender und tiefer erſchloſſen werden, als durch die ſcharfſinnigſten Unterſuchungen über ihre „lineare Anlage" und ihre „melodiſchen Spannungen", die heute im Vordergrunde ſtehen.

Ich halte es gerade für einen der wichtigſten Zwecke der Generalbaß-Schulung, daß dem Mißverſtändnis der „rein linearen" Auffaſſung von der älteren, insbeſondere von Bachs Muſik (das ſchon von ihren Schöpfern ſelbſt durch Zugeben einer „funktionellen Kontrapunktik" zu mildern verſucht worden iſt) und der damit verbundenen A u s d r u c k s e n t l e e r u n g entge-

gengearbeitet werden kann durch Aufweis der akkordischen Tiefendimension. Schon aus diesem Grunde ist die „Schule" zu begrüßen. Man kann ihr nur weiteste Verbreitung wünschen und hoffen, daß sie eine neue Epoche in der Auswertung alter Musik durch Bevorzugung der Original-Notierung herbeiführt, der gegenüber so viele „Bearbeitungen" als Fälschungen wirken.

III.

Hermann Grabner: „Der lineare Satz", ein neues Lehrbuch des Kontrapunkts.*)

Das Wort „Kontrapunkt" mußte schon lange jedem, der eine genauere Definition des dahinterstehenden Begriffs versuchte, verdächtig werden. Besonders ein Satz in der „ersten Gattung" des Kontrapunkts „Note gegen Note", die doch dem Wort offenbar zugrunde liegt, ist so außerordentlich schwer von dem, was man als sein vollständiges Gegenteil den „homophonen Satz" nennt, zu unterscheiden, daß man kaum noch sieht, wie man ihn der „Polyphonie" retten kann. Dazu kommt, daß man die musikgeschichtliche Epoche, die bis vor kurzem als Höhepunkt der Polyphonie betrachtet wurde, nämlich die Palestrinas und der „Vokal-Polyphonie", bei näherem Zusehen als eine Zeit kennen gelernt hat, für die gerade das anbrechende Verständnis für den Zusammenklang des Akkords charakteristisch ist und in der man daraufhin die damals „Kontrapunkt" genannte ältere „Polyphonie" der „niederländischen Schule" bekämpfte und den Generalbaß, den dauernden Bezug auf Akkorde und Akkordfolgen, vorbereitete. Ja, auch der Begriff „Polyphonie" selbst muß mit Vorsicht benutzt werden und wird am besten nur noch mit „Vielstimmigkeit" übersetzt werden, während neue Begriffsbestimmungen für das, was man bisher „homophon" oder „polyphon", „akkordisch" oder „kontrapunktisch" nannte, aufgesucht werden müssen. Man hat schon öfters „Vokalpolyphonie" von „Instrumentalpolyphonie" zu scheiden gesucht, oder die „chorische" Polyphonie des 16. Jahrhunderts der (solistisch) „konzertierenden" Polyphonie des 17. und 18. Jahrhunderts entgegengesetzt. Seit Ernst Kurths bekanntem Buch hat sich nun aber für einen Satz mit möglichst selbständiger Bewegung jeder Stimme der Begriff der „Linearität" Bahn gebrochen, der zunächst auf Bachs Schreibweise angewandt wurde und in seiner ganzen Ausdeutung und Handhabung vielen ein sehr glücklich gewählter schien. Es war aber von vornherein zu erkennen, daß Bachs Tonsprache vielfach es erforderte, den Begriff einer „funktionellen Kontrapunktik" mindestens für manche seiner Sätze bestehen zu lassen oder neu einzuführen. Nach wie vor blieb für echte Polyphonie linearer Art die Ansicht bestehen, daß hier der Zusammenklang ein mehr oder weniger „zufälliges" (!) Ergebnis des Zusammentreffens von Stimmen sei, die an sich ihren eignen, rein melodischen Gesetzen folgen. Durch die zunehmende Beschäftigung weiterer Kreise mit der älteren „Vokalpolyphonie" und besonders mit der diese einleitende „Niederländische Schule" oder noch älteren Entwicklungsstadien kam man mehr und mehr darauf, wieder die alten Intervallgesetze als maßgebend auch für mehrstimmige Musik zu betrachten, wodurch man die Bildung von Akkorden oder Akkordbestandteilen bei solcher „Linienkunst" nach wie vor als „zufälliges Ergebnis", jedenfalls als nicht abhängig von funktioneller Harmonik erklären konnte.

Hermann Grabner hat es nun unternommen, seine neue Lehre des Kontrapunktes ganz auf die Basis der „linearen Anschauung" zu stellen. Als erfahrener Praktiker und gewiegter Pädagoge hat er alle Vorteile, die aus solcher Betrachtung zur Erziehung zum polyphonen Hören und Komponieren sich ergeben, voll ausgenützt. Es ist ein Lehrbuch entstanden, das eine in sich geschlossene, folgerichtig und klar aufgebaute Methode zeigt und das in geradezu verblüffender Art alle Schwierigkeiten wie spielend überwindet und überwinden lehrt, wobei es ihm gelingt, mit leichter Hand gar manchen alten oder neuen Zopf abzuschneiden.

Freilich gerade dadurch ist dies Grabner möglich geworden, daß er als praktischer Musiker ganz unter der Hand dort, wo es nötig wird, den Begriff des Akkords und der Funktion, der an sich das ganze System nur stört, wieder hereinläßt oder wenigstens seine unabweisbare

*) Verlag von Ernst Klett, Stuttgart 1930.

Existenz zugibt, wenn er daraus für den Aufbau seiner Lehre auch nichts Wesentliches entnimmt. Er bleibt bei der Auffassung der älteren Polyphonie als „vokal" und der neueren als „instrumental" und findet in dieser jene „funktionelle Polyphonie", die ihn die „harmonisch vertikale Auswirkung" wenigstens erwähnen läßt. Im Ganzen hält er aber auch hier daran fest, daß, wie er bei der Vokalpolyphonie mit Ausschließlichkeit es findet und fordert, ein polyphoner, „linearer" Satz, auch von mehr als zwei Stimmen, sich rein auf Grund der alten Intervallregeln, der Konsonanzen und Dissonanzen, aufbauen und erklären lasse. Zum Beweis dafür zeigt er, wie das Fuxsche Gesetz der „Dreiklangsvollständigkeit" (das aber eben dem Palestrina-Stil entnommen ist!) nicht auf die Polyphonie der Niederländer anzuwenden sei, und erklärt, daß ein unvollständiger Dreiklang „überhaupt kein Dreiklang" sei. Er zeigt auch, daß es sich bei den scheinbaren, vollständigen oder unvollständigen, Dreiklängen der Alten um die „Ergänzung eines konsonanten Intervalls durch eine dritte Stimme", weiterhin um die „vierstimmige Darstellungsmöglichkeit eines konsonanten Intervalls" handelt. Bei Fünf- und Mehrstimmigkeit allerdings erwähnt er als eine der Möglichkeiten die „Akkordliche Auffüllung".

Hier wie im ganzen Buche käme es nun darauf an, ob mit solchen „Beweisen" etwas Wissenschaftliches gemeint ist, der Nachweis also, daß tatsächlich ein mehrstimmiger Satz ohne jede Harmonik und Akkordfunktion, „rein linear" auf Grund von Intervall-Zusammensetzungen erklärt werden kann, oder ob es sich nur um e i n e A r t p ä d a g o g i s c h e s „A l s o b" handelt. Man könnte darüber wohl klarer urteilen, wenn Grabner nicht die Frage der Kadenzen („Clauseln"), die doch in der alten Musik eine große Rolle spielt, ganz übergangen hätte. Zwar spricht er von „Quartsextakkord-Wirkung" als unerwünscht „auf der Hauptzeit" und „außer bei Schlußwendungen", aber diesen negativen Aussagen über Akkordfunktionen stehen keine positiven gegenüber, nur daß er beim Übergang zur „Instrumentalpolyphonie" darauf hinweist, daß „ein Studium der Harmonielehre, das neben den akkordlichen Beziehungen niemals das Melodische aus den Augen verliert (!), den Weg zu weiteren schwierigen Aufgaben ebnen müsse". Er verläßt sich eben im Grunde darauf, daß die Harmonielehre im Hintergrund steht und ihre Kenntnis (oder das natürliche Gefühl für ihr Gesetzliches!) die Möglichkeit gibt, rein lineare Kontrapunktik zu treiben, die tun kann, a l s o b die Harmonik ausgeschaltet werden könne.

Dennoch weht es uns aus vielen Seiten des Buches an, als ob hier weniger die Behandlung eines aus pädagogischen Gründen abgegrenzten Teilgebiets geplant sei, als die Erziehung zu einem Hören, das sich erschöpft im Verfolgen der Linien und ihrer „Spannungen", die ohne jede funktionell-harmonische Einwirkung nur durch die absolute Bewegung nach „oben" oder „unten" entstehen. Darauf weist schon die Voransetzung des prophetenmäßigen Mottos von Busoni, weist auch die Entwicklung der Lehre von der Polyphonie aus der Melodielehre, der Lehre von der durch keinerlei latente oder klingende Harmonik beeinflußten Einstimmigkeit hin. Hiermit geht eine ästhetische Anschauung Hand in Hand, die den absoluten W e r t eines Stückes Musik aus seiner linearen Struktur ableitet. Und hierin liegt ganz gewiß eine G e f a h r der ganzen Erziehungsmethode. Würde sie mit Bewußtsein die „lineare" Seite der Musik v o r ü b e r g e h e n d in den Vordergrund stellen und alle anderen Faktoren, die noch zum Zustandekommen eines wahrhaftigen Kunstwerks notwendig sind, mit dem ausgesprochenen Zwecke beiseite setzen, jene eine Seite auf diese Weise zur Ausbildung zu bringen, so könnte man Grabners Methode uneingeschränkt als ganz vortrefflich bezeichnen. Aber Grabner sieht es darauf ab, Apostel für die Linearität als Wertmesser zu sein, wobei er sich mehr, als er es als Musiker von selbständiger Bedeutung und Urteilskraft nötig hat, in eine gelegentliche geistige Abhängigkeit nicht nur von Ernst Kurth und dessen Ästhetik, sondern auch von Hans Mersmann und Fritz Jöde begibt. Dessen Reger-Gegnerschaft zwar macht er, der Reger-Schüler und Verfasser eines bedeutsamen Buches über Regers Harmonik, nicht mit. Aber was hätte Reger gesagt zur „innerlichen Überwindung des 19. Jahrhunderts", zu der Beziehung der „linear gestaltenden Kräfte" zu einer „der Gesamtheit dienenden Idee", die hinführt zur „Wiederbelebung einer tätigen Anteilnahme an der Musik in allen Schichten unseres Vol-

kes" — nämlich mittels der „linear gestaltenden Kräfte"? Und was müssen wir dazu sagen, wenn so durch die Lehre der Gleichsetzung von äußerlich formalen und stilistischen mit Wert-Maßstäben an der Aushöhlung der tatsächlichen Kräfte mitgearbeitet wird, die unsre deutsche Musik zu dem gemacht haben, was allein noch imstande sein könnte, unsern herrlichen „Zeitgeist" zu überwinden! Seit Halms „Erlebnis des Themas", „Erlebnis der Melodie" und „Erlebnis der Form" sind die rein formalen Anschauungen übermächtig geworden und verhindern vielfach das wahre Erlebnis der Musik, das im Erlebnis dessen besteht, was die Musik sagt, ausdrückt oder mitteilt. Jetzt ist nicht mehr einer „schöpferisch", der aus dem Drange der ganzen Persönlichkeit und dessen, was er zu sagen hat, zur Ausbildung eines „persönlichen Stils" zu gelangen trachtet, sondern der, welcher „Wellenberge und Wellentäler", „Spannungen und Entspannungen", „unbehindert von metrischen und rhythmischen Rücksichten", erlebt. Es gibt keine andere Offenbarung in der Musik mehr als die Offenbarung der Form! Das ist uns ja bereits von vielen Seiten als die „wahre Religiosität" oder als „Stellen unter den Geist der Musik" verkündet worden. Aber Goethe hat nicht gesagt: „Kunst hat weder Kern noch Schale", sondern behauptet dies von der Natur, und erst, was über die bloße Form hinausführt, ist die Kunst selbst. „Abgeklärte Linienzüge", wie in Bachs Orgelchoral „Herzlich tut mich verlangen" kann man doch nur empfinden, wenn man nicht mehr die Linienzüge, sondern das Ganze des Kunstwerks als abgeklärt empfindet, mitsamt den harmonischen und rhythmisch-metrischen „Spannungen" der „romantischen Deklamation", der Stimmung, dem Klang und vielen anderen Faktoren, deren Zusammenwirken letzten Endes unerklärbar bleiben muß. Ohne die Erfassung der Ausdrucksbedeutung, nur in Bewunderung der Linien-Struktur, muß ein Kunstwerk dieser Art restlos unverständlich bleiben. Ein Auf und Ab der Linien kann in der bildenden Kunst noch immer ein schönes Teppichmuster ergeben, in der Musik genügt es niemals, um ein Kunstwerk auszumachen. Insbesondere hat Bach noch einiges andere als Zweck in seine Werke hineingelegt, als eine „großartige Erfüllung räumlichen Gestaltungswillens" oder eine „gewaltige Manifestation des linearen Prinzips". Bei einigen Inventionen von Bach hat Fritz Jöde in seinem Buche darüber gezeigt, wie man deren ganze Ausdruckskraft und ihre Ursachen durch ausschließliches Beachten der „linearen Struktur" verkennen kann. Gerade die f-moll-Invention, die Grabner in gleichem Sinne zu betrachten lehrt, ist ein gutes Beispiel dafür, daß in den „Linienzügen" eben nicht das „Ganze" der Komposition liegt. Erst der harmonische Bezug, den Musikern der Generalbaßzeit selbstverständlich, gibt die Möglichkeit, solch ein Stück überhaupt zu verstehen. Aus ihm ergibt sich auch manches für die Hauptsache: die Deklamation. (Daß Bach in erster Linie „Deklamator" ist, darauf hat ja schon Forkel 1802 hingewiesen.) Und was ist andererseits die Verherrlichung von doch recht harmlosen „einstimmigen Instrumentalmelodien" aus dem 13. Jahrhundert durch Grabner anderes als ein allzu romantisches Hineininterpretieren? Eine „von rhythmischer Schwungkraft und außerordentlicher Intensität durchdrungene motivische Melodik" kann man ja zur Not noch in ihnen finden. Aber wenn dann „hinreißende Vehemenz und Sieghaftigkeit dieses Ur-Rhythmus" an solchen Melodien gefunden wird, die noch heute „wirkungsvoll ausgeführt werden können", wenn Motive darin „mit elementarer Gewalt vorwärtstürmend", „elastisch beschwingt", „schwertaktig stampfend", „wuchtig gehemmt", „mit größter rhythmischer Aktivität geladen" befunden werden, so ist das eine Hineinsteigerung in eine Begeisterung, die man heute für Beethoven, zu dessen Musik solche Epitheta weit eher passen würden, kaum noch aufbringt. Und was soll daraus gelernt werden? „Eine persönlich eigenartige stilistische Haltung zur Schau zu tragen"! Wenn man der zeitgenössischen Musik etwas vorwerfen kann, so ist es ja gerade dies, daß sie oft nichts anderes bezweckt, als eben „eine persönlich eigenartige ‚stilistische' Haltung zur Schau zu tragen", wobei das Wort „persönlich" widerspruchsvoll ist. Oder was sind „außerordentlich kraftvolle Intervallschritte", wie sie Grabner an einem ganz frischen zweistimmigen Instrumentalsatz von Purcell rühmt, die außerdem noch „von gewaltiger linearer Energie durchströmt werden"? Pfitzner hat solche Begeisterung an Intervallschritten oder an einem Aufwärts- oder Abwärtssteigen einer Melodie als Ausfluß einer „Ästhetik der musikalischen Impotenz" gebrandmarkt. Mag seine eigene Ästhetik ein tieferes Eingehen auf den

Wert der absoluten Form eines musikalischen Kunstwerks vermissen lassen, — hierin hat er recht, und zwar gerade im Hinblick auf das „Schöpferische". Auch das Gelingen eines Kanons mit kurzfristigem Einsetzen der Folgestimmen kann an sich noch nicht ein Zeichen einer „genialen Veranlagung" sein, so wenig wie das Gelingen einer guten Schulfuge. In dieser Hinsicht pflegte Reger zu sagen: „Machen Sie hundert Fugen, dann können Sie es auch!" Genial dürfen wir doch erst Menschen nennen, die aus ihrem tiefsten Inneren heraus Werte schaffen, für die die höchste Formenkunst eben gerade nur ein Teil dessen ist, was sie zu geben haben, oder vielmehr nur eine Voraussetzung und ein Mittel dazu, daß sie das, was sie zu geben haben, in gültige Gestalt zu bringen vermögen. Wenn nun Grabner selbst davon durchdrungen ist, daß „gegenüber den Äußerungen einer intuitiven Tätigkeit des Genies alle Konstruktionsmethoden versagen", und damit nur meint, daß das Genie darin bestehe, eine Gesamtkonstruktion im Ganzen zu überblicken und zu entwerfen, so bemerkt er doch wieder dazu, daß „der Fehler in der Arbeitsmethode" liege und „die meisten Lehrbücher eine abschnittsweise vertikale Konstruktion", eine „Flickarbeit" lehren. Also scheint er doch auch bis zu einem gewissen Grade den „einheitlichen Komplex des Satzes" für eine lehrbare Formung zu halten. Gerade an dieser Stelle des Buches (S. 109/110) könnte er darauf hinweisen, daß Riemanns Lehre von der Auftaktigkeit der Motive doch nicht ohne tieferen Einblick in die tatsächlichen Möglichkeiten des besseren Ausspinnens und Verknüpfens ist. Freilich spielt da der metrisch-akkordische Funktionswechsel eine Rolle, den Grabner für den Begriff des „Linearen" gerade ausschalten möchte.

Dieser Linear-Begriff ist eben doch nur eine Hilfsvorstellung, die freilich pädagogisch zeitweise ganz gute Dienste leisten kann, so wie wenn etwa im Stimmbildungs-Unterricht mit Hilfsvorstellungen gearbeitet werden muß, um die völlige Freiheit zu erlangen, die durch bewußte tatsächliche Bewegung aus wissenschaftlicher Erfassung heraus nicht erreicht werden kann. Aber niemand wird als eigentlichen Zweck des Gesangunterrichtes die Erreichung solcher Hilfsvorstellungen betrachten und bezeichnen. So wäre es durchaus möglich, daß etwa eine zweite Auflage von Grabners Buch durch Hinweglassung der Werturteile absoluter Art und gelegentliches Zugeben, daß es nicht nur wünschenswert ist, wenn die Harmonielehre das aus ihr nicht hinwegzudenkende melodische Element anerkennt, sondern daß auch die Lehre von der „linearen Polyphonie" die Berücksichtigung der doch zum Konstruktiven unerläßlichen akkordischen und metrisch-funktionellen Elemente nicht umgehen kann, eine noch größere Vollkommenheit und Unangreifbarkeit gewänne. Und gerade Hermann Grabner könnte der rechte Mann sein, uns eine auch wissenschaftlich vollwertige, von jeder einseitigen Rücksichtnahme auf diese oder jene Zeitströmung freie, umfassende Lehre des polyphonen Satzes zu schenken, zumal er doch in seinen verschiedenen theoretischen Lehrbüchern seine vielseitige Durchdringung der musikalischen Satzarten, und dort wie im vorliegenden Buche an vielen Stellen neben seinem großen pädagogischen Geschick auch schon viel Vorurteilslosigkeit bewiesen hat.

Einige Kleinigkeiten könnten in einer zweiten Auflage vielleicht auch noch berücksichtigt werden: Wozu die jetzt bei Neuausgaben alter Musik aus der taktstrichlosen Zeit üblich gewordene Setzung der Taktstriche zwischen den Zeilen anwenden bei Beispielen, die doch über den Taktstrich hinweg den Bindebogen und die Teilung der weiterklingenden Note in zwei Noten verwenden? (Ich bin im übrigen der Meinung, daß diese Taktstrichsetzung nur sehr bedingt als zweckmäßig für Neuausgaben alter Musik angesehen werden kann.) Ferner: Wieso ist gerade das Seite 45 abgedruckte Bicinium von 1545 ein Beispiel für Liedmelodien, in welchen sich „noch keine ausgeprägten harmonischen funktionellen Beziehungen nachweisen lassen"? Hier läßt sich doch gerade das Gegenteil nachweisen, — wenn man sich nicht mit verzweifelter Anstrengung ein „lineares Hören" bei allem und jedem angewöhnt hat. Sodann findet sich auf den Seiten 67, 68, 69 und 70 fünfmal das Wort „Bearbeitung", davon dreimal im Sinne der Ausarbeitung einer kontrapunktischen Aufgabe und zweimal dem der Herausgabe alter Musik im Neudruck, die doch keineswegs eine solche Art Arbeit in sich schließt. Auf S. 96 unten im Beispiel Nr. 19 muß in jedem Halbtakt die zweite Note der Unterstimme genau unter die zweite der Oberstimme gesetzt werden, mit der sie doch rhythmisch genau zu-

sammenfällt. Endlich zu S. 182 unten: Es ist nicht an dem, daß Regers „einstimmige Instrumentalsonaten" noch vor 20 Jahren „Ablehnung" gefunden haben; man hat sie von Anfang an bestaunt, da man damals glaubte, bisher habe nur Bach Solosonaten ohne Begleitung für Streichinstrumente schreiben gekonnt. Sind sie denn übrigens wirklich „einstimmig"? Der Vergleich mit der wiederaufgenommenen Gregorianik der Messe von Erpf scheint mir nicht am Platze.

*

Es ist bemerkenswert, daß ungefähr zu gleicher Zeit von zwei namhaften Lehrern des Leipziger Konservatoriums wichtige Theoriebücher erschienen, die mit dem Anspruch auftreten, grundlegend zu wirken und in der Tat neue Wege zu gehen. Versucht dies Karg-Elert mit einer Harmonik-Lehre extremer Art, ohne Berücksichtigung der melodischen Einwirkungen, so Grabner mit der Betonung einer reinen Linearität, die das entgegengesetzte Extrem darstellt. Kann auch hier die Wiederaufnahme der alten Generalbaßpraxis, wie sie gleichfalls in der Zeit liegt und durch Hermann Kellers „Schule" eine neue Stützung erfährt, eine gewisse Vermittlung bedeuten, so ist doch nicht zu verkennen, daß Zeitströmungen der verschiedensten Art zu Extremen drängen, deren isolierte Durcharbeitung an sich zu begrüßen ist, die aber letzten Endes doch nach einem baldigen Ausgleiche verlangen lassen, der zunächst durch eine strenge Wissenschaftlichkeit, die die Grenzen absteckt, alle mitwirkenden Faktoren gebührend beachtet und alle Einwirkungen genau kontrolliert, herbeigeführt werden kann. Er kann aber auch von Seite des erfahrenen Künstlers und Pädagogen kommen, der intuitiv und unabhängig das Richtige trifft. Hier kann man, wie es scheint, an die Persönlichkeit Hermann Grabners immerhin noch Erwartungen knüpfen, wenn er sich erst losgerungen haben wird von einigen der nun wohl sowieso zu Ende gehenden „Zeitgemäßheiten", die doch der deutschen Musik weit mehr geschadet als genützt haben.

Capriccio auf dem Kontrabaß.

Kapitel aus dem Brahms-Roman „Lied des Schicksals"*) von Kurt Arnold Findeisen, Dresden.

Johannes Brahms hatte zwei Flaschen Rotwein links und rechts in den Taschen. Morgen war sein dreißigster Geburtstag. Den wollte er im alten Stil mit seiner Familie feiern; immer, wenn eins von ihnen Geburtstag hatte, gab es Eierpunsch.

Er musterte die grauen Häuser der Fuhlentwiete in Wiedersehensfreude und trat in Nummer 74 ein.

Es roch feucht. Wasser rann in kleinen Sturzbächen von Stufe zu Stufe ihm entgegen. Eine Frauensperson scheuerte die Treppe. Ihre Beine, die in wollenen Strümpfen steckten, ragten dürr aus Holzpantoffeln. Jetzt richtete sie sich auf, um ihn vorbeizulassen. Seine Schwester.

„Guten Tag, Elise. Bin wieder mal da!"

„Guten Tag. Tritt hier auf den Hader und streich die Stiefel ab, machst mir die ganze Treppe wieder schmutzig!"

„Willst du mir nicht die Hand geben, Elise?"

„Ist naß. Geh nur hinauf!"

„Wie geht's euch, Elise? Ihr seid doch hoffentlich alle gesund?"

Sie hatte bereits wieder den triefenden Hader auf die Stufen geklatscht.

Oben fand er die Mutter mit verweintem Gesicht. Alt war sie geworden, alt und spitz. Eine Greisin! erschrak der Sohn. Freilich, sie war vierundsiebzig! Zusammengeschrumpft der kleine Körper, pergamenten die Haut, die lieben Hände mit dicken Adern, gichtig. Die Freude, die jetzt in ihre Augen stieg, warf sie fast um. Er fing die winzige Gestalt auf: „Mutter!"

---

*) Mit Erlaubnis des Originalverlegers Koehler u. Amelang, Leipzig, abgedruckt aus dem ersten Teil „Der treue Johannes" des soeben erschienenen Brahms-Romans „Lied des Schicksals" von Kurt Arnold Findeisen.

„Jehannes!"

Lange lagen ſie einander in den Armen, ohne ein Wort. Er führte ſie behutſam zum Kanapee: „Wo iſt der Vater?"

Sie ſchluckte: „Oben auf dem Holzboden."

„Auf dem Holzboden?"

„Er übt, Jehannes. Immer übt er Kontrabaß, jede freie Minute."

„Das war doch früher nicht."

„Wie?"

„Das war doch früher nicht."

„Ach, aus dem Theaterorcheſter haben ſie ihn entlaſſen. Nun möcht' er wenigſtens bei der Philharmonie bleiben."

„Der arme Alte!"

„Ja, aber ich kann's nich mehr ertragen, Jehannes, das Gekratze von früh bis abends, ich kann's nich mehr ertragen. Mein Kopf!"

„Und da hat ſich die treue Seele auf den Holzboden zurückgezogen?"

„Nein, Eliſe hat —"

„Was, ſie hat ihn verjagt?"

„Ach, du weißt doch, daß ſie krank is. Immer dieſe Nervenſchmerzen! Und ihr Magen is auch kaput."

„Aber ſie ſcheuert doch die Treppe. Sie hatte auch ihr Tuch nicht um."

„Ach, gerade heut mal nich. Sonſt läuft ſie immer mit verbundenem Kopf. Und die Treppe muß doch geſcheuert werden. Ich kann's nich mehr."

„Nein, Mutter, du ſollſt auch nicht. Aber, daß ihr den Vater —"

Sie ſaß, ein Vogelköpfchen ſchief zwiſchen den Schultern, und ſah ihn jammervoll an. In Kränzen von Krähenfüßchen ſaßen ihre Augen. „Er iſt immer ſo laut. Und immer zankt er ſich mit Eliſe. Und manchmal, wenn er aus der Kneipe kommt, ſchlägt er auf den Tiſch. Er iſt ſo viel in der Kneipe."

„Aber zu dir iſt er doch gut, Mutter?"

„Er ſieht mich gar nich."

Johannes ſtieg es heiß in die Kehle. Dieſes arme, liebe, zerbrechliche Frauchen, hinter deſſen Altwerden der Gefährte in Lebenskraft zurückgeblieben, weil er ſiebzehn Jahre jünger war!

Der Sohn langte nach den welken Händen: Siebzehn Jahre Altersunterſchied. Faſt trennten ihn ebenſoviel Jahre von Klara. Er verſcheuchte den Gedanken, der nicht hierher gehörte. Dafür hob er die gelben Hände an ſeinen Mund und ſah gequält drüberhin.

Jetzt aber beſannen ſich die müden Augen ihm gegenüber auf ihre alte Bläue, ſie fingen an, durch Tränen zu ſtrahlen, ſie verwandelten ſich geradezu in Strahlenbündel: „Sorg dich nich um mich, mein Jung', mir gehts noch gut genug. Aber deinem Vater müßte einer helfen. Geh hinauf zu ihm!"

In der Küche ſtieß Eliſe Geſchirr und Blech gereizt durcheinander, als der Bruder ſeine beiden Flaſchen abſtellte.

Wie er um die Krümmung der zweiten Treppe bog, hörte er tiefe Saitentöne, ſchabend, bohrend. Sie ſchienen vorwurfsvoll zu werden, je höher er ſtieg.

Er war dem Weinen nahe: Klang es nicht, als klagte da oben eine verkannte Seele? Klang es nicht, als ſäße ein geſcheuchter Hausgeiſt im Dachgeſtühl und jammerte vor ſich hin? Sein Vater? Das ſollte ſein Vater —? Er nahm die hölzerne Bodentreppe in drei Sprüngen und ſtand in muffigem Halbdunkel.

Da brachen Läufe und Kadenzen jäh ab.

„Hannes, Kreuzmillion, Hannes, biſt du's oder biſt du's nich?"

„Vater! Du hier oben? Aber Vater —"

„Na komm nur mal her, Hannes, aber ſtoß dich nich an deine Denkzwiebel, hier ſind Balken. Eine Stimme haſt du noch immer wie 'n Kegeljunge."

Und da ſah Johannes denn ſeinen Vater ſitzen. Auf einer zerbrochenen Bettſtelle ſaß er,

den Bogen zwischen die Beine gestemmt unter einem schrägen, verstaubten Fensterchen. Er schien kreuzvergnügt. Rot und frisch glänzte sein Gesicht trotz der Stickluft; er hatte sich heiß gespielt. Man sah ihm seine Siebenundfünfzig nicht an. Sein ungefüges Instrument lehnte jetzt an einem Schornstein.

Johannes fand keine Worte.

Der Alte kam ihm zu Hilfe: „Ja, die Weiber! Hannes, die Weiber! Können auf einmal meinen Kunterbaß nich mehr vertragen. Haben sich Nerven angeschafft! Weißt du, was das is, Hannes, Nerven?" Meister Jakob klemmte ein Auge zu — er hatte dieselben hellen Wimpern wie sein Sohn —, spitzte die Lippen und hieb den Bogen hoch: „Was ganz Feines, Hannes, was ganz Vornehmes, kommt sonst bloß bei Senators vor! Besonders die Elise, Hannes, ich sag dir, die is empfindlich geworden wie 'ne Nähnadel. Und spitz!" Er stand auf und stieß sich an den Schädel. „Himmelkreuzmillion!" Er rieb und wurde ärgerlich: „Kann ich dafür, daß sie keinen Mann gekriegt hat? Mit so 'ner sauren Visage kriegt eine im ganzen Leben keinen Mann und mit 'nem ewigen Wickel um den Kopf! Ich kann sie nich mehr erriechen."

„Vater, reg dich doch nicht auf! Denk doch, wie das die Mutter kränken muß!"

„Ach was! Die steckt immer mit der Essigkruke zusammen. Verschworen haben sie sich gegen mich. Das Leben wollen sie mir schwer machen, alle beide! Fortwährend predigen sie auf einen ein, fortwährend rupfen sie an einem rum, nich ein Glas Punsch soll man mehr trinken. Das hält doch der heil'ge Superdent nich aus. Und ich soll's aushalten, he?"

„Vater, du und die Mutter, ihr seid doch dreiunddreißig Jahre verheiratet. Ihr müßt euch doch zu verstehen suchen!"

„So? Und wenn ich mal mit einem Weibsbild rede, mit der Witwe Kull neben uns oder mit der dicken Weddemunkel drunten aus dem Gemüsekeller, die ich nich ausstehn kann, he, was is dann? Da geht's Geheule los und 's Gezeter wie beim bethlehemit'schen Kindermord. Und 'n Schürzenjäger ist dann der Jakob Brahms und 'n Ehebrecher. Aber das is er n i c h! Er is Kunterbassist bei der Philharmonie, jawoll, er weiß, was er sich selber schuldig is!"

Der Alte war teufelswild geworden. Jetzt sah er seinen erblaßten Jungen an und spuckte verlegen. Er trat auf das Instrument zu. „Na komm, altes Wimmerholz!" Er zog es in die Bodenmitte und fing an, es sich aufzuladen. „Ja, ja, mein Jung', 's wird einem nich leicht gemacht. Der Petersen, was jetzt der zweite Kapellmeister is in der Philharmonie, der möchte mich gern aus dem Kunterbaß drängeln, aber der Jakob Brahms, der läßt sich so leicht nich werfen, der übt jetzt, daß die Fetzen fliegen. Wenn ich dir's sage, mein Jung', 'n reiner Ton auf'm Kunterbaß, das is 'n purer Zufall. Aber ich schaff's, ich schaff's! Du mußt doch selber zugeben, daß ich mich auf meinem Kunterbaß sehr verbessert hab'. Oder nich, Hannes?"

Die Frage war so dringlich gewesen.

„Gewiß, Vater", sagte Johannes schnell.

„Na komm, Jung', wolln' mal zusammen in den ‚Zahmen Haifisch'. Ich zahl einen Punsch für dich!"

„Lieber zur Mutter, Vater, sie tut mir so leid."

Meister Jakob brummte etwas Unverständliches und fing an, seinen Baß die steile Stiege hinabzubugsieren. Johannes wollte helfen.

„Hände weg!" sagte der Alte, „mit dem werd' ich alleine fertig. Ein Mann, ein Kunterbaß."

Unten saßen Vater und Sohn dann in gedrückter Stimmung und tranken den Geburtstagswein. Beinahe wäre es wieder zum Streit gekommen, als der Alte im Beisein von Frau Christiane der ersten Flasche kurzerhand den Hals abschlug. Johannes beschwichtigte: Sie könnten seinen Geburtstag ja auch schon heute feiern. Er sei nicht abergläubisch.

Sie trinke keinen Tropfen mit, sagte Frau Christiane und wandte sich nach der Kammer, in der Elise bereits grußlos verschwunden war.

Dann kam die Mutter noch einmal zurückgehumpelt und strich ihrem Jungen über das Haar. „Dreißig Jahre wirst du morgen, Jehannes, dreißig Jahre. Als ich — dreißig Jahre war —" Fassungsloses Schluchzen erstickte ihre Worte. Sie wankte.

Johannes nahm ſie auf die Arme und wollte ſie in ihr Bett tragen: Ach, wie war ſie federleicht! Als er die Kammertür aufdrückte, fauchte ihm Eliſe entgegen wie eine böſe Katze. Sie mochte gehorcht haben. Jetzt ſtand ſie in der Nachtjacke, den Kopf umwickelt, wie ein lächerliches Geſpenſt. Sie griff nach der alten Frau, zog ſie hart ins Dunkel und verriegelte die Tür.

Ohne eine Silbe, ohne ſich zu rühren, hatte der Vater das alles mit angeſehen. In einer Wolke Tabakrauch ſaß er unbeweglich. Er hatte ſich neuerdings das Zigarrenrauchen angewöhnt; er paffte wie ein Schiffsſchlot. Indem er ſich immer wieder einſchenkte, ſagte er nur: „Komm, Hannes, trink; das hilft über manches weg.“

Mit zerriſſenem Herzen las Johannes in ſeinen Zügen.

Berliner Muſik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Meldung vom Kriegsſchauplatz der nationalrevolutionären Kulturkämpfe: „Im allgemeinen iſt eine Beruhigung eingetreten. Nur Berlin iſt noch ſtark umſtritten. In zähem Ringen erobern die Nationaliſten ſchrittweiſe den Boden. Die „Städtiſche Oper“ iſt gefallen, die Staatsoper leiſtet noch einigen Widerſtand, obgleich die Poſition des Generalmuſikdirektors Otto Klemperer ſo ſtark erſchüttert iſt, daß er ſich nach Mitteilung unſeres Kampfbundführers und Staatskommiſſars Hans Hinkel kaum noch halten wird. Der Rundfunk iſt in unſeren Händen, die Reinigung der Berliner Theater macht Fortſchritte, nachdem Max Reinhardt den Angriffen unterlegen iſt. Auch auf dem Gebiete des Konzertlebens ſind Opfer zu beklagen: Bruno Walter iſt gefallen, desgleichen Heinz Unger, der die muſikaliſche Leitung der „Geſellſchaft der Muſikfreunde“ niedergelegt hat, nachdem ihm ſeitens des Philharmoniſchen Orcheſters mitgeteilt wurde, daß er auf eine ſtändige Dirigententätigkeit nicht rechnen könne. Unter Führung von Prof. Guſtav Havemann begann die Eroberung der muſikaliſchen Organiſationen. Das „Reichskartell deutſcher Berufsmuſiker“ organiſiert ſich neu unter dem Vorſitz von Prof. Havemann. Der marxiſtiſche Arbeiterſängerbund iſt erobert. Über den „Verband deutſcher Muſikkritiker“ wurde ein endgültiger Sieg errungen. Eine „Arbeitsgemeinſchaft Berliner Muſikkritiker“ als Keimzelle eines neuen Kritikerverbandes wurde gegründet und zum kulturpolitiſchen Gegenſtoß eingeſetzt. Die Kämpfe dauern noch an . . .“

So oder ähnlich würde ein amtlicher „Heeresbericht“ aus dem kulturpolitiſchen Hauptquartier zu lauten haben. Die von mir ſeit Jahren vertretene Anſchauung, daß der muſikaliſchen Kulturkritik eine ungleich höhere Bedeutung beizumeſſen iſt als der Kunſtkritik, findet nunmehr ihre Beſtätigung durch den faſt überſtürzten Wechſel der Ereigniſſe, die die Aufmerkſamkeit von den Opern- und Konzertveranſtaltungen ablenken und die mit jedem Tag neue Überraſchungen verſprechen. Wer aber möchte nicht ſtolz darauf ſein, dieſe geſchichtlich große Zeit miterleben zu dürfen — wer möchte auch nur einen Tag, nur eine Stunde dieſer erhebenden Gegenwart aus ſeinem Tagebuch ſtreichen?

In dieſe bewegten Wochen fiel ein ſtilles, friedliches Ereignis — ein Idyll ſozuſagen: die Hundertjahrfeier der Muſikabteilung in der Akademie der Künſte. Den Feſtakt, umrahmt von Vorträgen der „Singakademie“, bildeten die Anſprachen des Präſidenten Prof. Dr. Max v. Schillings und des kommiſſariſchen Kultusminiſters Ruſt, der den Willen der Volksbewegung als Anknüpfung an die Tradition, an Volkstum und Perſönlichkeit auf der Grundlage der Sitte und Religion kennzeichnete. Einen gelehrſamen geſchichtlichen Überblick über die vergangenen hundert Jahre bot zum Schluß Prof. Dr. Max Seiffert. Zugleich fand die Eröffnung einer Ausſtellung ſtatt, die in Bildern und Autographen von den älteſten Akademiemitgliedern bis zur Gegenwart den Feſtakt anſchaulich ergänzte.

Selbſtverſtändlich ſtockt das übliche Konzertleben in keiner Weiſe. Die Reihe der Soliſtenkonzerte, unter denen ſich der Klavierabend der hochbefähigten Tochter des Prof. Fritz Stein aus Kiel dank der Natürlichkeit und herzgewinnenden Wärme des Vortrags vorteilhaft hervorhob, nimmt ebenſowenig ab wie die großen Orcheſterkonzerte. Wilhelm Furtwängler

verabschiedete sich bereits mit einem klassischen Konzert, das in einem vom Flügel aus dirigierten, meisterhaft dargebotenen „Brandenburgischen Konzert" gipfelte. Anstelle von Bruno Walter fand sich, mit Jubel begrüßt, Meister Richard Strauß ein, der sich nicht durch Drohbriefe aus dem jüdisch verhetzten Amerika hat abschrecken lassen, vor das Berliner Publikum zu treten. Die Dirigenten wechselten: Hans Pfitzner erschien, um seiner cis-moll-Sinfonie zu ihrer Berliner Erstaufführung zu verhelfen. Die Entwicklung des orchestralen Klangbildes aus dem Streichquartettsatz ist hochinteressant, die beabsichtigte Vertiefung des Ausdrucks ist dem Komponisten voll und ganz gelungen, das tief schürfende Werk mit seiner aufgelichteten, nie überladen wirkenden Instrumentation voll feinsinniger Einzelheiten in der Verwendung obligater Bläser u. a. hinterließ einen nachhaltigen Eindruck. Dann zeigte sich als Gastdirigent Pierre Monteux aus Paris, eine lebendige und temperamentvolle, aber auch energische und zielbewußte Persönlichkeit. Es war nicht ganz taktvoll, uns ein ausschließlich ausländisches Programm vorzusetzen, dessen Probleme (z. B. Dukas' „Zauberlehrling") Monteux mit blendender Virtuosität löste. Hieran knüpfte sich noch eine kleine öffentliche Erörterung. Man verübelte es den Philharmonikern, daß sie beim Erscheinen des Pariser Dirigenten sich sämtlich von ihren Plätzen erhoben, beim Pfitzner-Konzert aber sitzen geblieben sind. Ich habe mir diesen Vorgang von einem Orchestermitglied genau erklären lassen. Nicht Mißachtung war die Ursache, sondern die romanische Gepflogenheit, grundsätzlich beim Auftreten des Dirigenten aufzustehen. Wenn die Philharmoniker unter Furtwängler in Paris konzertieren, so wird dieser Brauch bei jeder einzelnen Konzertveranstaltung geübt. Pierre Monteux, so sagte man mir, wäre erstaunt gewesen, wenn man ihm diesen in Frankreich selbstverständlichen Achtungsbeweis in Deutschland schuldig geblieben wäre. — Nun, dann sollte man auch bei uns keine Unterschiede machen und einen Pfitzner ebenso begrüßen, als wenn er — ein „Ausländer" gewesen wäre. . . .

Hierzu kommen die großen Chorkonzerte, die in der Karwoche einen ungewöhnlichen Aufschwung nahmen: Man hörte zweimal die Matthäuspassion, zweimal die Johannespassion, und dazu die Missa solemnis, die Bruno Kittel mit seinem vortrefflichen Chor im Rahmen des populären Beethoven-Zyklus des Philharmonischen Orchesters darbot. Die „Singakademie" unter ihrem unermüdlichen Führer, Prof. Georg Schumann, der Stehmannsche Oratorien-Verein zusammen mit dem Kampfbundorchester in einer Veranstaltung des „Kampfbundes für deutsche Kultur", schließlich der Kirchenchor der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche unter Walter Drwenski waren an der Ausführung beteiligt. Viel Anklang findet der Bach-Zyklus Hermann Dieners in der Marienkirche („Bach als Geiger"), während der Staats- und Domchor unter Alexander Curth mit Mozarts Requiem aufwartete.

Unsere Opernhäuser beschränkten sich auf einige Neueinstudierungen. Die Anwesenheit von Richard Strauß in Berlin verhalf rein zufällig zu einer kleinen „Strauß-Woche": Nach den beiden von Strauß dirigierten Konzerten wohnte der Meister der lobenswerten Neuinszenierung der „Elektra" in der Staatsoper bei und dirigierte selbst seinen „Idomeneo". Beethovens „Fidelio", der uns schon lange versprochen war, wurde endlich wieder in den Spielplan aufgenommen Anstelle des einst angekündigten Furtwängler erschien zu allgemeiner Überraschung Karl Elmendorff als Gastdirigent auf dem Podium. Er bot mit seiner musikalisch sorgsam ausgefeilten Aufführung trotz einiger eigenwilliger Tempo-Zurückhaltungen einen hohen Genuß, nicht zumindest durch die starke Dramatik seiner musikalischen Gestaltung. Die Städtische Oper begann eine neue, hoffentlich ersprießliche Aera der deutschen Volksoper mit Lortzings „Waffenschmied". Eine geschmackvolle, sehenswerte und gesanglich vollauf befriedigende Darstellung unter Hans Udo Müllers kunstverständiger Stabführung. Beglückend ist die Feststellung, daß das Publikum mit ganzem Herzen mitging, Lortzings unvergängliche Weisen jubelnd dacapo verlangte und das befreiende Lachen noch nicht verlernt hat, das uns allen so bitter nottut. . . .

Und somit zeigt sich auf künstlerischem Gebiet — ein Echo der kulturpolitischen Vorgänge — das erfreuliche Bild seelischer Gesundung und innerer Reinigung. Die Voraussetzungen für eine Wiedergeburt der Musik aus dem Volke.

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

In den letzten Gewandhauskonzerten gab's noch einiges Neue, zunächst den 90. Psalm für Baritonsolo, Chor und Orchester (op. 15) von Kurt Thomas, der sein vor einigen Jahren geschriebenes Werk auch selbst leitete. Auf dem Gebiet der Psalmenkomposition ist man berechtigt, irgendwie ein Letztes zu verlangen, und da die meisten Psalmen rein menschlicher Natur sind, richtet sich diese Forderung in letzter Hinsicht an den Menschen im Künstler. Daß Thomas diese Forderung anerkennt, läßt sich an mancher Stelle, u. a. gerade dem Anfang, aufzeigen, und wenn er an die seelischen Wurzeln nicht überall gelangt, so hängt dies mit allerlei zusammen. Im allgemeinen ist seine Sprache zu kompliziert, der Grund dafür, daß vieles gut Gesehene selbst in einer trefflich vorbereiteten Aufführung nicht klar in Erscheinung tritt, sondern, sagen wir einmal so, „Literatur" bleibt. Es ist nun einmal so, daß gerade schwierig zu Gebendes nicht einfach genug gestaltet werden kann, das eigentliche Kennzeichen genialer Produktion. So sind denn auch einfache, Händelisch gegebene Stellen, wie: „denn es fähret schnell dahin" die unmittelbar überzeugenden. Es ist aber nötig, auch seelisch verwickeltere Worte „einfach" zu geben, wofür nicht nur etwa Händel, sondern auch Bach ewig gültige Muster aufgestellt hat. Der Erfolg war nicht überwältigend groß, und als Bachs Magnificat in der überzeugenden Wiedergabe K. Straubes erklungen war, dachten wohl die wenigsten noch an den Psalm, während das Brahmssche Kleinod, die Rhapsodie — mit Meta Fuchs als edel singender Altistin —, noch nachwirkte. Die nicht sehr dankbaren Psalm-Soli sang H. Schey. Wie weit sind wir — diese Klagen sind alt — immer noch von einer bedeutsamen Solo-Gesangskomposition großen Stils entfernt!

Eine andere Neuheit brachte Eugen Jochum als Gastdirigent in seinem ersten Konzert, des blutjungen Dresdners Gottfried Müller Variationen und Fuge über das Volkslied „Morgenrot". Eine sehr ernsthafte Angelegenheit angesichts der Jugend und der ungemeinen Begabung des Komponisten. Das Werk machte mich stutzig. Es ist, und wirklich nicht nur in der Fuge, die jedem die Augen öffnet, derart „verregert", daß es im positiven Sinn nur eine Erklärung gibt: Unmittelbarster Niederschlag des Studiums der Regerschen Variationenwerke bei völligster Aufgabe der eigenen Person. So etwas kann gerade bei genial veranlagten Jünglingen vorkommen, mit der notwendigen Erweiterung aber, daß sie auch in eine ganze Anzahl anderer Meister und Stilarten untertauchen, mit dem Ergebnis einer nun ungemein bereicherten Eigenpersönlichkeit. Nur gehören dann derart abhängige Studienwerke noch nicht vor ein großes Publikum. Wird nun obige Möglichkeit angenommen, so geht aber trotzdem nicht alles auf. Die Wahl des Morgenrot-Liedes mit seinen weichen Vorhalten ist fast unglücklich zu nennen und zeugt, für mich wenigstens, nicht von musikalischem Urinstinkt, zumal der Komponist noch nicht die Kraft besitzt, das Thema zu brechen und es mit neuer Kraft — hier sind die großen Beispiele die Diabelli-Variationen und solche von Brahms — variationenmäßig aufzubauen. Daher denn auch das viele fast Larmoyante, ganz und gar nicht frisch Jünglingshafte in den Variationen. Aber, wie schon angedeutet, vielleicht erweckt das Werk ganz falsche Vorstellungen, und Schuld tragen hieran diejenigen, die ein als solches staunenswertes Schulwerk in die Konzertsäle schleppen. Ein ungeklärter Fall also.

Jochum leitete in diesem Konzert außerdem die Hebriden-Ouvertüre und die 5. Sinfonie Beethovens, im letzten dann noch die „Neunte". Kein Zweifel, daß der junge Dirigent in den letzten Jahren fortgeschritten ist, was vor allem der aufs Lapidare gerichtete Vortrag der 5. Sinfonie zeigte. Zur „Neunten" ist aber ein wirklich geistiges Verhältnis noch nicht hergestellt, was nicht nur gewisse Stellen im ersten, sondern auch dritten Satz zeigten. Fast eigentümlicher berührte aber die klanglich bedeutend zu wenig durchgearbeitete Hebriden-Ouvertüre. Gerade nach dieser Seite hin war zu dem nachgeholten Furtwängler-Konzert (Schubert Nr. 7 und Meistersinger-Vorspiel) ein sehr großer Abstand. Fast durchwegs vortrefflich spielte Kulenkampff das Brahmssche Konzert. Noch ist der zwei Kammerorchester-

Konzerte im Gewandhaus zu gedenken, des Kölnischen unter Abendroth und des E. Fischerschen. Beide spielen lediglich Musik des 18. Jahrhunderts, gehen also zeitgenössischer Produktion ganz aus dem Wege, ein Zustand, der auf die Länge denn doch nicht haltbar ist. Oder sollten wirklich alle Hoffnungen, die auf diesen Zweig der Instrumentalkomposition gesetzt worden sind, zunichte geworden sein? Abendroth musiziert mit geradezu raffinierter Klangschönheit, während bei Fischer Impulsivität vorherrscht, sodaß den Höhepunkt gleich der Anfang, Bachs C-dur-Konzert für drei Klaviere, bildete.

In einem Sinfonie-Konzert für den Verein „Deutsche Bühne" war das Klavierkonzert Es-dur von H. Ambrosius zu hören, trefflich gespielt von Fr. Weitzmann, ein hartes und kantiges, noch deutlich der modernen Musik verpflichtetes, aber sehr temperamentvolles Werk, das aber leider zu oft gegen das Klavier komponiert ist, was seine hervorragenden Qualitäten zurücktreten läßt. Seit längerer Zeit hörte ich bei dieser Gelegenheit das Sinfonie-Orchester unter Schuricht wieder einmal im freien Konzertsaal und war überrascht von seiner Klangschönheit. Eine reizvolle kleine D-dur-Sinfonie von Mozart (K. V. 181) war hierin wie in äußerster Exaktheit kaum zu überbieten, und in gewisser Hinsicht auch die Domestica, die der hier ungemein beliebte Dirigent teilweise aber in derart breitem Zeitmaß gibt, daß die Charakteristik darunter leidet. Klanglich ist aber der Gewinn, nach sorgfältigsten Proben, fast überraschend. Ein öffentliches Konzert des Mitteldeutschen Rundfunks machte mit Neuer amerikanischer Musik bekannt. Es stand unter der Leitung von Dr. H. Hanson, Direktor der Eastmann School of Music, Rochester, N. Y. Der Abend, der Werke von sieben Komponisten ins Treffen führte, war interessant, aber, für unsre Verhältnisse, nicht sehr ergebnisreich. Wir wollen uns aber nicht aufs hohe Pferd setzen und ruhig gestehen, daß wir im letzten Jahrzehnt in einem ähnlichen, d. h. noch erheblich seelenloseren Fahrwasser fuhren. Und bezeichnend ist es auch noch für uns, daß wild groteske Stücke aus einer afro-amerikanischen Sinfonie von W. G. Still den stärksten Eindruck machten, eigentlich eine Musik, gegen die sich unser Empfinden sträuben müßte. Unter Sinfonie auch im romantischen Stil (Hanson, 2. Sinfonie) versteht der Amerikaner etwas erheblich anderes wie wir; ist aber nicht auch unser Begriff „Sinfonie und sinfonische Verarbeitung" tüchtig ins Wanken gekommen? Die Hauptsache bleibt, daß der Amerikaner auch musikalisch an sich glaubt, dann kann's schon in zehn Jahren anders bei ihm ausschauen. Wir aber wollen auf unsre Seele hören. Über weitere Konzerte u. a. das nächste Mal.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die zeitgemäßen Gedenkfeiern für Brahms, Wagner, Max Reger und die musikpolitische Rückwirkung der nationalen Revolution gaben dem Musikleben auch des Rheinlands ihre besondere Note. So widmete Dr. Peter Raabe in Aachen (leider allerdings als einziger unserer offiziellen Musikbeauftragten im Westen) sein 8. Sinfoniekonzert dem Gedächtnis von Max Reger, indem er dessen Romantische Suite, die Alt-Arie an die Hoffnung (Cläre Inhoffen) und die heute schon klassischen Hiller-Variationen zum Erklingen brachte. Im Rahmen der gleichen Konzerte spielte der Antwerpener Pianist Alpaerts Beethovens G-dur-Konzert, und eine Chaconne des Schweizers Fritz Brun erlebte ihre Erstaufführung an einem Abend, der zugleich Josef Pembaur-München als gefeierten Gast und Interpreten des f-moll-Konzerts von Chopin sah. Im Stadttheater erklang als wertvolle Bereicherung des Spielplans der „Barbier von Bagdad" von Cornelius unter Raabes Leitung. Bochum bot in einem Kammerkonzert Regers Es-dur-Streichquartett mit der großartigen Schlußfuge, vom Treichler-Quartett ausgeführt, während Prof. Reichwein im Sinfoniekonzert u. a. Elly Ney zu Beethovens 4. Konzert begleitete und der einheimische Komponist Emil Peeters seine „Romantische Suite" selbst aus der Taufe hob. Bonn beging in Erinnerung an seine besonderen Beziehungen zu Brahms ein mehrtägiges, ihm gewidmetes Musik-

fest, wobei sich Elly Ney, Ehrenbürgerin der Stadt, wieder zur Verfügung stellte und Emmi Leisner als gefeierte Sängerin mitwirkte. In Darmstadt erlebten unter Leitung von Prof. Wilhelm Schmitt Chor- und Orchesterwerke einheimischer Komponisten ihre erste Aufführung, darunter Vertonungen C. F. Meyerscher Texte von Wilhelm Petersen, Fr. Noacks ausgezeichnete Bearbeitung des „Augsburger Tafelkonfekts" und ein Quodlibet von Bodo Wolf, der auch Proben aus seiner Manuskriptoper „Das Wahrzeichen" darbot, wirksame kleine Ballettstücke. Dortmund beging das Westfälische Anton Bruckner-Fest und rüstet zum bevorstehenden Deutschen Tonkünstlerfest, das vom 18. bis 24. Juni stattfinden soll, während ein Bach-Fest für Anfang Oktober vorbereitet wird. Außerdem sind vorgesehen Tagungen der westfälischen und der deutschen Sänger im April und Juli. Duisburg erlebte ein Chorkonzert des dortigen Sängerbunds, wobei u. a. der „Festliche Hymnus" Otto Siegls und das patriotische Werk „Herz in der Nacht" von Platzbecker ihre Erstaufführung erlebten. Die Theatergemeinschaft Duisburg-Essen ist nunmehr beschlossene Sache und der leitende Posten Dr. Himmighofen-Braunschweig angeboten worden. Düsseldorf beging ein Festkonzert aus Anlaß der deutschen Erhebung unter Weisbachs Leitung und brachte im Ibachsaale zeitgenössische Kammermusik unter Dr. Paulig, darunter Werke von Bettingen, Stürmer, C. L. Müller und Fritz Brandt. Das Stadttheater gab als Erstaufführung die neue Operette Künneckes „Glückliche Reise" unter Moesgens musikalischer Leitung. Einen Motettenabend bot die Kölner Organistin und Dirigentin Elisabeth Potz mit Werken von Krieger und Bach. In Elberfeld ließ Fritz Mechlenburg unter dem Titel „Romantischer Abend" Wolfs Italienische Serenade, Smetanas „Moldau" und Spohrs „Jessonda"-Ouvertüre erklingen. In Essen trat Max Fiedler aus Rücksichten auf sein hohes Lebensalter zurück, wurde jedoch für verschiedene Gastkonzerte weiterverpflichtet. Max v. Pauer spielte Beethovens G-dur-Konzert stilgerecht, wenn auch ein wenig kühl. Fiedlersche Chorwerke kamen unter seiner eigenen Leitung zur Uraufführung. Das Opernhaus brachte als Neuheit Verdis „Maskenball" unter Ewald Lengstorfs Leitung. Bruckners e-moll-Messe bot Paul Belker in Gelsenkirchen in schöner Ausdeutung. Gladbach-Rheydt verhalf Puccinis „Manon Lescaut" und Donizettis „Liebestrank" unter Horbert zur gediegenen Wiedergabe. Hagen beging das Gedächtnis von Brahms durch ein Konzert mit Havemann als Solist und Weisbach als Dirigent. Münster gab als musikalischen Ausklang des Karnevals unter Ludw. Jochum Rezniceks „Donna Diana"-Ouvertüre, Strawinskys 2. Suite und den „Liebesspiegel" Otto Jochums-Augsburg. Eine der selten zu hörenden Serenaden von Brahms bot Paul van Kempen in Oberhausen, einen ganzen Brahmsabend Prof. Oberborbeck in Remscheid, wobei ein Hausmusikabend die wertvolle Einleitung hergab und Elly Ney das d-moll-Konzert kongenial interpretierte. In Wiesbaden erspielte sich Poldi Mildner unter Schuricht mit Webers Konzertstück wieder einen stürmischen Erfolg. In Wuppertal, wo Mechlenburg als Intendant nach Schwerin fortgehen wird, ist eine Einigung mit dem Orchester gefunden worden.

Köln hat als Metropole des Westens auch am nachhaltigsten die Auswirkungen der neuen innerpolitischen Lage aufzuzeigen gehabt. Am Opernhause wurden die beiden Kapellmeister Eugen Szenkar und Heinrich Jalowetz als jüdische Ausländer beurlaubt, desgleichen nach ihnen der Intendant Prof. Hofmüller, an dessen Stelle der aus seiner Bayreuther Tätigkeit bekannte Spring-Weimar berufen wurde, während als Kapellmeister Werner Gößling, s. Zt. zwangsbeurlaubt, in seine Stellung wieder einrücken durfte. An der Hochschule für Musik wurde Prof. Walter Braunfels zum Rücktritt veranlaßt, sowie die Pianisten Mihail Wittels und Heinz Jolles beurlaubt. Abendroth übernahm die Leitung der Hochschule, Prof. Richard Trunk die hauptamtliche Leitung der Musikschule. Im Rundfunk schied Intendant Dr. Ernst Hardt aus seinem Amt, desgleichen die Konzertmeister Mittmann und Feldin und der Hauskomponist Hans Ebert, endlich der durch seine schlimmen „Kurzweilstunden" bekannt gewordene Fritz Worm. Die vorläufige Leitung des Rundfunks ist Dr. Anheißer, dem Opernregisseur, übertragen worden und die endgültige Leitung Dr. Glasmeier aus Münster. Die Übertragung der Potsdamer Feier benutzte die Hoch-

schule für Musik, um durch Richard Trunk eine Ansprache halten zu lassen, die in glänzender und tiefgehender Form das Wesen der neuen Zeit darlegte und bei der Hörerschaft Begeisterung für den großen Gedanken einer neuen Gemeinschaft auslöste, ohne welche nun einmal jede Musik Artistik bleiben wird. Der Kampfbund für deutsche Kultur gab, da andere Institute sich dieser Pflicht entzogen, eine Feier zum Gedächtnis Max Regers, wobei Walter Trienes, ehemaliger Schüler von Joseph Haas und H. Unger, in markanten Worten den Meister feierte und dann als Pianist Walter Schulze-Priska zur Suite im alten Stil Regers und Trude Fischer zu Gesängen des Verewigten begleitete, während das Quartett des genannten Geigers Regers Trio op. 77 b in ausgezeichneter Weise wiedergab. Richard Trunk wurde herzlich gefeiert als Komponist eines neuen Zyklus von wirkungsvollen Männerchören „Du mein Deutschland“ nach Texten von Ludwig Finckh, Hanns Johst u. a., die der Kölner Männergesangverein gelegentlich eines Konzerts zugunsten der Notgemeinschaft vortrug. Abendroth gedachte Brahms’ im Rahmen eines der Gürzenichkonzerte, wobei Edwin Fischer das d-moll-Konzert stilgerecht vortrug.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Für die Staatsoper werden neuerdings Reformen erwogen, die eine Steigerung des Besuchs bezwecken. Das wirksamste Mittel bleibt doch immer die künstlerische Hochleistung. Das sah man ganz deutlich, als Dr. Karl Böhm, der Hamburger Generalmusikdirektor, gastweise hier den „Tristan“ dirigierte. Er löste damit, wie früher in Hamburg und München, höchste Begeisterung und allseitige Anerkennung aus. Da er noch dazu ein gebürtiger Österreicher ist, so wäre seine feste Bindung an unsre Oper ein Wunsch, der sich fast von selbst versteht. Auch könnte sie, wie es scheint, zur Wiederanknüpfung der mit Schalks Tode jäh unterbrochenen großen Wagnerdirigenten-Tradition beitragen. — Die Oper bescherte uns ferner einen neustudierten „Rienzi“, der von Robert Heger ganz vorzüglich geleitet war; die Titelrolle sang diesmal Herr Völker, zwar weniger robust, als es vielleicht für diese große Heroengestalt nötig wäre, dafür um so edler in der vollen süßen Weichheit seines Tons.

Sehr erfreulich ist, daß man sich endlich auch unsres Ballett-Ensembles wieder einmal erinnerte und ihm eine würdige größere Aufgabe stellte. Die Notwendigkeit, hiefür eine fremde Ballettmeisterin — es war Frau Valerie Kratina — als Gast zu bemühen, zeigt den Punkt, wo so lange gefehlt worden war: man hat schon zu viel mit gastierenden Choreographen herumexperimentiert. Stetigkeit einer starken Führung wäre oberstes Gebot. Musikalisch interessieren von den an jenem Ballettabend vorgeführten neuen Stücken besonders zwei: Händels „Alcina“-Suite, mimisch ausgedeutet in schönen archaischen Tänzen im hohen Stil des graziösen höfischen Gesellschaftstanzes, — ferner ein Divertissement, betitelt „Der Zauberladen“, mit Musik von Rossini, die Ottorino Respighi in seiner geschmackvollen Art übermalt und orchestral modernisiert hatte. Die Handlung ist die der alten „Puppenfee“, vermengt mit einigen Ideen aus der „Spielzeugschachtel“ von Debussy. Die Musik war tänzerisch sehr reichhaltig ausgenützt, womit Frau Kratina einen entschiedenen Erfolg erwarb. Der Anfang — nach so langer Pause des Stillstands — ist also für unser Ballett gemacht. Nun heißt es: Weiter auf diesem ertragreichen Feld!

Weniger Freude bereitete eine Neuheit, die in der Volksoper zu hören war: „Die Hochzeit der Sobeide“ von Alexander Tscherepnin. Die Musik des auch sonst bekannten Komponisten ist aufgebaut auf einer absonderlichen, von ihm selbst konstruierten neunstufigen Tonleiter, in der immer auf zwei Halbtöne ein Ganztonschritt folgt; sie hat also ihre eigenen Grundsätze und wendet sich demgemäß mehr an den Fachmann als an das genießende Publikum, das mit solchen eigensinnigen artistischen Problemen nichts anzufangen weiß. Ein Zusammenhang, eine innere Beziehung von Tscherepnins wenig ansprechender, thematisch wie rhtyhmisch primitiver Musik zu der zugrundeliegenden feinnervigen, schwermütig-tragischen Dichtung Hofmannsthals

läßt sich schwer herstellen. Selbst das Orchestrale zeigt wenig gewinnende Züge: mit der jetzt üblichen Brutalität beherrscht die Trommel den Orchesterkörper, in dem die armen Streicher scheinbar die ärmlichste Rolle spielen. Von markanten Melodien, überhaupt von dem, was man „Einfälle" nennt, kann man da kaum reden. — Mehr Glück hatte die Volksoper mit der Uraufführung einer Operette „Die Schönste im Dorf", deren Musik aus Smetanas Opern und sinfonischen Werken stammt und von Jan Orel zur Garnierung einer Operettenhandlung ganz leichten Genres überarbeitet wurde.

Unter neuen Kompositionen, die uns in letzter Zeit vorgeführt wurden, verdienen genannt zu werden: das Klavierquintett von Franz Schmidt mit der Besetzung von Klarinette, Geige, Bratsche und Violoncell, wobei der Klavierpart (als Widmung für den einarmigen Virtuosen Paul Wittgenstein) für die linke Hand allein geschrieben ist; wie alle Schmidtschen Kompositionen ist auch diese reich an motivischem Gehalt und von klarer und strenger Arbeit. Wir nennen ferner als wertvolle Neuerscheinung einen Männerchor mit Orchester, betitelt „Deutscher Schwur" von Johanna Müller-Hermann, den Professor Großmann im Konzert des Männergesangvereins zu wirkungsvoller Uraufführung brachte. Klavierwerke von Gustav Donath, die einen ganzen Kompositionsabend ergaben, und von Grete Hinterhofer und Berta Jahn-Beer virtuos zur Geltung gebracht wurden, zeigen eine respektable Höhe der formalen Kunst des Komponisten; seine Präludien, Rhapsodien und Tokkaten sind von edler Gestaltung und musikantischer Frische, — Eigenschaften, die auch die Violin-Klavier-Sonate Donaths im besten Lichte zeigten. Als ausgezeichnete Interpretin des Violinparts war hier Margarete Kolbe-Jüllig mit ihrem feinnervigen Spiel hinzugetreten. — Von Frida Kern hörte ich ein fesselnd gearbeitetes Klavierstück, „Thema mit Variationen", gleichfalls eine Erstaufführung. — Besonderes Interesse musikalischer Feinschmecker erregte das Auftreten von zwei indischen Künstlern, des Dr. Surya Sena und seiner Frau Dr. Nelun Dewi aus Ceylon: sie brachten indische Originalgesänge auf kostbaren nationalen Instrumenten zu Gehör, daneben auch kleine Pantomimen mit Gesang, Kunstgattungen, die man in Europa meist nur vom Hörensagen oder aus Reiseberichten oberflächlich kennt, deren Vorführung im Original mit den nichteuropäischen Melodien, mit Kostümen und Gebärdenspiel weit mehr als bloß ethnologisches Interesse erweckten und auch einen eigenartig exotischen künstlerischen Genuß boten. — Die „Deutsche Musikgesellschaft, Ortsgr. Wien" brachte erstmalig einige der von Dr. Ernst Fritz Schmid neu aufgefundenen Werke von Jos. Haydn zu Gehör: ein Streichquartett in F-dur, drei Klaviersonaten und zwei Notturni für zehn Instrumente — Stücke, auf die bei Gelegenheit wohl noch im besonderen zurückzukommen sein wird. — Des 60. Geburtstages von Max Reger gedachten zwei festliche Konzerte im Musikverein und im Konzerthaus, von denen das letztere zugunsten des für Wien geplanten Reger-Denkmals einen Reinertrag abwarf. — Julius Lehnert, der als Leiter des „Orchestervereins der Gesellschaft der Musikfreunde" regelmäßig Bestes vom Besten vermittelt, hatte für ein Konzert des gleichfalls von ihm geleiteten „Wiener Frauen-Sinfonieorchesters" als Neuheit fünf Orchesterlieder des Grafen Franz Esterhazy angesetzt, Stücke von Temperament und guter Färbung, von Judith Sander vorteilhaft gesungen.

Das 7. Philharmonische Konzert begann mit der für Wien neuen fünfsätzigen „Sinfonietta" des „Jenufa"-Komponisten Leoš Janáček. Es ist dies ein dankbares Virtuosenstück für ein durch Verwendung von 14 Trompeten auf höchsten Glanz gestelltes Orchester, eine Art Suite aus dem Stimmungskreis slowakischen Volkslebens, originell in Aufbau und Kolorit, freilich mit stark hervorgetriebenen Kontrastwirkungen und nicht ohne Brutalitäten des Klanges. Hierauf spielte Wilhelm Backhaus das Brahmssche Klavierkonzert — ganz unübertrefflich schön; zum Schluß glänzte Clemens Krauß, als Dirigent, mit einer Meisterleistung an Dvořáks Sinfonie „Aus der Neuen Welt". — In einem „Kleinen Sinfoniekonzert" des Musikdirektors Erich Hans Bruckner hörten wir die frische und freundliche „Serenade für Streichorchester" von Wolf-Ferrari — sie wurde famos gespielt. Erika Rokyta sang dann die in Wien kaum jemals gehörte Solokantate von Heinrich Schütz „Herr, unser Herrscher", prachtvoll, wie wir's an dieser großen Künstlerin gewohnt sind, und zuletzt rhapsodische Stimmungslieder

von Karl Winkler. — In einem außerordentlichen Sinfoniekonzert von Paul Kerby, dem jungen, in Wien bereits bekannten englischen Dirigenten, stand Beethovens IX. Sinfonie als Hauptnummer auf dem Programm; Stücke aus einer Suite für Streichinstrumente von Henry Purcell gingen voran und machten guten Eindruck, während die beiden solistischen Nummern nicht ganz befriedigen konnten: dem Klavierspiel von Harriet Cohen (aus London) fehlt bei aller technischen Vollendung die letzte, hingebende Einstellung zu Bach, und bei der Sängerin Julia Nessy (aus Prag) befremdet die quantitative Unausgeglichenheit zwischen der hohen, spitzigen Koloratur und einer sanften Mittellage: für Mozarts „Mia sperata adorata" jedenfalls eine Unmöglichkeit! — Eine Aufführung der „Matthäuspassion" unter Heger muß als hervorragende Musterleistung bezeichnet werden; zu den bestens anerkannten Solistennamen Luise Willer, Helge Roswaenge, Heinrich Rehkemper und Josef Manowarda war, als für Wien neu, Anne Marie Sottmann hinzugetreten, mit einer schmiegsamen, sympathischen Sopranstimme. Nicht unerwähnt bleibe die Mitwirkung der Peterlinischen Sängerknaben: wie erquickend und erhebend ist ihr Einsatz im Cantus firmus! Man fühlt sich hingerissen von der Präzision, der klanglichen Energie und dem Musiziereifer dieser jungen, wohlgeschulten und auf Bach erzogenen Sängerschar.

Zu den stärksten Eindrücken der eben zu Ende gehenden Spielzeit gehörte der des letzten Reichwein-Konzerts: zwei Stücke aus Pfitzners „Herz", das „Hoffest" aus dem zweiten Akt und Helges „Liebesmelodie", gingen (nebst dem von Prof. Franz Schütz glanzvoll gespielten Bachschen Orgelpräludium in a-moll) dem eigentlichen Haupt- und Kernstück des Konzerts voran: der Brucknerschen VIII. Sinfonie. Es war dies wohl eine der besten und monumentalsten Aufführungen, die man von diesem Werk in Wien hören konnte, und Leopold Reichwein, der als spezieller Brucknerdirigent und Brucknerapostel längst anerkannt und berühmt ist, hat mit diesem Wunderwerk seiner Konzertfolge den denkbar würdigsten und erhebendsten Abschluß gegeben. — Eine Art Bruckner-Feier mitten zwischen den Wagner- und Brahms-Tagen erlebten wir durch eine von der Gesellschaft der Musikfreunde gemeinsam mit der „Ravag" veranstaltete prächtige Aufführung der IX. Sinfonie und des „Te Deums". Sie ist vor allem Robert Heger zu danken, der sich der beiden Werke mit außerordentlicher Sorgfalt und (durch tiefe Wirkung belohnter) Mühe annahm. Bedenklich scheint es allerdings, daß er zur Grundlage für die Wiedergabe der „Neunten" weder die strenge Originalfassung noch die von Löwe retuschierte, sondern einen Textausgleich, ein Kompromiß beider Lesarten wählte; es besteht die Gefahr, daß in Zukunft, falls sich die Methode einbürgert, der persönlichen Willkür, der sogenannten „Auffassung" oder gar dem unbestimmten Gefühl zu sehr Raum gegeben und eine Unsicherheit Platz greifen werde. In dem sonst wohlbesetzten Soloquartett des „Te Deums" (mit Isolde Riehl, die man jetzt endlich nach Gebühr mehr heranzieht, mit Erich Zimmermann und Josef Manowarda, dem starken Eckpfeiler des Quartetts) war in der Sopranpartie leider wieder Berta Kiurina zu hören, die hier, trotz aller technischen Kunststücke aber schon gar nicht am Platze war; für diese kostbare, die feinste seelische Durchdringung erfordernde Partie sollte in Wien wirklich keine bessere Sängerin zu finden sein? Gibt's bei uns denn wirklich gar keine andern Sopranistinnen? — Im alljährlichen „Nicolai"-Konzert der Philharmoniker dirigierte Furtwängler unter anderem das ihm gewidmete neue Werk Robert Hegers, die „Variationen zu einem Thema von Verdi"; das Thema ist das Lied Richards aus dem „Maskenball": „Nur Scherze sinds und Possen". Das Stück, das sich bezeichnenderweise nicht „Variationen über", sondern „Variationen zu" nennt, läßt der beschwingten Phantasie des als Komponisten so fruchtbaren und beliebten Dirigenten freiesten Lauf und gehört entschieden zu seinen besten Werken. Aus dem merkwürdig durchbrochenen Verdischen Motiv holt es unerwartete Gestaltungsmöglichkeiten heraus, die nicht nur für Verdis schöpferischen Einfall, sondern auch sehr für Hegers Variationskunst sprechen. Unterbrochen durch gelegentliche besinnliche Momente, überwiegt doch die fröhliche Musizierstimmung und bringt es am Schlusse zum siegreich dahinstürmenden, befreienden Jubellied.

Neben dieser Fülle instrumentaler und vokaler Großtaten ist eine erfreuliche Belebung des solistischen Konzert-Gesanges zu verzeichnen. Als anerkannter Liebling des Publikums zieht

Alfred Piccaver jetzt, da er nicht mehr der Staatsoper angehört, um so mehr seine treue Anhängerschar in den Konzertsaal; neben ihm glänzt sein Nachfolger im Opernfach, Helge Roswaenge, in seiner mehr auf kräftige dramatische Wirkung bedachten Art, die auch im Lied niemals den temperamentvollen Bühnensänger verleugnen kann; seine Gattin, Ilonka Holndonner, ein beweglicher sympathischer Koloratursopran, war die interessante Mitwirkende an seinem Abend. Alexandra Trianti aus Athen ist eine Liedersängerin von großer Intelligenz und angenehmer, kultivierter Stimme, eine wirkliche Liedersängerin. In einem eigenen Arien- und Liederabend trat auch Isolde Riehl, die in diesem Berichte bereits rühmlich Genannte, hervor. Dagegen hat die Altistin Frieda Boot-Leppich, eine in Wien lebende gebürtige Holländerin, wie es scheint, bisher noch nicht die ihr gebührende Beachtung und Verwendung im Oratoriengesange, für den sie besonders qualifiziert erscheint, gefunden; ihr schöner, dunkler, voller und vollkommen ausgeglichener Alt steht im Dienste echter künstlerischer Begabung, und schon die Wahl ihres Programms mit je einer Gruppe Lieder von Schubert, Brahms und Hugo Wolf, nach einleitenden Arien von Bach, beweist den hohen Geschmack und das ausgeprägte Stilgefühl.

Zu unserer Notenbeilage.

Am 7. Dezember 1873 brachte Johannes Brahms in dem von ihm geleiteten Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien J. R. Ahles Motette „Es ist genug" und im Anschluß daran Bachs gleichnamigen Choral zur Wiedergabe. Den Künstler mochte es gereizt haben, an Hand dieser dieselbe Choralmelodie verarbeitenden Stücke den stilistischen Unterschied zwischen Kompositionen des 17. und 18. Jahrhunderts zu zeigen. Beide Werke hat sich der Meister nach seiner Gewohnheit für die Aufführung sorgfältig eingerichtet. Zunächst schrieb er sie eigenhändig ab, dann versah er sie mit genauen Vortragszeichen. Interessant ist es hiebei, zu beobachten, wie überaus reich Brahms die Dynamik abzuschattieren liebte. Die Einrichtung der beiden Stücke ist typisch für die Art, in der Brahms ältere Chorwerke vorzutragen pflegte.

Dr. Karl Geiringer,
Kustos an den Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung der „Rätselhaften Inschrift"

von H. M. Gärtner, Voerde (Februar 1933).

Der Verfasser der rätselhaften Inschrift hat es unserer treuen und anhänglichen Rätseleckengilde nicht leicht gemacht. Unsere bewährtesten Kräfte haben versagt, und seien wir ehrlich und sagen es offen heraus, auch keinem der Preisrichter wäre die Lösung geglückt. Bei einigermaßen angestrengtem Nachdenken geben aber die durch Gedankenstriche getrennten Wortgruppen einen gewissen Anhalt, zumal diese eine gleiche Anzahl von Buchstaben aufzuweisen haben. Wer nun auf den glücklichen Einfall kam, diese Wortgruppen untereinander zu setzen, hatte den Schlüssel zur Lösung gefunden. Weitere Schwierigkeiten bestanden nicht mehr; man brauchte nur die Buchstaben der senkrechten Reihen abzulesen und es ergab sich dann:

Ein hundert Jahre Zeitschrift für Musik

als die Lösung.

Nur fünf einwandfrei richtige Lösungen gingen diesmal ein, und unter diesen entschied das Los
einen ersten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Prof. Eugen Püschel, Chemnitz;
einen zweiten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf bei Wien;
einen dritten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Kapellmeister Styrbjörn Lindedal, Göteborg.

und je einen Troſt-Bücherpreis im Werte von Mk. 3.— für Rudolf Buchner, Leipzig, und W. Kautz, Offenbach/M.

Trotz der vielen Mühe, die ſie aufwendeten, haben unſere bewährten Kanonen KMD Richard Trägner-Chemnitz und Walter Rau-Chemnitz in der Löſung diesmal verſagt. Als Aufmerkſamkeit für die ZFM fügten beide Herren recht hübſch geſetzte und aktuelle Klavierſtücke ihren beinahe gelungenen Löſungen bei. Dazu beklagt noch extra KMD Trägner in dem folgenden hübſchen Gedichtchen ſein Mißgeſchick:

Ich weiß nicht, was ſoll es bedeuten
Daß ich ſo traurig bin.
Die Inſchrift aus alten Zeiten,
Die kommt mir nicht aus dem Sinn.
Von früh bis abend es dunkelt
Such ich zu entziffern. O weh!
Und immer noch in mir funkelt
Kein Schimmer von einer Idee.

Die ſchönſten Preiſe, die winken
Bei Boſſe ſo wunderbar,
Seh diesmal ich ſchnöde verſinken;
Faſt könnt' ich mir raufen das Haar.
Intri, Jetfri, Heaz ergeben,
Selbſt wenn ich verfahre auch frei,
Bei eifrigſtem Forſchen und Streben
Doch nie eine Spruchmelodei.

Kein Wunder, daß mich will ergreifen
Im Herzen ein wildes Weh,
Grad wo in den heut'gen Zeitläufen
Der Blick iſt gerichtet zur Höh.
Das Stöbern in alten Schriften,
Es war doch ein gar übler Plan;
Und das hat mit Gall' und mit Giften
M. Gärtner in Voerde getan!

R. Trägner.

Mit viel Humor beſorgt das gleiche Amtsgerichtsrat Gland-Schlotheim:

Rätſelhafte Inſchrift.

Ich rate hin und rate her,
Was wohl der Sinn der Inſchrift wär.
Vorwärts, rückwärts, auseinander,
Getrennt, vereint: Ein Durcheinander
Von Zeichen bleibt es immer nur;
Von einer Löſung keine Spur.

Ich leg es weg, nehms wieder vor,
Und merke jetzt, ich armer Tor,
Ich bin, s'iſt wirklich offenbar,
Ein richtiger Aprilennarr.
Der Gärtner, dieſer arge Strick,
Meint nur: die Zeitſchrift für Muſik!

Guſtav Gland.

Allen drei Zuſchriften merkt man an, wie ſauer es ſich die Herren werden ließen, wieviele Mühe und Zeit ſie der Rätſelecke zugewendet haben. Wir wollen ſie nicht unbelohnt laſſen und ſprechen jedem der drei Herren einen Troſt-Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 3.— zu. Z.

Muſikaliſches Silben-Preisrätſel.

Von Anna Börner, Bremen.

Aus den Silben:

al — al — an — ar — bach — beck — ber — berg — bet — bi — clau — ce — de — dels — di — die — e — fee — gen — gen — gen — gret — gri — her — ho — holz — jeph — jo — ju — kaf — kal — kan — kin — kon — kretzſch — le le — le — li — lu — lus — mann — mar — men — mer — min — na — nan nerl — ni — nold — o — o — os — pa — punkt — ra — ri — sa — schu — sephs — ser — si — sohn — sot — sti — ta — ta — te — tel — tim — to — to to — tra — um — vo — wach — wei — weis — wim — zo

ſind 25 Worte zu bilden, von denen je 2 aufeinanderfolgende Buchſtaben, der Reihe nach geleſen, einen muſikaliſchen Freundſchaftsbund und einen großen Komponiſten nebſt 2 Freunden, die die dieſem Bund angehörten, nennen. (ph — ch — mm gelten als 1 Buchſtabe und in zwei Fällen gilt i als j). Die Worte bedeuten:

1. Musikerbiograph
2. Heiteres Chorwerk von Bach
3. Bedeutender lebender Pianist
4. Musiker und Freund von Brahms
5. Kompositionsart
6. Vorname eines alten Opernkomponisten
7. Kürzlich gestorbener Komponist kirchlicher Chorwerke
8. Berühmter Komponist und Schriftsteller
9. Schwester eines großen Musikers
10. Lebender Dirigent
11. Bezeichnung für „Geistliche Oper"
12. Verstorbener Musikschriftsteller und -Wissenschaftler
13. Ein Wort, das in Messen vorkommt (verdeutscht)
14. Mozartsche Opernfigur
15. Oratorium von Händel
16. Zeitgenössische Tanzpantomime
17. Berühmter Sänger †
18. Name für Pauke
19. „Anhängsel" in der Kirchensprache
20. Vorname der Frau von Nr. 4
21. Komische Oper
22. Dynamische Bezeichnung
23. Tempobezeichnung
24. Vertreter der römischen Schule
25. Scherzname für ein Streichinstrument

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Juli 1933 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Eulenburgs kleine Partitur-Ausgaben:
Hermann Wunsch: Fest auf Monbijou für kl. Orchester;
Adolf Busch: Capriccio f. kl. Orchester;
Joh. Seb. Bach: Kantate Nr. 19 „Es erhub sich ein Streit";
Joh. Seb. Bach: Kantate Nr. 46 „Schauet doch und sehet";
Joh. Seb. Bach: Kantate Nr. 123 „Liebster Immanuel, Herzog der Frommen";
Joh. Seb Bach: Kantate Nr. 182 „Himmelskönig, sei willkommen";
Joh. Seb. Bach: Konzert für vier Klaviere a-moll (sämtliche Bach-Ausgaben mit Einführung von Arnold Schering);
A. Corelli: Concerto grosso Nr. 1 D-dur (mit Einführung von Alfred Einstein);
W. A. Mozart: Klavier-Konzert G-dur (K.-V. Nr. 453);
W. A. Mozart: Klavierkonzert F-dur (K.-V. Nr. 459);
W. A. Mozart: Requiem (K.-V. Nr. 626) (mit einem Vorwort von Friedrich Blume);
Heinrich Schütz: Matthäuspassion;
G. Verdi: Mesa da Requiem (Totenmesse) f. 4 Solostimmen, gem. Chor und Orchester (mit Einführung von Fritz Stein);
A. Vivaldi: Concerto grosso a-moll f. 2 Violinen und Streichorchester (mit Einführung von Alfred Einstein).

Die Söhne Bach: Eine Sammlung ausgewählter Original-Klavierwerke der vier Söhne J. S. Bach, herausgegeben von Willy Rehberg. Edition Schott, Mainz 4° Mk. 2.—.

Hans Gebhardt: Fantasie für Orgel op. 18. Edition Schott, Mainz.

Liber Organi: Toccaten des 17. und 18. Jahrhdts., ausgew. von Ernst Kaller und Dr. Erich Valentin. Edition Schott, Mainz.

Wilhelm Stolte: Musizierstücke f. 2 und 3 Melodie-Instrumente. Collection Litolff, Braunschweig.

Emil Jürgens: Vom wilden Wassermann und der schönen Lilofee f. gem. oder Kinderchor, kl. Orchester und Klavier. Collection Litolff, Braunschweig.

Scholasticum III, Oberstufe Reihe I. Historisches Übungsmaterial für Schule und Haus vom Frühbarock bis zu den Klassikern. Heft I—VI. Collection Litolff, Braunschweig.

Werner Wehrli: Festlied f. gr. Männerchor op. 31. Klavierauszug Fr. 2.—. Gebr. Hug, Leipzig, Zürich.

Werner Wehrli: Tafelmusik f. 3 Blockflöten, Geigen u. a. op. 32. Gebr. Hug, Leipzig-Zürich. kl. 8° Mk. 1.—.

Josef Stumpp: Illustrierte Kinder-Klavierschule. Zeichnungen von A. Stock. Heft 1, 4° Fr. 5.— Gebr. Hug & Co. Leipzig-Zürich.

Marc Briquet: Sonate für Violine und Klavier op. 21, 4° Mk. 4.50 Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Johannes Brahms: Three Songs bei Schubert, orchestrated by J. Brahms. (Memnon, Kronos-Geheimnis). Oxford University Press, London.

R. O. Morris: Suite für Violoncello und Orchester. Oxford University Press, London.

Georg Philipp Telemann: Quartett g-moll f. Fl., Violine, oblig. Vc. und Klavier. 4° Mk. 5.— Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Heinrich Zöllner: Brahms in Köln. Ein Erinnerungsspiel mit Musik in 4 Bildern. Rotaprint-Druck und Verlag, Freiburg i. Br.

Die kleine Schrift stellt einen Versuch dar, Brahms aus persönlichen Erinnerungen heraus unserer heutigen Generation, die ihn nicht mehr kannte, nahe zu bringen. Z.

Die Schweiz, die singt. Illustrierte Geschichte des Chorgesanges und der Festspiele in der Schweiz. Hrsg. von Paul Budry mit J. Bovet, Gian Bundi u. a. Mit 8 Tafeln und 120 Illustrationen. Quartband, 235 S. Erlenbach b. Zürich, 1933.

Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1932. Hrsg. von Kurt Taut. 39. Jahrg. Lex. 8°, 133 S. Leipzig, C. F. Peters, 1933.

Albert Lortzing: Szenen aus Mozarts Leben. Singspiel in einem Akt. Herausgegeben von Prof. Dr. Arthur Bankwitz. Afa-Verlag, Hanns Dünnebeil, Berlin.

Otto Marcus: Die chromatische Notenschrift. Theoretische Erläuterungen, und

Otto Marcus: Album für Klavier in der chromatischen Notenschrift. Drei Farben-Musik-Verlag, St. Gallen.

Das Wesen dieser Notenschrift liegt darin, daß alle Stammtöne schwarz gedruckt, dagegen die Erhöhungen durch rote, die Erniedrigungen durch grüne Notenköpfe aufgezeigt werden, wodurch die bisher üblichen Zeichen entfallen. Bei genügender Beschäftigung kann man sich natürlich ohne weiteres in dieses Farbenbild einlesen und wird es dann vielleicht auch dem bisherigen Bild vorziehen. Nur scheint uns die Erfindung im Augenblick daran zu scheitern, daß der hier erforderliche Drei-Farbendruck die Herstellung jeglicher Musikalien derart verteuert, daß sich eine Einführung dieser Umstellung im Augenblick von selbst verbietet. Z.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

KURT ARNOLD FINDEISEN: Lied des Schicksals. Roman um Johannes Brahms. gr. 8°. 332 S. Leipzig, Koehler und Amelang, 1933. Mk. 4.80.

K. A. Findeisen ist der Verfasser eines vorzüglichen Schumann-Romans, und daß von hier aus der Weg zu Brahms nicht weit ist, weiß jeder. Das mannigfaltigere Leben dieses Meisters verlangte aber zahlreichste neue Studien, auch einen größeren Weitblick. Und es ist tatsächlich etwas Besonderes, mit welcher Überlegenheit Findeisen die Vielgestaltigkeit der Brahmsschen Lebens- und Kunstverhältnisse überblickt und mit welcher Objektivität er vorgeht. Welche Einseitigkeit noch bei Kalbeck! Die Fülle der Menschen, die uns in dem Roman entgegentreten und durch Worte und Handlungen eigener Prägung geschildert werden, ist erstaunlich groß, und alles lebt wirklich. Kurz, ein Roman, der sich nicht nur an den naiven Leser wendet, sondern den auch der Fachmann mit großer Befriedigung lesen kann. A. H.

HEINRICH MIESNER: Klaus Groth und die Musik. Erinnerungen an Johannnes Brahms. Briefe, Gedichte und Aufzeichnungen nebst einem Verzeichnis von Vertonungen Groth'scher Dichtungen. 8°. 148 S. Heide, Westholsteinische Verlagsanstalt, 1933.

Freunde des Dichters Groth werden an dem Büchlein ihre Freude haben. Es enthält alles, was den Dichter oft in seinem Verhältnis zur Musik zeigt, zunächst seine eigenen Aufzeichnungen, von denen seine bekannten Erinnerungen an Brahms obenan stehen. Dann finden sich noch die Kapitel: Groth und Brahms im Briefwechsel, Hermine und Minna Spies, der musikalische Freundeskreis des alternden Dichters, Poetische Widmungen sowie das willkommene Verzeichnis von Vertonungen Grothscher Dichtungen. Der kundige Herausgeber hat zahlreiche und sorgfältige Anmerkungen zu den einzelnen Kapiteln beigesteuert. Außerdem findet sich eine Reihe Abbildungen. —s—

WILHELM STÖLTEN: Friedrich Zimmer. Ein deutscher Volkserzieher. Gr. 8°. XI und 276 S.

Berlin-Zehlendorf, Mathilde-Zimmer-Haus, Verlagsabteilung, 1933.

Fr. Zimmer († 1919), der Gründer des Evang. Diakonievereins und zahlreicher anderer Einrichtungen, ist auch auf musikalischem Gebiet von Bedeutung geworden durch eigene Kinderlieder, volksliedartige und kirchenmusikalische Sammlungen sowie durch Herausgabe von Kirchenoratorien u. a. Die Beschäftigung mit Musik gehört der früheren Zeit dieses außergewöhnlichen Organisators an, dessen Leben und Wirken hier mit Wärme und ohne geringste Aufdringlichkeit geschildert wird. Allen Erziehern sei das schmucke Buch echt deutscher Prägung empfohlen. —s—

FEDOR STEPUN: Theater und Kino. Bühnenvolksbundverlag, Berlin 1932. Gzl. Mk. 3.20, kart., Mk. 2.70.

Fedor Stepuns gleichnamiges Buch regt zum Nachdenken an. Aktuell darin ist vor allem die Frage, ob der Film Kunst sei oder je Kunst werde. — Was der Verfasser über das Wesen des Theaters und die verschiedenen Arten der Schauspieler sagt, gehört zum Ernstesten, zum Einsichtsvollsten, was die neuere Literatur über dieses Thema bringt. Man fühlt die echte Liebe und die notwendige Erkenntnis Stepuns zum und vom Theater. — Überall weist er auf die wahren Bindungen dieser Kulturstätte hin, auf Religion und Volkstum und so hat er nur zu recht, wenn er Starsystem und Publikum als Masse anstatt als Gemeinschaft verwirft. Die Forderung nach dem Ensemble auf der Bühne und der Gemeinde im Zuschauerraum hat auch Richard Wagner schon erhoben. — Anders aber stellen wir uns zur Kardinalfrage des Buches: Ist Kunst und Kino vereinbar, kann Kino Kunst werden. — Stepun bejaht diese Frage auf sehr gewundenen Wegen. Plötzlich verläßt er die Ebene, die er noch für das Theaterproblem benutzte und verliert sich in ästhetischen Spekulationen. Einfach ausgedrückt, verlangt Stepun vom Film Absage an den Naturalismus, damit er zur Kunst werde. Er vergißt dabei, daß der „geheimnisvolle Übergang vom Mechanismus zum Organismus" den Film immer an der Erreichung dieses Zieles scheitern lassen wird; denn niemals wird wahre Kunst sich in die Abhängigkeit der Technik oder gar der Mechanik begeben. Er sagt von Chaplin: „Seine Bewegungen wirken zweifellos nur darum absolut natürlich, weil er auf ihre Natürlichkeit von Anfang an verzichtet." Aber — Kunst ist nie *weniger* als Natur, sondern *mehr*! — Sie ist immer natürlich, verzichtet nie auf Natürlichkeit, wenn sie auch mehr als Natur und Naturalismus ist! — Stepuns Schlagwort: „Weltgestaltung durch Weltentwirklichung" vermag nicht zu überzeugen. Im Gegenteil: in wahrer Kunst haben wir es immer mit Verdichtung der Wirklichkeit zu tun! — Außerdem fehlt unserer Überzeugung nach dem Film gerade das, was Stepun die „größte Faszination des Filmes" nennt: der Rhythmus! — Rhythmus ist etwas übermechanisches und übertechnisches und *was wir am Film gerade vermissen, ist der Rhythmus!* Wenn Chaplin der Rhythmuslosigkeit des Films durch seine unnatürlichen Bewegungen begegnen will, so ist dies ein persönlicher Versuch, nichts weiter, der aber nicht glücken kann, weil kein Apparat der Welt je das Faszinierende des wahren Rhythmus (des menschlichen, beseelten Rhythmus) je wiederzugeben vermag. Auch der andere Vorschlag Stepuns, die menschliche Stimme zu „entwirklichen" (lies: zu abstrahieren!) wird den Film nicht auf die Ebene wahrer Kunst zu erheben vermögen, würde er auch noch so geschickt durchgeführt. Wieso soll übrigens die Stimme aus dem Radioapparat plötzlich wirklicher sein als das laufende Bild auf der Leinwand? — „Die wirkliche Stimme zwischen den photographischen Lippen" — existiert gar nicht! — Es ist auch nur photographierte Stimme!! — Unsere Sprache ist weiß Gott schon genug entwertet, daß wir nicht wünschen können, Tausenden täglich noch die entwirklichte Pseudosprache des Films vorzuführen! „Die *Beseelung der Dinge*, wie sie dem wirklich filmischen Film eignet", wäre auch im besten Fall noch eine *Entseelung des Menschen*, und davon haben wir genug, übergenug! Wir kennen nicht nur das Schlagwort von der Entseelung der Musik, wir haben die entseelte bolschewistische Musik kennengelernt und ihre Wirkung auf unsere Seele erfahren.

Das Problem des Films scheitert an der einfachen Tatsache, daß es *keine wahre Kunst gibt ohne den lebendigen Menschen* und dieser Mensch — fehlt im Film! Drum wird der Film nie Kunst werden und hat seine Berechtigung auf anderen Gebieten, wo er der Menschheit zum Nutzen wird. Religion, Kunst und Volk, das ist eine unzertrennbare Einheit! Das wahre Volk ist der idealste Zuschauer und Zuhörer, die idealste Theatergemeinde. — Drum sagen wir mit dem Verfasser, der im Schlußkapitel wieder den Weg zu seinem vorzüglichen Anfangskapitel findet: „Und das ist es, was den Kampf gegen das Kino für Menschen, die um die religiösmetaphysische Wurzel des Theaters wissen, zur inneren Pflicht macht." — Und wir wünschen gerade für die Großstädte, daß der Arbeiter wieder zur Volkszelle wird, daß er sich nicht von der öden, entmenschlichten Kinoleinwand sein inneres Kunstbedürfnis surrogatmäßig stillen läßt, sondern vom Theater aus, wo er mit lebendigen Menschen in Berührung kommt, wo eine lebendige Atmosphäre herrscht, und wo er (nicht zuletzt sei dies betont): Stücke findet von wirklichen Dichtern ge-

ſchrieben! Stücke, die die Beſten des Volkes geſchrieben für dies Volk und nicht jene Filmbücher, die den Arbeiter nur immer noch tiefer in ſeine innere Verbitterung hineinführen, ohne ihm jenen Ausblick nach oben zu gewähren, ohne den das Leben jedes Menſchen — auch des Millionärs — armſelig und kreatürlich verläuft! — Wenn Kino Kunſt iſt oder werden kann, warum ſchreiben denn unſere wirklichen Künſtler fürs Theater?

R. B.

HANDBUCH DER MUSIKWISSENSCHAFT, herausgegeben von Univerſitätsprofeſſor Dr. Ernſt Bücken in Köln unter Mitarbeit zahlreicher Muſikgelehrter, mit 1200 Abbildungen in Doppeltondruck, 1300 Notenbeiſpielen und vielen farbigen Tafeln. Akademiſche Verlagsgeſellſchaft Athenaion m. b. H. Wildpark-Potsdam.

Das vorliegende Handbuch, im wahren Sinn eine Großtat deutſcher Muſikwiſſenſchaft, ragt durch ſeine Eigenart aus der Reihe vortrefflicher Lexika und Werke für Muſik hervor, die wir beſitzen. Noch ſelten wurde in einem ſtreng wiſſenſchaftlichen Werk eine ſolche Übereinſtimmung von Wort und Bild angetroffen; ausgezeichnete Farbdrucke, techniſch vollendete Wiedergabe zeitgenöſſiſcher Stiche, ſorgfältig ausgewählte Notenbeiſpiele und Partitur-Abſchnitte vermitteln eine genaue und eindringliche Kenntnis der einzelnen Epochen. Dabei waren die einzelnen Verfaſſer mit Erfolg beſtrebt, flüſſig und leicht lesbar die ſchwierigſten Dinge klarzuſtellen und die noch mancherorts anzutreffende Meinung Lügen zu ſtrafen, als ob wiſſenſchaftliche Ergebniſſe nur in dunkler und ſchwülſtiger Sprache dargeboten werden dürften.

Das Werk gliedert ſich in 6 Hauptabſchnitte, die Muſik der Antike, des Mittelalters und der Renaiſſance, des Barocks, des Rokokos und der Klaſſik, des 19. Jahrhunderts bis zur Moderne und der Moderne. Zur Ergänzung dienen die Abſchnitte über katholiſche und evangeliſche Kirchenmuſik, altſlaviſche Volks- und Kirchenmuſik und Muſik der außereuropäiſchen Natur- und Kulturvölker. Weitere Abhandlungen über Inſtrumentenkunde, Aufführungspraxis und Geiſt und Form im muſikaliſchen Kunſtwerk runden den gewaltigen Stoff, der trotz aller Selbſtändigkeit der einzelnen Bearbeiter in geſchloſſener Einheitlichkeit bewältigt iſt.

Überall ſind die neueſten Forſchungen berückſichtigt, bis hinauf zu den letzten Ausgrabungen der Engländer und Amerikaner in Ur. Die Abbildung eines ſummeriſchen Vaſenfragments aus dem 4. vorchriſtlichen Jahrtauſend belehrt über die Muſikausübung in vorgeſchichtlicher Zeit, ein Relief des britiſchen Muſeums zeigt die Zuſammenſetzung der Hofkapelle in Suſa unter dem König Aſſurbanipal. Unter König David waren 4000 Leviten zum Muſikdienſt beſtimmt, 24 Abteilungen unter 12 Kapellmeiſtern. Ein altchineſiſcher Kaiſer hatte, genau ins Einzelne überliefert, 1346 Muſiker für Aufzüge beſtellt. An der Tatſache eines rieſigen Orcheſteraufwands in früher Zeit iſt alſo nicht zu zweifeln und wenn Händel für ſeine Oratorienaufführungen in London 700 Sänger und 300 Orcheſterſpieler, Berlioz für ſein Ideal-Orcheſter und Guſtav Mahler für ſeine achte Sinfonie die gleiche Beſetzung forderten, ſo war das nichts Neues. Eine glänzende Darſtellung hat die hochentwickelte, aber verzwickte Theorie der griechiſchen Muſik aus der Blütezeit des 5. und 4. vorchriſtlichen Jahrhunderts gefunden. Auf kurzem Raum iſt alles Weſentliche zuſammengepreßt, unterſtützt von prächtigen Lichtbildern, z. B. einem Papyrus der Auguſteiſchen Zeit mit dem Bruchſtück aus dem Oreſt des Euripides oder der Grabinſchrift des Seikilos mit Muſiknoten. Nicht jeder hat Luſt oder Zeit, ſich durch den ſchwer zu leſenden Band von H. Riemann über die Muſik des klaſſiſchen Altertums hindurchzuarbeiten. Wer die 20 Seiten des Handbuchs mit Vernunft geleſen hat, weiß, worauf es ankommt. Zwar ſoll niemand die Gefilde der Wiſſenſchaft mit dem D-Zug durchraſen; es iſt ihm aber auch nicht zuzumuten, als Fußgänger durch ganze Kontinente zu kriechen. Die verhängnisvolle Verwechslung mittelalterlicher Mönche in der Übertragung griechiſcher Tonleitern auf Kirchentöne, die in ihrem vollen Zuſammenhang erſt durch die grundlegenden Arbeiten des Jeruſalemer Kantors A. Z. Idelſohn aufgedeckten Zuſammenhänge der griechiſchen Muſik mit den hebräiſchen Tempelgeſängen und dem gregorianiſchen Choral, die Fortführung der gregorianiſchen Melodien durchs Mittelalter bis heraus zur medizäiſchen und vatikaniſchen Ausgabe, die alte Streitfrage des gleichen Wertes oder bunten Rhythmus, alles in erſchöpfender, durch eine Unzahl ausführlicher Notenbeiſpiele belegter Weiſe nach dem neueſten Stand der Forſchung erörtert.

Je mehr ſich der Leſer dem Mittelalter und der neuen Zeit nähert, deſto erſtaunter iſt er über die klar herausgeſtellten Zuſammenhänge — die Natur macht keine Sprünge! —, das geſunde Urteil der Verfaſſer und die geradezu prunkvolle Bild-Ausſtattung. Das große Werk über die Muſik des Barocks wurde hier überhaupt zum erſten Mal geſchrieben. Klaſſiſch ſind die Abhandlungen über die beiden konzentrierteſten Denker des 19. Jahrhunderts, Beethoven und Wagner, wohl abgewogen die Urteile über Brahms und Bruckner, den ſo lange verkannten großen Sinfoniker, dem noch Kretzſchmar und Riemann nicht gerecht zu werden vermochten, von mancher übler „Muſikführerweis'" ganz zu ſchweigen. Auch entlegenere Dinge wird man nicht vergebens ſuchen, iſt es nun die merkwürdige Geſchichte des Miſerere von Allegri oder der Unterſchied der alten und neuen Faſſung des Klavier-Trios op. 8 in H-dur von Brahms. Reiche

Literaturangaben und ausgezeichnete Inhalts-Verzeichnisse hinter allen bedeutenden Abschnitten erleichtern in der Fülle der Gesichte den Weg, den Fachleute und gebildete Laien mit gleicher Begeisterung beschreiten werden. Daß die Tücke des Objekts selbst vor dem Höchsten nicht zurückschreckt, beweist klärlich ein Druckfehler-Teufel, der auf Seite 63 der Instrumentenkunde eine ihm offenbar zu vertrackt dünkende Kakophonie des Kontrafagotts aus der Salome von R. Strauß auf seine höllische Art zu mildern versuchte. W. Schmitt.

ROY, OTTO: Neue Musik im Unterricht. Druck und Verlag von Moritz Schauenburg, Lahr (Baden). kart. Mk. 2.—.

FISCHER, HANS: Die Sonatenform in der Schule. Ebenda. kart. Mk. 3.50.

Beide Hefte sind in der Reihe erschienen: Beiträge zur Schulmusik. Herausgegeben von Heinrich Martens und Richard Münnich. Wer in dem erstgenannten Werke nach guten brauchbaren Vorschlägen sucht, wird wenig darin finden. Hier wird im Grunde genommen nur eine Lanze für eine Musik von vorgestern gebrochen. Man hat unbedingt den Eindruck, das Buch sei vor 6—7 Jahren geschrieben und nicht erst im vergangenen Jahre herausgekommen. Die Verneiner, die dort lange und breit eine unverdiente Beachtung erfahren, gehören in keine deutsche Schule. Zudem waren sie schon im letzten Winter von dem Spielplan deutscher Bühnen fast vollständig verschwunden (Weill, Křenek). Die Begründungen Roys gehen von falschen und einseitigen Voraussetzungen aus und ähneln einem Eiertanz. Von dem ehrlichen Ringen und Schaffen wirklicher deutscher zeitgenössischer Musik hat Roy mit geringen Ausnahmen wenig zu sagen. Der folgende Satz ist typisch für die Gesamthaltung des Buches: „denn die gesamte Musikerziehung unserer Tage beginnt noch immer mit der Dur-Tonleiter und den Hauptkadenzen, also den Grundlagen einer Musik, die nicht aus dem Geist unserer Zeit geboren ist".

Wohltuend im Gegensatz zu dem vorigen Werk ist die Veröffentlichung Fischers. In historischer Entwicklung wird hier die Form nachgeschaffen und an Beispielen erläutert. Infolge seiner knappen Anlage und seines tiefen Inhaltes sei das Werk allen Lehrern empfohlen. Gleichzeitig seien aber auch die Musikstudierenden darauf hingewiesen, die sich in Vorbereitung auf die Prüfung befinden. Ihnen wird das Werk ganz besonders gute Dienste leisten. H. M. Gärtner.

WILHELM SCHULZ: Universal-Tonkreis. Vorrichtung zum Ablesen von Tonbezeichnungen. D. R. P. Nr. 570 252 D. R. G. M. Nr. 1184 442 Kl. 51 e Mk. 1.50.

Wilhelm Schulz hat mit dieser kleinen Erfindung ein sehr praktisches Hilfsmittel für die Einführung in die Tonartenlehre gegeben. In praktischer Übersichtlichkeit zeigt sein Tonkreis jeweils die zusammengehörigen Dur- und Moll-Tonarten, dazu den Dur-Dreiklang und den Moll-Dreiklang auf. Sein Begleitwort führt in einfacher, leichtverständlicher Art in unser Tonsystem ein, sodaß sein Universal-Tonkreis besonders für den musikalischen Elementarunterricht wärmstens empfohlen werden kann. B.

Musikalien:

PAUL GRAENER: Drei Klavierstücke. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig. Mk. 1.—.

Graeners wenige Originalbeiträge für Klavier — Aus dem Reiche des Pan, Wilhelm Raabe-Musik, Drei Intermezzi — sind vielleicht nicht immer völlig aus Klang und Technik des Klaviers, immer aber aus der sensiblen und feinen Seele dieses deutschen Träumers und Tondichters herausgewachsen. Ich stelle diese „Drei Klavierstücke" klavieristisch über alles übrige: Graener hat sich in ihnen nun auch seinen ganz eigenen Klavierstil geschaffen. Man spürt in dem synkopischen Wogen der „Heidelandschaft" wohl Brahmsische, in den lichten, sonnigen, schwebenden Sekundakkorden und der melodischen Führung des „Chorals im Grünen" französisch-impressionistische, in dem alle Sprühteufelchen entfesselnden Scherzotypus der „Wolken und Wind" Regersche Einflüsse (hilf Himmel, diese „Einflüsse"!), aber das Ganze ist doch persönlichster und eigenster Graener. Und hier stelle ich den „Choral im Grünen" über alles andre. Zwei Seiten, aber ein beglückender Reichtum an bezaubernder Klangpoesie und innigstem, zartestem Gefühl: Einssein mit der Natur! Darnach die „Heidelandschaft" — gegen den Schluß immer mehr verdunkelnd und in ihren sanften Pastellfarben wie mit Silberstift nachgezeichnet; ein deutsches Seitenstück zu Debussys „Bruyères" (24 Préludes, II[5]). Endlich das nur im Seitensatz (un poco meno mosso) einigermaßen greifbare Moll-Dur der „Wolken und Wind". Das Ganze auch in dem klaren, einfachen Notenbild des Meisters würdig (nur ein paar Hinweise auf die Pedalisierung hätte man bei so delikaten Stücken gewünscht) und eine zartsinnige Gabe für unsere deutschen Pianisten — wie würde ein Walter Gieseking den „Choral im Grünen" nachdichten! —, die nun auch einmal endlich wieder lernen müssen, statt der angeblich obligatorischen Russen, Franzosen oder Problematiker der Neuen Musik sich um unsere deutschen lebenden Meister zu kümmern!

Dr. Walter Niemann.

MAX TRAPP: Sonatine für Klavier, op. 25. F. E. C. Leuckart, Leipzig. Mk. 2.50.

Das formal meisterlich in drei Sätzen (Präludium, Arietta, Finale) gestaltete Werkchen ist eine Art linearer, tonal frei erweiterter Debussy. Nur

ohne die Poesie, ohne die Farbigkeit, ohne den Stimmungszauber Debussys. Belege für die enge figurative Anlehnung an Debussy sind die Ecksätze. Parallelen, wie die Durchführung des ersten Sonatinensatzes mit dem „Tanzenden Schnee" (The snow is dancing) in Debussys „Childrens Corner" (sie verdichten sich wörtlich: Trapp S. 7, Syst. 5, T. 2 ff., Debussy T. 11 ff.) oder der Übergangsgruppe des Finale mit dem „Doctor Gradus ad Parnassum" (Trapp S. 16, Syst. 4, T. 2 ff; Debussy T. 9 und 7 vorm Schluß) sind mit Händen zu greifen, und auch das synkopierende Seitenthema des ersten Satzes ist durchaus debussyanisch. Das wär' kein Schade, wenn Trapp genug aus Eignem dagegenzusetzen hätte, denn Debussy ist ihm in dem durchsichtigen, transparenten, delikaten Klaviersatz dieser Sonatine kein schlechter Lehrmeister gewesen. Aber, wo der sinnige deutsche Träumer sprechen soll — in der Arietta — bleibt man bei so viel dünner Zwei- und Dreistimmigkeit und linearer Zeichnung kühl bis ans Herz. Man merkt: das alles, diese soignierte Zeichnung ist künstlich reflektiert — man muß ja doch modern und zeitgemäß „aus dem Geiste unserer Zeit heraus" schreiben, nicht wahr? —, und nicht aus dem warm mitschwingenden Innern heraus empfunden. So hält man sich doch lieber an die „motorische Bewegung" der Ecksätze. Hier ist wenigstens rastloses, wenn auch fast allzu gleichförmiges Leben. Und da der Liebhaber der letzten Moderne zufrieden I T. 11 f. bemerkt, daß möglichst falsch klingende figurative Durchgangsnoten den harmonischen Sinn nach Kräften verwischen und den Schein höchster Modernität vortäuschen, daß Ketten von Septakkorden (dritter Satz, S. 16, T. 3 ff.) wahrhaft scheußlich-schön klingen, wäre alles in bester Ordnung. Wer aber sieht, wie gelegentlich, etwa in den beiden famosen Codas der Ecksätze, der frühere gesunde Vollblutmusiker Trapp durchbricht, der wird seine neuerliche Schwenkung zur radikalisierten Moderne doppelt beklagen.

Das Werkchen ist in seiner Photokopie als Sticherersatz ein Symbol unserer Notzeit. Schade nur und mörderisch für die Augen, daß es so eng — bis zu 7 Systemen auf einer Seite — geschrieben ist. Auch darin wird's einem gelegentlich „grün, gelb und schwarz" vor den Augen.

Dr. Walter Niemann.

FRÉDÉRIC CHOPIN: S ä m t l i c h e K l a v i e r w e r k e. Die Oxford-Originalausgabe, nach den Manuskripten und Originalausgaben herausgegeben von Edouard G a n c h e. 3 Bde. (auch in 14 Einzel-Bd.). Oxford University Press, London (Friedrich Hofmeister, Leipzig).

Es ist für die geistige, politische und wirtschaftliche Weltlage unserer Zeit bezeichnend, daß die e r s t e U r t e x t - A u s g a b e d e r K l a v i e r w e r k e C h o p i n s nicht in Deutschland, dem Vaterland von Chopins begeistertem Propheten Robert Schumann, erscheint, sondern in England. Sie stammt vom Präsidenten der Chopin-Gesellschaft und Chopinforscher in Paris, E d o u a r d G a n c h e. Sein Vorwort gibt den knappen „Quellen- und Rechenschaftsbericht": Quelle und Grundlage dieser Urtextausgabe bildet die 7-bänd. (franz.) Sammlung einer schottischen Schülerin des Meisters Jane Wilhelmina S t i r l i n g (1804—59), die — man erfährt das leider nur aus dem französischen und englischen Vorwort — 1927 dem Herausgeber durch Mme. Anne D. H o u s t o u n (sic ?) überreicht wurde, nachdem er fünfzehn Jahre lang vergeblich nach der allerersten handschriftlichen Ausgabe gesucht hatte. Erst diese „Jane Stirling-Ausgabe" — mit thematischen Inhaltsverzeichnissen jedes Bandes und einem abschließenden Generalverzeichnis unter Chopins persönlicher Mitwirkung, Verbesserung, Ergänzung und Kontrolle — ermöglichte Plan und Durchführung dieser ersten Urtext-Ausgabe. Kein Chopin - Spieler darf sie künftig übersehen; denn nun erst hat er den echten, unverfälschten Chopin.

Weshalb — belegt im einzelnen das Vorwort. Wieder muß man sagen: das französische und englische. Denn die deutsche Übersetzung des französischen Originals ist leider sehr frei, ungenau und unvollständig. So fehlen an 9 Stellen ganze Sätze (Nous devons bis .. de génie; offerte à nous bis Houstoun; Elle serait bis transformations; Ce n' est bis et voulu; Celui qui prend bis malheureuse; des blanches bis croches; absences d' accidents bis d'octaves; Les premiers reviseurs bis bouleversements; Son esprit bis intérieur). Auch ist die Übersetzung offenbar von keinem spezifisch m u s i k a l i s c h durchgebildeten Fachmann besorgt, der nicht gleich vor blanches, noires, simples et doubles croches, crochets, accidents, coulés, points, intervalles, octaves u. a. damit kapituliert, daß er solche Worte und Sätze einfach wegläßt und das schöne, warme, gehaltvolle Vorwort des Herausgebers vieldeutig verwässert.

So muß man sich auch hier vornehmlich an das französische Original oder die gute englische Übersetzung des Vorworts halten, wenn man die außerordentliche, selbstlose Arbeit des um die Chopinforschung hochverdienten Herausgebers, sowie die einzigartige Bedeutung und Notwendigkeit dieser Urtext-Ausgabe richtig würdigen will. Denn auch alles, was der Herausgeber über die zahllosen, das Original mehr oder weniger verändernden oder verballhornenden Chopin - Revisionsausgaben und — Revisionsausgaben der Revisionsausgaben mit echt französischer Ironie und beißendem Sarkasmus sagt, liest sich im französischen Original ganz anders. Der Herausgeber hat die Namen der schlimmsten „Chopin-Verbesserer" aus edelsten Intentionen vornehm verschwiegen. Er hätte sie heute

ruhig nennen können; denn die Mikuli e tutti quanti starben bis in unsere Zeit hinein nie aus. Ich möchte wohl einmal die Gesichter der Musiker, Chopinspieler und -kenner sehen, wenn man diesen Urtext als eine Art stummen Begleitfilm im Chopin-Abend so manches weltberühmten Chopin-Spielers und Spezialisten abrollen ließe... Wo blieben da die Grünfeld-Wienerischen Dezimenbässe?.. Was da an ungeahnten Überraschungen, die sogar bis in die Tempobezeichnung gehen, herauskäme, würde nur der glauben, der diese Urtext-Ausgabe bis ins Einzelne durcharbeitet und mit den bekanntesten Revisionsausgaben (die der Teufel am besten alle holen sollte!) vergleicht. Das Überraschendste davon kann man ja gleich an der Hand der kurzen Fußnoten feststellen.

Die Oxford-Urtext-Ausgabe ist mit den gewohnt klaren und großen englischen Notentypen gestochen, ebenso englisch klar, praktisch und übersichtlich geordnet — jede Gattung: Präludien, Walzer, Polonaisen, Scherzi, Mazurken, Konzerte, Sonaten, Etüden, Nocturnen, Balladen, Rondos, Konzertstücke usw. erhält ihren Einzelband — und mit einigen wertvollen Bildbeigaben (photographische Faksimiles nach Chopins Handschriften, Reproduktionen zeitgenössischer Kunstwerke) geschmückt.

Wir wünschen sie in die Hände jedes Chopinspielers, jedes Lehrers, jedes Schülers gelegt, umsomehr, als sie im Gegensatz zu den mehr oder weniger überladenen und subjektiven Revisionsausgaben ein meist erstaunlich einfaches und objektives Notenbild bietet! Wir wünschen sie aber auch so manchem Chopin - Biographen und -Exegeten. Vielleicht, daß die klare Einfachheit ihres Notenbildes auch sie endlich ein wenig daran erinnert und davon überzeugt, daß man Chopin nicht mit Riemann'scher handwerklicher harmonischer Analyse und trockner nüchterner Pedanterie innerlich nahekommt — ich denke da mit wahrem Entsetzen namentlich an die fürchterlichen Anatomien von Hugo Leichtentritt's „Analyse von Chopin's Klavierwerken" (Max Hesse's Illustrierte Handbücher, 2 Bde., Berlin 1921 f.) —, sondern mit dem glühend warm mitschwingenden romantischen Dichterherzen unseres herrlichsten schöpferischen deutschen „Musikschriftstellers" Robert Schumann. Welch' „schlechten Noten" würden seine wunderbaren, schwärmerischen „Überschätzungen" Chopins und so vieler kleinerer Meister heute, im Zeitalter dürrer, unproduktiver Musikhistorie, von ihren vielgeschäftigen Hütern und Verwässerern bekommen! Dr. Walter Niemann.

JOHANNES MÜLLER AHRWEILER: Rheinhymne „O Rhein, o deutscher Rhein" für 4stimm. Männerchor, Opus 24, Primitia-Verlag, Koblenz a. Rhein. Part. 1,25 RM.; Einzelstimme 0,15 RM.

Von den unendlich vielen Rheinliedern, die ich kenne, ist diese Rheinhymne vielleicht die einzige, die ich neben das Lied „Vom Rhein" von Max Bruch („Wenn das Rheingold") stellen möchte. Sie atmet denselben echt-rheinischen Geist, atmet Ernst und Lieblichkeit, meidet jede Trivialität, entfaltet Klangpracht und deutet Dramatik an, steht selbstverständlich auch in der Rhein-Tonart Es-Dur! (Nur die Opuszahl ist auf Seite 3 falsch angegeben: 23 statt 24.) Ihr Männerchöre, diese Rheinhymne müßt ihr singen!

Prof. J. Achtelik.

SIEGFRIED KUHN: Suite (C-Dur) für Streichorchester. Verlag Ries & Erler, Berlin. Partitur Mk. 5.—, Stimmen Mk. 7.50. Ausgabe für Streichquartett. (Stimmen Mk. 6.—.)

In der Ouvertüre nach Lullyschem Formbau und in der Gigue steckt viel Arbeit. Die beiden mittleren Sätze, Gavotte und Sarabande, verraten zurückhaltendes Sentiment, und namentlich in der Sarabande macht man gern diese Feststellung. Die einfache Harmonik, die aber nicht arm wirkt, ist bezeichnend für die Tonsprache der talentvollen und formsicheren Komposition.

Dr. Otto A. Baumann, Berlin.

MARKUS KOCH: Das Kränzlein. 42 kleine Lieder für Kindergarten, Schule und Haus. Henry Litolff's Verlag, Braunschweig. (Mk. 3.50.)

Vom Worte ausgehend, hat Koch niedliche Weisen geschrieben, die jeweils den Charakter des einzelnen Liedes gut treffen. In vier Gruppen ist der Stoff geordnet: Lieder für den Tageskreis; Lieder für den Jahreskreis; Handwerkerlieder und Fingerspiele; Bewegungsspiele, Umzüge, Reigen, Abzählreime. Leicht und voller Abwechslung ist die Klavierbegleitung, die fast immer dem Lauf der Melodie folgt. Ohne Bedenken läßt sich darum die vorliegende Sammlung sehr gut im Klavierunterricht der Kleinen verwenden (leichte Mittelstufe), zumal manches sehr gut instruktiv auszuwerten ist. Es ist dies auch der richtige Weg, um die Lieder beim spielenden Kinde lebendig zu machen. Der ansprechende Bildschmuck von Helma Köberlein wird darin ein getreuer Helfer sein.

H. M. Gärtner.

ROBERT SCHUMANN: 8 Polonaises für Klavier zu 4 Händen. Nach dem Manuskript erstmalig herausgegeben und revidiert von Karl Geiringer. Universal-Edition, Wien.

Der Originaltitel dieses Schumannschen Jugendwerks heißt: VIII Polonaises pour le Pianoforte à quatre mains composées et dediées à ses frères Eduard, Charles, Jules par Robert Schumann op. III (faites en Août et Septembre de l'an 28). Seine Veröffentlichung ist sehr aufschlußreich. Leider lag der im Vorwort angekündigte Aufsatz des Herausgebers noch nicht vor, so daß wir in dieser Anzeige nur auf die bei der Betrachtung zunächst auffallenden Punkte hinweisen können. Schumann hat die Polonaisen als

Schüler Friedrich Wiecks geſchrieben. Er war damals der 18jährige „Student der Rechte“ in Leipzig. Ein Jahr ſpäter erſchien ſein erſtes gedrucktes Werk: die Abegg-Variationen. Der Sprung nach vorwärts iſt außerordentlich. Denn die Polonaiſen ſind das Werk eines zwar genialen, aber noch unfertigen Schülers. Auffällig iſt die Verwandtſchaft mit Schubertſchen Märſchen, aber auch franzöſiſcher Opernmuſik. Ob Einflüſſe Schuberts zu dieſer Zeit bei Schumann hiſtoriſch ſchon nachgewieſen werden können, iſt allerdings die Frage. Seeliſche Verwandtſchaft und der Geiſt einer Epoche können zwiſchen Werken einander unbekannter Künſtler Beziehungen ſchaffen, die auffallender ſind als nachweisbare Abhängigkeiten. Den eigentlichen Schumann kündet das impetuoſe Feuer der Hauptſätze und die holde Schwärmerei der Trios an. Floreſtan und Euſebius! Die Trios ſind — ein echt Schumannſcher Phantaſieeinfall — mit Namen wie la douleur, la belle patrie, la fantaisie, la sérénade uſw. bezeichnet. Der Satz als ſolcher iſt der eines unbekümmerten Draufgängers, voll kecker Modulationen, die gelegentlich wahren Ohrfeigen gleichen. Obwohl der Herausgeber zahlreiche Schreib- und Satzfehler berichtigt hat, ſtößt man doch noch auf manche Dinge, die man nur mit „verhauen“ bezeichnen kann. So z. B. im 7. Takt des Trios „La Paix“, oder im 3./4. Takt der V. Polonaiſe. Kurz, es handelt ſich um ein Gährungswerk mit manchen genialiſchen Übertriebenheiten und Roheiten, aber auch voll feſſelnder, feuriger Einfälle. Die Beſchäftigung mit dem jungen Schummann iſt aber nicht nur muſikaliſch ſehr anziehend, ſondern gewährt auch jenſeits der Perſönlichkeit Schumanns einen tiefen Einblick in die Grundkräfte der Romantik. Die Veröffentlichung dieſer Polonaiſen durch Dr. Karl Geiringer, dem Kuſtos an den Sammlungen der Geſellſchaft der Muſikfreunde in Wien, iſt alſo in doppeltem Sinne anerkennenswert.

W. Weismann.

FRANZ SCHUBERT: 3 Lieder inſtrumentiert von Johannes Brahms. Oxford University Press. London 1933.

Brahms war ein außerordentlicher Verehrer von Schuberts Kunſt. Er ſammelte nicht nur mit Leidenſchaft Schubertſche Originalmanuſkripte, von denen er eine Anzahl Tänze erſtmalig dem Druck übergab; er unterzog ſich auch der Arbeit, die 8 Symphonien für die Geſamtausgabe zu redigieren und ſcheute ſelbſt nicht die Mühe, umfangreiche, noch unveröffentlichte Kompoſitionen des Wiener Meiſters eigenhändig abzuſchreiben, um ſie ſo ſeiner Bibliothek einzuverleiben. Als Denkmal ſeiner Liebe für Schuberts Werke können auch die von Brahms vorgenommenen, erſt nach ſeinem Tode veröffentlichten Liederbearbeitungen gelten. Die deutſche Brahms-Geſellſchaft gab „Ellens zweiten Geſang“ in einer Faſſung für Sopranſolo, Frauenchor und Blasinſtrumente heraus und nunmehr folgen die Lieder „Memnon“, „An Schwager Kronos“ und „Geheimes“ in der Bearbeitung für Geſang und Orcheſter. Brahms hat dieſe Lieder als Neunundzwanzigjähriger für ſeinen Freund, den berühmten Sänger Julius Stockhauſen, inſtrumentiert, der ſie auch ſpäterhin wiederholt geſungen hat. Das koloriſtiſche Gewand, das der Meiſter den Liedern umgehängt hat, iſt durchſichtig und zart. Für die beiden erſten Geſänge gebraucht er, abgeſehen von 4 Hörnern, nur das gewöhnliche Orcheſter der klaſſiſchen Zeit, im dritten Lied ſogar bloß Streichinſtrumente und ein Horn. Sichtlich trägt die gerade in ihrer Sparſamkeit beſonders wirkungsvolle Inſtrumentation Züge der kurz vorher entſtandenen Serenaden für Orcheſter. — Die erſte eingehende Beſprechung dieſer Bearbeitungen hat Georg Kinsky in ſeinem Katalog der Heyerſchen Sammlung in Köln geboten. Nun veröffentlicht ſie W. H. Hadow, der verdienſtvolle Herausgeber der „Oxford History of Music“ in einer Ausgabe, deren ſchöner und klarer Stich ebenſo hervorzuheben iſt, wie die ſorgfältige Reviſion. Sicherlich wird jeder Brahms-Freund den Druck dieſer bisher unbekannten Arbeit aus der Feder des Meiſters mit Freude begrüßen. Dr. Karl Geiringer.

KARL HASSE: Suite in D-Dur op. 29. (6 Stücke f. Violine und Klavier.) Heft 3 der „Hausmuſik der Zeit“. Henry Litolff, Braunſchweig.

Es iſt eine Freude für den Muſiker auf etwas zu ſtoßen, was eine längſt erkannte Lücke ausfüllt. So reich ſich für die Spieler von Streichinſtrumenten die Quartettliteratur auftut, ſo ſtiefmütterlich wurden ſie ſeit jeher mit Werken für ein Streichinſtrument mit Begleitung bedacht. Abgeſehen von wertvollen Sonaten und Suiten mit teilweiſe außerordentlich geſteigerten techniſchen Schwierigkeiten, mußten ſie ſich mit Übertragungen guter Meiſter, oder gar mit belangloſen Werken abfinden, die als Zweckmuſik für den Lernenden, oder als muſikaliſch wertloſe Stimmungsmache für den mehr als anſpruchsloſen Laien geſchrieben waren, während dem Pianiſten ein unendlicher Reichtum von großen und kleinen Spielſtücken aller Meiſter von Bach bis in die Neuzeit zur Verfügung ſteht. Das Verdienſt, einen energiſchen Schritt zur Behebung dieſes Mangels getan zu haben gebührt Alfred Heuß, dem Herausgeber der „Hausmuſik der Zeit“, Collection Litolff. Die Grundſätze, die er in dem Vorwort zu dieſer Sammlung entwickelt verſprechen Abhilfe der genannten Mängel. Daß der Verſuch auch glückte, beweiſt das mir zur Einſicht ſtehende Heft 3 dieſer Sammlung Suite in D-Dur op. 29 von Karl Haſſe.

Das Werk erfüllt alle Anforderungen, die man an gute Hausmuſik ſtellen muß, in vollſtem Maße.

Es ist musikalisch einfallsreich, verfällt nicht in asketische Prinzipien der „Neuerer um jeden Preis" und weiß trotzdem rhythmisch wie melodisch eigene Wege zu gehen, die auch vom Standpunkt des Pädagogen betrachtet zu erfreulichen Möglichkeiten führen. Herma Studeny.

ORGELMUSIK.

Hugo Herrmann op. 37. Zweites Orgelkonzert. Bote und Bock, Berlin. Mk. 3.—.

Moeschinger op. 17. Introduction und Doppelfuge. Edition Schott, Mainz. Mk. 2.50.

W. Fortner, Toccata und Fuge. Ebenda. Mk. 2.50

Paul Müller-Zürich op. 12. Toccata in C. Ebenda. Mk. 2.50.

Karl Höller op, 1. Partita: „O wie selig seid ihr doch, ihr Frommen". F. E. C. Leuckart, Leipzig. Mk. 2.50.

R. Vaughan Williams, Prelude and Fugue in C-minor. Oxford University Press, London.

A. W. Leupold op. 8. Passacaglia. C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig. Mk. 2.50.

Hans Kötzschke, Orgelwerke III. Bernhardine Bosse, Leipzig. Mk. 3.—.

Otto Gauß op. 23. Introduction und Fuge über: Salve Regina. Anton Böhm und Sohn, Augsburg, Wien.

Christoph Lorenz Kagerer op. 50b. Quadrupelfuge. Ebenda.

Brahms, Allegretto der 3. Symphonie, bearbeitet von Frederick George Killmaster. Edition Simrock, Leipzig.

Auch in die Orgelmusik ist das Prinzip der vertikalen Gleichwertigkeit aller Intervalle eingezogen, das dem Naturklang unter der Vorbedingung von Oktavversetzung und Farbenkontrast zugehörig, ein Kunstmittel sein kann. Quartenharmonie und Ganztonleiter, naturfernere Elemente, fehlen gleichfalls nicht. Hugo Herrmann verwertet gerade diese in Verbindung mit einer aus Choral und Toccatenstil geborenen charaktervollen Melodik bei einem Gebilde hoher künstlerischer Qualität, seinem op. 37, knapp in der Form, unschwer auszuführen. Moeschinger, von lebensvoller Linearität ausgehend, bindet die Linien in sehr durchsichtigem, meist dreistimmigen Satz, welcher die entlegenen Klangelemente schmackhaft einführt. Fortner legt seine synthetische Kraft an den Tag durch die Art, wie er eine 5 Fingerübung zu einem Gebilde großer Spannweite gestaltet. Die Einstimmigkeit berührt hier keine vertikalen Probleme. In einem kurzen Basso ostinato und einer Fuge ist dies um so mehr der Fall. Beide interessant, lassen sie jedoch nicht erkennen, daß ernstes Insichversenken den Komponisten zu einer befriedigenden Lösung geführt hätte. Müller-Zürich bedient sich des 12 Töne-Vokabulariums zur Aussprache eines tiefernsten Gemüts und eines starken, über den irdischen Kampf hinausstrebenden Geistes. Beginnt er wie mit Freiheitsklängen auf Bergeshöh, so stoßen bald Auf- und Abwärtsrichtung zu kurzer Auseinandersetzung aufeinander. Dann wird ein der klassischen Tonsprache entstammendes Sechs-Töne-Motiv von 2 kontrapunktierenden Stimmen mit ausgesprochener Opposition aufgenommen, in seiner Dreistimmigkeit ein unschwer zu erfassender Vorgang. Schließlich verbindet sich eins der oppositionellen Motive mit den Eingangsmelismen und entwickelt den volltönenden, sieghaften Abschluß. — Carl Höller's 12 Töne-Mischungen dienen einer Übercharakterisierung der dritten Liedstrophe: Muß man hier doch wie im Kerker leben. Doch ist der Aufenthalt in heutigen Kerkern vielleicht nicht so schlimm, wie der Tonsetzer ihn darstellt. — Dem Werk Vaugham-Williams' entströmt die starke Luft des schottischen Volksliedes. Tonsystem ist unser Dur ohne Quarte und Septime, also im Präludium Seite 5 ab Takt 13. Dem Fugenthema liegt die gleiche Reihe von C zugrunde, jedoch mit c als Tonica. Das uralte System, in neuerer Zeit sogar auf einer sumarischen Inschrift durch Kurt Sachs festgestellt, herrschte bekanntlich auch in China, als 1500 vor Christus der Einführung von Quarte und Septime heftiger Widerstand begegnete. Der moderne Meister hat diesen Widerstand weder in sich zu überwinden, noch in der Außenwelt. Stellt er sich auf den Standpunkt von 1500 v. Chr., so erblickt er nur die Polyphonie der gleichzeitig gesungenen, aber zu verschiedenen Zeiten begonnenen Lieder. Die ordnende Vertikale ruht noch im Schoß der Jahrtausende und der Drang in die Horizontale kann sich ausleben, geregelt durch dasjenige, was von Kommendem schon in der Seele des Tonmeisters keimt und kann ein Kunstwerk eigenpersönlicher Prägung schaffen. — Auf dem Boden reich entwickelter Tonalität gedieh eine Passacaglia von A. W. Leupold, in Erfindung und Empfindung von ausgesprochenem Feinsinn beherrscht. — In Kötzschke's Orgelwerken III wahrt eine Fuge in Es schlichte Organistentradition, ebenso auf katholischem Boden Otto Gauß mit seinem op. 23. — Besondere Hochachtung erweckt hier Kagerers polyphone Kunst in einem wirkungsvollen Nachspiel über 4 Themen seiner Marienmesse. — Eine Bearbeitung des Allegretto der 3. Symphonie von Brahms bietet Killmaster denjenigen Orgelliebhabern, welche das Original im Ohr haben, und hiernach die Stimmen den beiden Händen unabhängig von der Vorlage, zugunsten des geforderten legato, überweisen. A. Egidi.

KREUZ UND QUER

Brahms' Deutſchtum.

(Aus: J. V. Widmann: „Johannes Brahms in Erinnerungen", 2. Aufl., Berlin 1898.)

„Auch Zeitereigniſſe, ſo zu Pfingſten 1886 der tragiſche Tod König Ludwigs von Bayern im Starnberger See, lieferten ausgiebigen Stoff zur Unterhaltung, da Brahms ein höchſt aufmerkſamer Zeitungsleſer und Beobachter aller wichtigeren Vorgänge des politiſchen Lebens war, wobei er vor allen Dingen immer erwog, ob ein Geſchehnis dem Deutſchen Reiche und dem deutſchen Volke zum Heil ausſchlagen oder eher zum Schaden gereichen werde. Man kann ſich kaum genugſam vorſtellen, wie tief der geradezu leidenſchaftliche Patriotismus dieſer ernſten Mannesſeele ging. Brahms kam mir in dieſer Beziehung zuweilen wie ein treuer Eckart des deutſchen Volkes vor; ... Wahrlich! wenn man in Deutſchland erſt allgemein wiſſen wird, wie heiß dies treue Herz ſein deutſches Vaterland geliebt hat, und wie Brahms ſein ſchönſtes Lebensglück darin fand, daß ihm beſchieden war, die ruhmvollen Siege und die Wiederaufrichtung des Deutſchen Reiches zu erleben, ſo wird das Denkmal, das ſich dem Schöpfer des „Triumphliedes" und des „Deutſchen Requiems" in der deutſchen Reichshauptſtadt in hoffentlich nicht ferner Zeit erheben wird, nicht nur dem genialen Komponiſten, ſondern auch dem durch und durch deutſchen Manne gelten, der mit jeder Faſer für Deutſchlands Ehre und Wohlergehen glühte und in hellem Zorn entbrennen konnte, wenn die Nörgeleien im Parlamente an all dem Großen zu mäkeln und zu markten begannen, was die von derſelben Generation erlebte und ſcheinbar ſo bald vergeſſene Heldenzeit geſchaffen hatte." R. Stgl.

Dr. Karl Storck. Zur Wiederkehr ſeines 60. Geburtstages am 23. April.

Von A. Weber, Köln.

„Der Menſch iſt nichts, nur das Werk iſt heilig." Dieſe die Tragödie menſchlicher Zeitgebundenheit und ihre Überwindung durch die ſchöpferiſche Tat zuſammenfaſſenden Worte gelten auch für das Leben Karl Storcks. Aus der Fülle der Arbeit und der Blüte des Seins riß ihn allzu früh der Tod. Der unmittelbare Eindruck ſeiner ſtarken Perſönlichkeit, unvergeßlich allen, die ihn kannten und verehrten, zerrinnt im Strome der Zeit, ſein Werk als Ausdruck einer inneren Haltung beharrt im Wechſel.

Nach Jahren verwirrender und verwirrter Entwicklung, in denen die Geſetzestafeln des Schönen und Guten rückſichtslos zerbrochen wurden, erhebt ſich in dem Werke Karl Storcks, trotz der Kürze der Epoche aus der Diſtanz geſehen, das Ethos einer Werte ſetzenden Perſönlichkeit. Der als Kritiker mit allen kulturellen Erſcheinungsformen unmittelbar Verflochtene, der als Wiſſenſchaftler zur zeitloſen Überſchau Vorſtoßende begnügt ſich nicht mit der Aufnahme des Stoffes, mit ſeiner Ordnung nach verſtändlichen Kategorien und ſeiner ideenhaften Verknüpfung: er geſtaltet ihn mit all der Leidenſchaftlichkeit ſeines Temperamentes nach überzeitlichen äſthetiſchen Normen und ethiſchen Werten. Die Sachlichkeit des Wiſſenſchaftlers weitet ſich zur Urteilskraft des überperſönliche Geſetze anerkennenden Charakters. Seine Darſtellung bleibt nicht Bericht, ſondern wird Bekenntnis geſchauter Wahrheit. Das Axiom ſeiner Ethik iſt, daß das Herz großartiger iſt als der Sachbeſtand. Die Kunſt iſt ihm kein äſthetiſches Spiel, kein bloßes Abbild des Wirklichen, kein für ſich abrollendes Phänomen, ſondern Offenbarung eines Seeliſchen, des Göttlichen im Menſchenherzen. Aus dieſer Einſtellung ergeben ſich die gerade heute im Kunſtleben ſo bitter notwendigen Maßſtäbe zur Beurteilung ſeiner einzelnen Erſcheinungen.

Daß die Muſik als höchſte Offenbarung des Seeliſchen die Zentralſtellung im Schaffen Karl Storcks einnimmt, ergibt ſich hieraus von ſelbſt. Ihr Primat gründet ſich im Sinne Beethovens und der Metaphyſik Schopenhauers darauf, daß ſie keinen Ausgleich zu ſchaffen braucht zwiſchen dem in der ſinnlichen Natur Gegebenen und dem überſinnlich Erſchauten. Für Karl Storck erweitert ſich aber dieſe Grundüberzeugung zu einer nationalen Aufgabe: „Weil die

Musik Offenbarung eines Seelischen ist, mußte sie zur ausgesprochen deutschen Kunst werden, konnte sie nur durch Deutsche ihren höchsten Ausdruck erreichen." Ihn, den geborenen Elsässer, der den Wert des Volkhaften besonders empfand, der die Struktur der deutschen Seele tiefer erkannte als mancher „Reichsdeutsche", der für die Erhaltung deutschen Wesens mit dem Einsatz seiner ganzen Persönlichkeit kämpfte, ihn durchglühte der Glaube an die erlösende Kraft der deutschen Musik. Seine neue Wege zeigenden Ideen über Schul- und Hausmusik sind umfassende Versuche, das Volk für die deutsche Kunst wiederzugewinnen und ihm damit Erlösung zu geben aus dem kalten Mechanismus des Zeitalters der Maschine.

Das politische und ökonomische Leben eines Volkes sind dem Kulturhistoriker Karl Storck nur äußere Formen des Seins. Um das innere Leben kennen zu lernen, versucht er, bis zur Seele zu gelangen: durch die Literatur, durch die Philosophie, durch die Künste, wo die Ideen, die Leidenschaften und die Träume eines jeden Volkes zurückgestrahlt werden. Aus diesem auf die Totalität des Seins gerichteten Schauen ergibt sich die Universalität seines Denkens, der Ideenreichtum seiner Gestaltung, die Plastik seiner Intuition. Das vereinzelnde Nebeneinander der Analyse wird gefügt zur Einheit des Organismus. Die Idee von der Ausdrucksgemeinschaft der Künste, eine durchaus moderne Problemstellung, wird in seinem Werk zum regulativen Prinzip groß geschauter Synthese. Kein Zufall ist es, daß Karl Storck seine schöpferischen Kräfte einsetzt auf dem Gebiete der Musik, der Literatur und der bildenden Kunst. Und wenn Resultate und Methoden des wissenschaftlichen Forschens auch weiterschreiten, die synthetische Betrachtung der Künste bleibt als zeitlose Kategorie des Erkennens.

Karl Storcks Werke sind Volksbücher im besten Sinne des Wortes. Sie geben nicht Räumungsausverkauf des Wissens, sondern innerlich Erschautes und in wuchtiger Prägeform des Worts zur Klarheit der Gestalt Geformtes. „Denen Liebhabern zur Gemütsergötzung", diese Worte Bachs auf der „Klavierübung erstem Teil" stellt er an den Anfang seiner Musikgeschichte. Nicht für den trockenen Gelehrten schreibt er, sondern für den Liebhaber, nicht für den kalten Verstandesmenschen, sondern für den innerlich Begeisterten, nicht für den „modernen" Menschen, der das Gefühlsleben überwunden hat, sondern für den seelisch Ergriffenen.

Mögen an der Wende der Zeiten, da die Werte des Irrationalen wieder machtvoll sich entladen, die Ideenwelt Karl Storcks und die seelische Größe seines Menschtums dem deutschen Volke zur Seite stehen in dem Kampfe um seinen geistigen Lebensgehalt. Denn dieser Karl Storck „warf seinen Speer weit in die Zukunft"!

Wolfgang Golther zum 70. Geburtstag.

Von Dr. Paul Bülow, Lübeck.

Wenn Geheimrat Prof. Dr. Wolfgang Golther, der Germanist der Rostocker Universität, in dem Jahre und Monat seinen 70. Geburtstag begehen darf, da der von ihm für die deutsche Literaturwissenschaft recht eigentlich eroberte Genius deutscher Kunst der Kulturwelt die Erinnerung an die Wiederkehr des 50. Todestages und 120. Geburtstages wachruft, so ist darin eine bedeutungsvolle Fügung zu erblicken. Denn die geistige Leuchtkraft empfängt dieses geruhsame Gelehrtendasein nun schon durch Jahrzehnte von der Sonne Bayreuths. Wenn Lebensgang und Lebenswerk Golthers an der Schwelle des 70. Geburtstages verfolgt werden, so erhielten beide ihren kräftigsten Impuls von jener inneren Treue, von der Franz Liszt einmal meint: „Das Festhalten und die immerwährende Betätigung des Ideals ist des Lebens höchster Zweck!" Ein solches idealistisches, höchsten deutschen Kulturgütern geweihtes Streben im eigenen Lebensbezirk hat bei dem Manne harmonische Erfüllung gefunden, der am 25. Mai 1863 in Stuttgart als Sohn des württembergischen Staatsministers Dr. L. v. Golther geboren wurde. Kindheit und Gymnasiastenzeit verlebte Golther in der schwäbischen Hauptstadt und hat dann seit 1883 in München germanistischen Studien obgelegen. Die Promotion zum Dr. phil. (1886), die Habilitation zum Privatdozenten für Germanistik (1888) in München und schließlich die im Jahre 1895 erfolgte Berufung als o. Professor der deutschen Philologie an die Universität Rostock sind die weiteren, ruhig eroberten akademischen Le-

bensstationen dieses Gelehrten, dem 1907 auch noch die Leitung der Rostocker Universitäts-Bibliothek übertragen wurde.

Golthers weitgespanntes und erstaunlich regsames germanistisches Schrifttum ist der kräftige Widerhall der in jungen Jahren in München seitens seiner akademischen Lehrer Konrad Hofmann und Konrad Maurer empfangenen Wegweisungen und Anregungen. Die hierher gehörigen beiden hervorragenden Veröffentlichungen „Tristan und Isolde in den Dichtungen des Mittelalters und der neuen Zeit" (1907) und „Parzival und der Gral in den Dichtungen des Mittelalters und der Neuzeit" (1923) führen uns gleich in dasjenige musikwissenschaftliche Forschungsgebiet, für das Golther die unbestrittene Führerrolle inne hat. Dem Bayreuther Meister flammt seine ganze Liebe und Begeisterungsfähigkeit entgegen. Neben den ausgezeichneten Veröffentlichungen aus seinem engeren germanistischen Arbeitsgebiet ist es wieder eine stattliche Bücherreihe, die uns aus Golthers Arbeit im Bereich des Bayreuther Kulturkreises grüßt: seitdem im Jahre 1902 die „Sagenwissenschaftlichen Grundlagen der Ringdichtung Richard Wagners" erschienen, folgten die kleineren Monographien „Bayreuth" (1904), „Richard Wagner als Dichter" (1904) sowie die bei Reclam erschienene Wagnerbiographie und Herausgabe der Beethovenschrift Wagners. Weittragende Wirkung war der von Golther besorgten Herausgabe und Kommentierung der „Briefe R. Wagners an Mathilde Wesendonk" (1914, jetzt Volksausgabe 1916) sowie der „Briefe R. Wagners an Otto Wesendonk" (1905) beschieden. Sein dem Bayreuther Meister gewidmetes literarisches Lebenswerk krönt dann im Jahre 1914 — unmittelbar nach Ablauf der Schutzfrist — die bislang einzige wissenschaftlich zuverlässige und kommentierte Ausgabe der „Gesammelten Schriften und Dichtungen R. Wagners" (10 Bde.). Den Schulen wies er mit Ausgaben des „Ringes" und „Parsifal" den Weg zu unterrichtlicher Behandlung des Kunstwerkes Wagners in den oberen Klassen unserer höheren Lehranstalten. Schließlich erwarb sich Golther mit der Herausgabe der in den Jahren 1838/51 entstandenen Lieder Wagners (1921) ein besonderes Verdienst.

Als Vertreter der deutschen Philologie an der mecklenburgischen Landesuniversität gilt Golthers Vorlesungsgebiet der germanischen und deutschen Sprache und Dichtung im Mittelalter und in der Klassikerzeit. Selbstverständlich räumt er auch der Kunst Richard Wagners die ihr gebührende Stellung im Hörsaal ein. In zahlreichen Aufsätzen in namhaften Zeitschriften und Zeitungen werden die in stiller Gelehrtenstube gewonnenen Forschungsergebnisse einer breiteren Öffentlichkeit nahegebracht. Leider haben diese oft nur schwer zugänglichen Aufsätze bisher nur in dem inhaltsreichen Bande „Zur deutschen Sage und Dichtung" (1911) eine Sammelstätte gefunden. Auch als hochgeschätzter Redner sucht Golther die Erkenntnis vom Wert des Wagnerschen Kunstschaffens wie des Theaters überhaupt zu klären und zu vertiefen. Mit dem Rostocker Stadttheater hält er seit dem Jahre 1897 engste Fühlung, und dank einer harmonischen Zusammenarbeit mit den dort wirkenden künstlerischen Kräften sind seiner Anregung bzw. kundigen Förderung eine Reihe mustergültiger, stilgemäßer Wagneraufführungen geglückt, über die Golther selber die Leser der ZFM in seinen Rostocker Musikbriefen zu unterrichten pflegt.

Gründlicher und peinlich gewissenhafter Ernst in seinem Forschungsgebiet verbindet sich bei Golther mit einem Arbeitseifer, der angepackte Aufgaben unbeirrbar zum Ziele führt. Seitdem eine Walkürenaufführung in München (1882) und der Bayreuther „Parsifal" im Todesjahr seines Schöpfers dem jungen Dozenten entscheidende künstlerische Eindrücke vermittelten, hat Golther mit Ausnahme des Kriegsjahres 1914 stets als Gast auf dem Bayreuther Festspielhügel geweilt. Ein seltenes Beispiel dafür, wie die lautere Flamme lebendiger Kunst ein strenges und pflichtenreiches Gelehrtendasein durchglüht, bleibt somit Golthers Hingabe an das von ihm allzeit ehrfurchtsvoll und treu gehütete Vermächtnis des Genius von Wahnfried. Möge dem Siebzigjährigen noch durch manches glückhafte und schaffensfrohe Jahr der Dienst an hohem deutschen Kulturgut beschieden sein, wie es sich für ihn aus der Nachbarschaft Weimars und Bayreuths als ideales Fernziel ergibt: „Daß Bayreuth nicht bloß das ersichtlich gewordene Sinnbild einer neuen Kunst, sondern auch einer neuen Kultur, die sich beide ineinander spiegeln sollen, werde. Bayreuth steht dem deutschen Wesen gleich nah und der

Gegenwart gleich fern wie Weimar! Hier wie dort erheben sich die ragenden Gipfel deutscher Kulturmöglichkeiten, die nicht Wirklichkeiten geworden sind." Und was Wagner zur Einführung ins Jahr 1880 bekannte, möge ein freundliches Schicksalswalten dem Künder und Erforscher deutscher Geisteswelt als kostbarsten Lebensbesitz erhalten: „Unsere Musik ist noch der lebendige Gott in unserem Busen."

J. V. von Wöß 70 Jahre alt.

Von Hofrat Max von Millenkovich-Morold, Wien.

Am 13. Juni wird Professor Josef Venantius von Wöß in Wien 70 Jahre alt. Wer die Ausgaben Wagnerscher, Brucknerscher und Mahlerscher Werke durch die Wiener Universal-Edition kennt, dem ist auch der Name dieses gewissenhaften Bearbeiters geläufig, der die schwierigsten Orchester- und Chorwerke in ebenso treuer als gut spielbarer Form für das Klavier zu übertragen pflegt, und wer die vorzüglichen Leistungen der Wiener Notenstecherei Waldheim & Eberle kennt und würdigt, der zollt, ohne es zu wissen, der sachkundigen Umsicht Lob und Anerkennung, mit der Josef von Wöß seit vielen Jahren die Arbeiten dieser Anstalt bis ins Kleinste überwacht. Verdient er demnach schon als Berater und Mitarbeiter der beiden erwähnten Unternehmungen den Dank der Musikfreunde, so soll anläßlich seines 70. Geburtstages aber doch auch seiner künstlerischen Schöpfungen gedacht werden, die leider nicht so bekannt sind, wie es ihr innerer Wert rechtfertigen würde. Seine Sinfonien, Serenaden und sonstigen Orchesterwerke, seine beiden Opern, seine Messen und Chorwerke, seine Kammermusik, seine Klavierstücke und Lieder ergeben ein beträchtliches Gesamtwerk, das in allen seinen Teilen nicht nur durch hohe technische Vollendung, sondern auch durch die gemütvolle Erfindung und durch den beredten Ausdruck eines tiefernsten Geistes starke Wirkung übt. Oder vielmehr: üben müßte, wenn es nur auch recht oft zum Erklingen käme. Wöß ist einer jener vornehmen deutschen Musiker, die keine Zugeständnisse an die Mode und den Umsturz machen, ohne deshalb Rückschrittler zu sein; ihm ist die Technik und sind auch moderne Errungenschaften nur Mittel zum Zweck, und der Zweck der Kunst ist ihm Erhebung und Erbauung. Die Männer solchen Schlages haben in den letzten Jahrzehnten schwer zu leiden gehabt: die Zeit wollte andere Götter und Götzen. Doch hoffen wir jetzt auf einen neuen Kunstfrühling und es wäre nur gerecht, wenn da auch Josef von Wöß erst zu seinen vollen Ehren käme.

Aufruf an die deutsche Musikkritik!

Nachdem Prof. Hermann Springer in seiner Eigenschaft als erster Vorsitzender des „Verbandes deutscher Musikkritiker" sich bereit erklärt hat, eine Auflösung dieser Organisation herbeizuführen, erteilte mir der preußische Kampfbundführer und Staatskommissar im preußischen Kultusministerium Hans Hinkel den Auftrag, die Neuorganisation des kritischen Berufsstandes nach neuen Gesichtspunkten in Angriff zu nehmen. In einer von mir einberufenen Versammlung Berliner Musikkritiker wurde folgende Entschließung gefaßt:

> „Die in Berlin einberufene Versammlung von Musikkritikern maßgeblicher Tageszeitungen und Fachzeitschriften begrüßt den Entschluß des preußischen Kampfbundführers und Staatskommissars im Kultusministerium, Hans Hinkel, eine neue musikkritische Standesorganisation zu gründen. Die Anwesenden erklären sich mit dem kulturpolitischen Programm der Regierung grundsätzlich einverstanden. Sie konstituieren hiermit zur Verwirklichung ihrer Ziele eine ‚Arbeitsgemeinschaft Berliner Musikkritiker', die eine tragfähige Basis für die gesamte weitere Reorganisation des musikkritischen Berufsstandes innerhalb Deutschlands abgeben soll. Den Vorsitz der neuen Arbeitsgemeinschaft hat im Einverständnis mit dem Staatskommissar Hinkel Herr Dr. Stege übernommen."

Im Gegensatz zu dem bisherigen Kritikerverband, dessen Satzungen eine zielbewußte Aufbauarbeit und eine aktive Anteilnahme an der musikkulturellen Entwicklung verhinderten, wird die neue „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" ihre Aufgabe in einer ernsten, planmäßigen kulturpolitischen Arbeitsleistung erblicken.

Die wichtigsten Richtlinien der neuen Berufsorganisation seien durch folgende Stichworte gekennzeichnet:

Freiheit der künstlerischen Überzeugung, aber Einheitlichkeit in der Verwirklichung kulturpolitischer Ziele auf nationaler und sozialer Grundlage;

Zusammenschluß gleichgesinnter Kollegen innerhalb der Ortschaften, Länder und Provinzen durch Bildung von Ortsgruppen und Landesverbänden;

Gedankenaustausch und Gedankenbereicherung durch Diskussionsabende, Protokoll-Austausch, Rundschreiben, Verbandszeitschrift, sowie durch Gründung und Benutzung eines musikkulturellen Archivs (Zeitungsausschnitte), Überwachungsdienst der Presse;

Besserung der wirtschaftlichen und sozialen Lage durch Einflußnahme auf das Verhältnis der Kollegenschaft zu Verlegern, Konzertdirektionen und Theatern usw., Arbeitsbeschaffung, Rechtsschutz, Vertrieb von literarischen Arbeiten, Zweitdrucksverwertung, Nachdruckskontrolle, Unterstützungskasse u. a.

Die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" steht kulturpolitisch auf dem Boden des „Kampfbundes für deutsche Kultur". Die von dieser Spitzenorganisation in Aussicht genommene „Musikerkammer" sieht auch eine Eingliederung der Musikkritik in das Musiker-Parlament vor. Die Mitgliedskarte erhält sodann die Bedeutung einer Lizenzkarte, die zur Ausübung des musikkritischen Berufs ermächtigt. Es liegt also im Interesse eines jeden Musikkritikers, sich zur Aufnahme in die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" zu melden.

Jeder Bewerbung sind beizufügen: Lebenslauf, Stilproben, Referenzen, sowie die ehrenwörtliche Erklärung deutschstämmiger Abkunft. Die Unterlagen sind bei dem Unterzeichneten (Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28) einzureichen.

Ich bin der festen Überzeugung, daß dieser Aufruf bei allen denjenigen Kollegen die nötige Beachtung finden wird, die gleich mir um der Sache willen an einer Einigung und Reinigung des musikkritischen Berufsstandes interessiert sind und sich selbstlos in den Dienst eines kulturellen Wiederaufbaues zu stellen gedenken.

Dr. Fritz Stege,
Fachberater für musikalisches Schrifttum im „Kampfbund für deutsche Kultur".

„Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker".

Richtlinien für die Landes- und Provinzialverbände und Ortsgruppen.

Die ADM vereinigt zwecks Reinigung und Erneuerung deutscher Musikkultur Musikkritiker (Musikschriftsteller) der Tages- und Fachpresse auf der weltanschaulichen Grundlage des „Kampfbundes für deutsche Kultur". Mitglied kann jeder ausreichend vorgebildete Musikkritiker (Musikschriftsteller) werden, der nationaler Gesinnung und deutschstämmiger Abkunft ist und seine Tätigkeit haupt- oder nebenberuflich regelmäßig ausübt. Der Anmeldung sind Lebenslauf, Stilproben, Referenzen und die ehrenwörtliche Erklärung deutschstämmiger Abkunft beizufügen.

In solchen Orten, in denen mehr als eine Tageszeitung besteht, sind die musikkritischen Mitarbeiter gleicher Gesinnung zu Ortsgruppen zusammenzuschließen. Ebenso können die Musikkritiker von Nachbarorten eine gemeinsame Ortsgruppe gründen. Die Ortsgruppen eines Landes und einer Provinz sind zu einem Landes- oder Provinzialverband zusammenzufassen. Der Führer der Ortsgruppe wird von dem Landesvorsitzenden im Einverständnis mit der Zentralstelle der ADM ernannt, der Landesvorsitzende wird von dem Hauptvorstand der ADM bestimmt. Es empfiehlt sich, als Sitz des Landesverbandes die Landeshauptstadt zu wählen und dem Landesvorsitzenden zugleich die Führung der zugehörigen Ortsgruppe zu übertragen.

Der Landesvorsitzende ist verpflichtet, unverzüglich nach erfolgter Ernennung die Bildung von Ortsgruppen innerhalb seines Landes in Angriff zu nehmen und dem Berliner Hauptvorstand eine Aufstellung über die zu gründenden Ortsgruppen einzureichen. Der Landesvorsitzende übernimmt die Verantwortung für die Befolgung der kulturpolitischen Richtlinien der ADM innerhalb seines Arbeitsbereichs. In beruflichen Angelegenheiten von lokaler Bedeutung hat er selbständige Entscheidungen zu treffen. Über die einzelnen Vorkommnisse reicht der Landesvorsitzende in regelmäßigen Zeitabständen beim Hauptvorstand einen Arbeitsbericht ein. Fragen von grundsätzlicher Bedeutung werden im Einvernehmen mit der Berliner Zentrale erledigt, wobei Ortsgruppe, Landesverband und Hauptvorstand als die drei ausschlaggebenden Instanzen anzusehen sind. Der Landesvorsitzende ist berechtigt, mit den Ortsgruppen durch Rundschreiben usw. die Verbindung aufrechtzuerhalten. Duplikate sind dem Archiv des Hauptvorstandes einzusenden. Eine Zusammenkunft aller Ortsgruppenvorstände und Ortsgruppenmitglieder in Form einer „Landes-Arbeitstagung" 1—2-mal im Jahre ist anzustreben.

Der Ortsgruppenvorsitzende ist verpflichtet, an die ortsansässigen Kollegen zwecks näheren Zusammenschlusses heranzutreten. Die Sache steht über der Person, die Gemeinsamkeit kulturpolitischer Anschauungen über dem unantastbaren künstlerischen Einzelurteil. Nach der Konstituierung der Ortsgruppe ist ein Mitgliederverzeichnis nebst Unterlagen über die neu aufgenommenen Mitglieder (s. o.) in doppelter Ausfertigung an die Landesvorsitzenden und den Hauptvorstand einzureichen. Die Ortsgruppe bedarf der Bestätigung durch die Landesvorsitzenden und den Hauptvorstand. Zur Besprechung beruflicher Fragen sind mindestens einmal im Monat regelmäßige Zusammenkünfte anzuberaumen. Von jeder Sitzung ist ein Protokoll anzufertigen und zusammen mit einem „Arbeitsbericht" über laufende Vorkommnisse innerhalb der Ortsgruppe in doppelter Ausfertigung an die Landesvorsitzenden und an den Hauptvorstand einzusenden. Eine geeignete Persönlichkeit der Ortsgruppe übernimmt ferner einen Überwachungsdienst für alle einschlägigen Veröffentlichungen der Lokalpresse. Wichtige Publikationen der Mitglieder, Aufsätze der oppositionellen Presse, sonstige Artikel musikpolitischen Inhalts sind dem Hauptvorstand zur Anlegung eines kulturpolitischen Archivs einzuschicken. Der Hauptvorstand behält sich vor, allgemein interessierende Einzelheiten aus dem eingehenden Gesamtmaterial im Verbandsorgan der ADM zu veröffentlichen. — Mitgliedsbeiträge werden vom Ortsgruppenvorstand eingezogen und in Sammelüberweisungen der Berliner Zentrale zugeleitet.

Soll die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" ihren kulturpolitischen Aufgaben nachkommen, so muß von jedem Ortsgruppen- und Landesvorsitzenden die unbedingte Befolgung vorstehender Richtlinien erwartet werden.

Der kommissarische Vorsitzende der „Arbeitsgem. dtsch. Musikkritiker":
gez. Dr. Fritz Stege.

Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28.

„Musiker im Gespräch": Hans Pfitzner.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Hans Pfitzner zu interviewen — das ist so ungefähr die schwierigste Aufgabe, die einem Journalisten beschieden sein kann. Es ist kein Zufall, daß man in der Presse kaum jemals Unterredungen mit diesem deutschesten Meister der Töne liest. Hans Pfitzner, diese abgeschlossene, in sich gekehrte Persönlichkeit, wahrt eine fast ängstliche Zurückhaltung im Verkehr mit den bösen Presseleuten. . . .

Da sitzt man nun dem Meister im Zimmer des Hotels gegenüber, das der Komponist anläßlich seiner Berliner Erstaufführung der cis-moll-Symphonie bezogen hat, und bemüht sich, aufgetürmte Vorurteile zu überwinden. „Interviews? Gebe ich nicht. Sagen wir allenfalls: Unterredung. Aber wozu brauchen Sie eine Unterredung? Was wollen Sie wissen? Meine Ansichten über die gegenwärtige Lage des Musiklebens? Ist mir zu banal. . . ."

Mit einem Male fällt das Schlagwort „Volksoper", Pfitzners Lieblingsthema, und die bis dahin mühsam sickernden Quellen des Redeflusses beginnen lebhaft zu sprudeln. Hans Pfitzner spricht abgerissen, stockend — jetzt drängen, überstürzen sich die Gedanken — dann wieder bricht er mitten im Satz ab und verstummt. . . . Eine innere Unruhe erfüllt ihn — inneres Feuer verzehrt ihn — und unaufhörlich wandert er in seinem Zimmer auf und ab. . . . (Den naheliegenden Vergleich eines Löwen im Käfig würde Pfitzner zweifellos ebenfalls „banal" finden.)

„Die Volksoper unserer Tage? Wozu denn? Wir haben ja bereits die herrlichsten Volksopern — aber sie werden nicht aufgeführt. Eine Volksoper — ja, das ist nicht etwas Bestelltes, das muß nun nicht notwendig deshalb entstehen, weil jetzt eine neue Bewegung das Volk ergriffen hat. Eine Volksoper muß entstehen wie — wie ein Volkslied. Der „Freischütz" — der ist aus der tiefsten Not heraus entstanden — aus jahrzehntelanger Sehnsucht des Volkes. Nein, es gibt schon Volksopern — ob es aber auch das „Volk" für diese Opern gibt?" Dann kommt Pfitzner auf seine künstlerischen Schmerzenskinder, seine eigenen, einzigartigen, bis heute noch verkannten Opernbearbeitungen zu sprechen, und seine Stimme verrät seine tiefe Enttäuschung: »Nur aus reinster Liebe zur Kunst habe ich versucht, Werke zu retten, die in den Archiven schlummerten. Edelste Opern wie Marschners „Templer und Jüdin", und den „Vampyr", dann Max Bruchs „Lorelei". Ich selbst habe die einst so erfolgreiche Oper „Templer und Jüdin", die ich nur szenisch und dramaturgisch bearbeitet habe, und musikalisch nur, soweit es sich auf die szenische Zusammenfassung bezieht, in Straßburg herausgebracht. Die deutschen Bühnen haben kaum davon Notiz genommen, außer Köln und Breslau, wo die Oper noch dazu lieblos und verstümmelt gegeben wurde. Noch schlimmere Erfahrungen habe ich mit Bruchs „Lorelei" gemacht, die ich in Straßburg in ihrer ersten Fassung mit vollster Zustimmung des Komponisten zu erfolgreichster Aufführung brachte. Nicht eine Bühne hat sich danach auch nur erkundigt. Genau so ist's mit E. T. A. Hoffmanns wundervoller „Undine". Ich habe das Werk in der Kgl. Bibliothek zu Berlin aufgestöbert und einen Klavierauszug angefertigt. Zwei ganz kleine Bühnen sollen die Oper gebracht haben. Nicht eine einzige mittlere oder größere Bühne hat auch nur den guten Willen zu erkennen gegeben. Ich wollte Schumanns „Genoveva" bearbeiten! Es fand sich nicht einmal ein Verleger! Ach, und „Euryanthe" . . .«

Unvermittelt verstummt Pfitzner — und ich suche durch eine Bemerkung über den allgemeinen Opernspielplan das Gespräch wieder in Gang zu bringen. Das Wort „Verdi-Renaissance" taucht den Meister von neuem in Erregung. „Diese uralten, häßlichen, abgeschmackten Verdi-Opern! Und da läuft das Publikum hin! Nein, ich halte den deutschen Opernspielplan für schlecht — Deutschlands unwürdig!" Ich wage den Einwand, daß die Verdi-Renaissance doch eine gesunde Reaktion auf die atonale Musik sei. „Schön! Aber warum gerade Verdi? Warum um alles in der Welt keine deutsche Opernrenaissance?" Pfitzner turnt mit jugendlicher Lebendigkeit auf die Sofalehne und sieht mir mit seinen klaren, durchdringenden Blicken aufmerksam ins Gesicht — und ich weiß nichts zu erwidern. . . .

Und dann wirbelt Pfitzner die verschiedensten Gesprächsthemen in geistiger Lebendigkeit durcheinander. Er äußert sich abfällig über die Jöde'sche Jugendbewegung und spricht von Volksbewegungen im allgemeinen. Er kommt wieder auf sein Lieblingsthema zurück und erwähnt, daß Marschners „Templer und Jüdin" im Herbst unter seiner musikalischen und szenischen Leitung in München zu erwarten ist. „Mein Gott — ich habe doch diese Volksopern nicht um des Geldes willen bearbeitet — ich tat es, um dem deutschen Volke edelste Kunst zu schenken! Aber ich habe es aufgegeben — ich finde doch keine Gegenliebe!"

Es ist erschütternd, aus den Worten Pfitzners den dunklen Unterton der Resignation herauszuhören, der sich durch das ganze Gespräch hindurchzieht. Dieses Genie, dem Deutschland zu tiefstem Dank verpflichtet ist, hätte ein besseres Los verdient, als einsam und für sich dahinzuleben. Gibt es denn niemanden, der dem Meister die ihm gebührende Stellung im deutschen Musikleben zuweist? Keine führende Bühne, die ihn zum Intendanten beruft und die ihn aus seinem jetzigen unbefriedigenden Wirkungskreis (Stundengeben, Tätigkeit am Rundfunk u. a.)

erlöst? Hat man vergessen, daß Pfitzner einst in Straßburg gleichzeitig Konservatoriumsdirektor, Theaterleiter und Konzertdirigent war und außerdem noch an seinem „Palestrina" arbeitete? Kann Pfitzner es an seelischer und geistiger Frische nicht noch mit den Jüngsten aufnehmen? Ist es nicht eine Sünde, regsamste schöpferische Kraft brach liegen zu lassen und jene Verbitterung zu verschulden, die beispielsweise in der Antwort auf die Frage nach seiner sonstigen künstlerischen Tätigkeit lag: „Ja, ich werde ab und zu von Zeitungen aufgefordert, einen Artikel über Brahms zu schreiben"?

Dann gibt Pfitzner noch an, daß er ein größeres Werk über Wagner und Schumann beabsichtige, und daß demnächst seine in Amerika aufgefundenen Jugendlieder aus dem 14.—17. Lebensjahr im Druck erscheinen werden. Dann lobt er die Berliner Philharmoniker anläßlich seiner Proben zur cis-moll-Sinfonie . . .

„Ich glaube fest, nichts mehr zu schreiben . . . Mein Leben ist zu traurig . . . Seit meine Frau tot ist . . ."

Pfitzner steht, mir abgewandt, an der Türe, die Hände in den Taschen seines dunklen Hausrocks verkrampft. Der gekrümmte Rücken verbirgt den mutlos auf die Brust gesunkenen grauen Kopf, und flüsternd, kaum hörbar, dringt es über seine Lippen: „Mein letztes Werk!" Und nach einer Pause, zur Bekräftigung: „Sicher . . ."

Nie werde ich dieses Bild vergessen. Und ich schäme mich nicht zu gestehen, daß es mir heiß in die Augen stieg. Statt aller Antwort reiche ich dem einsamen, verbitterten Meister die Hand . . .

„Führerverantwortlichkeit" oder „Revolution der Straße"?

Von Gustav Bosse, Regensburg.

Alle Leser dieser Zeitschrift werden wohl mit starker innerer Anteilnahme die politischen Ereignisse der letzten Wochen und Monate mit erlebt haben. Wir alle hoffen auf den Aufstieg unseres deutschen Volkes nach langem Darniederliegen und wir glauben, daß das dritte Reich auch unserer besonderen Neigung, der deutschen Musik, eine neue Blüteperiode bescheren wird. Politiker haben meist kein inneres Verhältnis zur Musik. Um so freudiger werden unsere Leser das Bekenntnis Adolf Hitlers zur Musik im Aprilheft unserer ZFM gelesen haben: „Wir wollen unser Volk wieder beglücken mit einer wirklichen Kunst, Architektur und Musik, die unsere Seele wiedergeben soll. Wir wollen damit Ehrfurcht vor der großen Tradition unserer Vergangenheit erwecken, die demütige Erinnerung an die großen Männer unserer Geschichte!" Auch seine Mitarbeiter auf kulturellem Gebiet, Kultuskommissar Hans Hinkel und Reichsminister Dr. Goebbels, haben sich eindeutig für die Förderung von Kunst und Kultur ausgesprochen.

Genau so wie wir als Deutsche es von jeher als unser nicht würdig empfunden haben, wenn fremdstämmige Menschen zu unserer Erziehung bestellt wurden, wie etwa der Berliner Stadtschulrat Dr. Löwenstein, oder wenn uns fremdstämmige Richter und Staatsanwälte in unserer Rechtspflege bestellt wurden, so mußten wir es auch aufs schmerzlichste empfinden, daß zahlreiche führende Posten in unserem musikalischen Leben von Fremdstämmigen = Juden besetzt waren. Wir empfinden es dankbar, daß die neue Regierung uns von diesem außerdeutschen Druck befreit und daß sie hier freie Bahn dem deutschen Führerwillen und der rein deutschen Kulturarbeit wieder schaffen will.

Neben dieser Reinigung von fremdstämmigem Einfluß geht aber nun, nachdem die letzten Wochen uns wieder mehr an die Arbeit des Alltags geführt haben, ein immer erneutes Aufflackern von revolutionären Erscheinungen, Erscheinungen, die wohl bei Revolutionen unvermeidbar, durch die aber ehrliche Aufbauarbeit behindert wird. Unter dem Namen der „Gleichschaltung" geschieht heute neben vielem Guten auch so mancherlei, das sicherlich nicht von unserer Regierung, deren reines Wollen wir durchaus nicht bezweifeln, beabsichtigt ist. Es ist ja verständlich, daß sich gerade unter dem Künstlervölkchen, wie es sich an einem Theater zusammenfindet, mancherlei in raschem Aufflackern des Blutes vollzieht, was anderswo bei etwas ruhi-

gerer Überlegung unmöglich wäre. Daneben aber machen sich noch schlimmere Einflüsse des Denunziantentums geltend, die gerade für eine deutschbewußte Bewegung eine Unmöglichkeit sein sollten. Gewiß tut uns allen eine „Gleichschaltung der Gesinnung“ not. Unser Volk ist heute noch genau wie 1914 ringsum von Feinden bedroht und nur einmütiges Zusammenstehen aller kann unser Volk aus der gegenwärtigen bedrohten Lage wieder herausführen, um auch ihm wieder sein Lebensrecht zu sichern. So notwendig die „Gleichschaltung“ aller Deutschen auf dem Gebiete der Politik ist, derart, daß man von ganzem Herzen wünscht, es möchte alles Parteiwesen zu Grabe getragen werden und nur mehr ein einmütiges deutsches Brudervolk bestehen, so ist doch auf dem Gebiete unseres deutschen Kulturlebens eine solche Mannigfaltigkeit des Denkens und Fühlens vorhanden, daß wir ernstlich besorgt sein müssen, hier unter dem Begriff der „Gleichschaltung“ manches Gesunde mit vernichtet zu sehen. Auch hier wollen wir einer einmütigen deutschen Gesinnung sein und durch all unser Tun und Lassen soll auch hier als oberster Leitstern uns immer das Verantwortungsbewußtsein gegenüber der Seele des deutschen Volkes führen, aber wir wollen dennoch niemals übersehen, daß unter „Gleichschaltung“ der Gesinnung nicht „Gleichschaltung“ der Mannigfaltigkeit unserer deutschen Seele, unseres Empfindens gemeint sein darf.

An vielen Orten tauchen neue Männer auf, die den Auftrag haben die Kulturvereine aller Gebiete „gleichzuschalten“, Männer, die vielfach allen den Dingen und Aufgaben, die auf diesen verschiedenen Gebieten der deutschen Kultur zu leisten sind, bisher oft nur sehr lose oder ganz fremd gegenübergestanden haben. Möchte ihnen allen das notwendige Taktgefühl beschert sein, das sie veranlaßt, gerade auf dem Boden der deutschen Kultur nur sehr behutsam vorzugehen und alles das, was aus ehrlichem deutschen Wollen gewachsen ist, auch dann zu fördern, wenn an der Spitze dieses Wachstums bisher als pflegsamer Gärtner nicht gerade ein Parteimann unserer rechten Parteien gestanden hat. Es gilt ja gerade heute, diejenigen, die zu unserem deutschen Volk gehören und die ihre innere Zugehörigkeit durch lebendige Taten auf dem Gebiete deutscher Kulturpflege schon bewiesen haben, nicht auf die Seite zu drängen, sondern sie alle zu gewinnen, um im Rahmen neuer deutschbewußter Volksgemeinschaft das schon vorhandene Gute weiter zu entwickeln und weiter auszubauen. Jeder, der bisher schon in nützlicher Weise tätig war, ist uns notwendig zum weiteren Aufbau. Man stoße sie also nicht auf die Seite, man verbittere sie nicht, sondern man gewinne sie zu gemeinsamer Arbeit!

Man mache aber auch Schluß damit, daß jeder beliebige Denunziant seinen Gegner aus irgendeinem früheren Streit nun um Stellung und Brot bringen kann. Erfreulicherweise haben sowohl der Badische Minister wie auch der Bayrische Innenminister Adolf Wagner in aufrechten, gut deutschen Worten alle Denunzianten weit von sich gewiesen, und wir dürfen annehmen, daß die gleiche Gesinnung erst recht bei den Führern unserer Reichsregierung vorhanden ist. Man mache aber auch Schluß mit den kleinen Sonderrevolutionen, die sich abseits von den Zentralstellen immer noch hier und da abspielen. Wie unglücklich sich solche Vorkommnisse auswirken können, haben ja gerade wir auf dem Gebiete der Musik in den verschiedensten Fällen erlebt. Als Beispiele sei nur ganz kurz auf zwei eklatante Fälle zurückgekommen:

Zunächst als Beispiel für eine Theaterrevolution sei nochmals auf den uns allen bekannten Fall Fritz Busch in Dresden hingewiesen. Über das Können Fritz Buschs als Operndirigent und als Konzertdirigent bestehen wohl nirgends Zweifel. Jeder Künstler hat aber Veranlagung, Stimmung, Laune, die ihn beeinflussen, und so kann man wohl verstehen, daß es für Fritz Busch Stimmungen gegeben hat, die ihn zu einer stärkeren Tätigkeit auf dem Gebiete des Konzertdirigenten drängten und die ihn darüber seine Aufgaben als Opern„direktor“ versäumen ließen. Zugegeben, daß dadurch die Verhältnisse in Dresden nach einer Lösung drängten. Es war aber Pflicht der vorgesetzten Behörde, den Weg zu einer für beide Teile günstigen Lösung zu ebnen. Daß man einen Künstler vom Rang eines Fritz Busch in so diffamierender Weise von seinem Posten entheben konnte, sollte in deutschen Landen eigentlich unmöglich sein. Nehmen wir an, es wäre nicht geschehen und Fritz Busch hätte sich, enspre-

chend seinen Wünschen, die nach der konzertierenden Seite neigten, etwa als Dirigent der Leipziger Gewandhauskonzerte betätigen können, ich bin überzeugt, die Leipziger Gewandhauskonzerte hätten eine Blüte erlebt, die weit über das von Bruno Walter Geleistete hinausginge, und wir alle hätten in Fritz Busch einen Dirigenten gehabt, der nächst Wilhelm Furtwängler einer der besten in deutschen Landen gewesen wäre.

Als zweiter Fall sei die Beurlaubung des GMD Walter Beck in Magdeburg, die auf Denunziation zurückzuführen ist, angeführt. Im Gegensatz zur mehr genialen Veranlagung Fritz Buschs war Walter Beck wohl das sogenannte „Arbeitstier", der unermüdlich in seinem Amte tätig war und wenig, vielleicht nur allzu wenig Blick für die Außenwelt hatte. Ihm wurde nachgesagt, daß er früher Mitglied der SPD gewesen sei und sich jetzt um die Mitgliedschaft der NSDAP beworben habe, bei letzterer aber abgewiesen worden sei. Weder das eine, noch das andere stimmt. Von seinem vorgesetzten kommissarischen Bürgermeister wurde er trotz wiederholten Ersuchens nicht einmal zur Rechtfertigung vorgelassen! Seine Beschwerde in Berlin führt erfreulicherweise zur Verhandlung seines Falles in Berlin, wo hoffentlich nun eine Klärung erfolgt. Walter Beck gehört zu den vielen unserer Musiker, die gar keiner Partei angehören, und zwar weder früher noch auch jetzt. In den Jahren von 1924 mit März 1933 hat er nicht weniger als 107 Opern und Ballette an Ur- und Erst-Aufführungen neu einstudiert, darunter waren 64 deutsche Werke, 14 italienische, 10 russische, 3 französische, 2 spanische und 1 böhmisches. An neueinstudierten Wiederaufnahmen kamen hierzu noch 10 deutsche Werke, 1 italienisches, 1 französisches und 1 böhmisches. Er dirigierte in seiner dortigen Amtszeit den gesamten Wagner mit Ausnahme des „Rienzi", also vom „Holländer" bis „Parsifal", den gesamten Mozart, natürlich Beethovens „Fidelio", den gesamten Richard Strauß. Besonders verdienstvoll in seinem Opernwirken darf vermerkt werden, daß er Pfitzners „Herz" und „Palestrina" zur Aufführung brachte und gerade mit der Einstudierung des letzteren Werkes die besonders warme Anerkennung des Meisters fand. Auch Marschners „Hans Heiling", den ja Pfitzner so warm empfiehlt, fand unter ihm eine Auferstehung. Dazu Webers „Oberon", von Händel „Tamerlan", von Gluck „Orpheus", „Belagerung von Kythera" und das Ballett „Don Juan". Rudi Stephans „Erste Menschen", Paul Graeners „Hanneles Himmelfahrt", Hindemiths „Cardillac" zählen zu seinen verdienstvollen Taten. Natürlich finden wir bei ihm auch Verdi, Puccini, Bizet, Weinbergers „Schwanda". Welche Opernbühne wollte ohne sie auskommen? In seinen Konzerten führte er 63 deutsche Komponisten mit 331 Werken, 14 italienische mit 23 Werken, 6 russische mit 25 Werken, 8 französische mit 24 Werken, 7 ungarische und böhmische mit 15 Werken und 3 nordische mit 3 Werken auf. Auch hier wieder die Klassiker Joh. Seb. Bach, Joh. Christ. Bach, Händel, Telemann, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann, Brahms, Cornelius, Liszt, Wagner u. a. besonders stark vertreten. Mit Nachdruck setzte er sich für Anton Bruckner ein, von dem er die 3. mit 9. Symphonie teilweise wiederholt und die f-moll-Messe zur Aufführung brachte. Auch Hugo Wolf, Max Reger erscheinen mit einer Reihe von Werken, Richard Strauß allein mit 7 symphonischen Dichtungen, zum Teil wiederholt. Besonders verdienstvoll wiederum sein Eintreten für Hans Pfitzner, dessen „Dunkles Reich" er zweimal zur Aufführung brachte, und für Paul Hindemith. Auch Kaminski, Karl Marx, Clemens von Franckenstein, Max Butting, Waldemar von Baußnern, Walter Braunfels, Hermann Zilcher, Adolf Sandberger u. a. erscheinen in seinen Programmen. Von den nordischen Meistern finden wir bei ihm Atterberg, Holst und Rangström vertreten. Eine verdienstvolle zweimalige Aufführung von Verdis „Requiem" ist besonders hervorzuheben, daneben eine ganze Reihe von Italienern, von Gabrieli und Monteverdi bis hinauf zu Respighi und Malipiero. Berlioz, Cesar Franck, Debussy repräsentieren die westlichen Romanen, unter den Russen finden wir Mussorgsky, Borodin, Tschaikowsky und daneben von den Modernen Prokofieff und Strawinsky vertreten. Von den Böhmen Dvořák, Smetana und Janacek, von den Ungarn Bartok und Kodaly. Im Ganzen, wie ja schon die eingangs aufgeführte Statistik in Zahlen nachweist, ein Programm, das eine immense Arbeit repräsentiert und das in vieler Hinsicht Anerkennung verdient. Über einzelnes in seinen Programmen würde zu streiten

sein, aber als verantwortlichem Dirigenten müssen wir ihm wohl die Freiheit und auch die Verantwortung des eigenen Urteils zubilligen. Die Berücksichtigung der deutschen Komponisten ist eine so starke, daß nur wenige deutsche Bühnen sich hierin mit ihm messen können. Man vergleiche hierzu die Altmannschen Statistiken. Nehmen wir an, daß trotz seiner reichen Berücksichtigung der klassischen Meister sein immerhin bemerkenswertes Einsetzen für die lebende Moderne zu manchem Widerspruch herausforderte, so darf auch hier sein Sturz oder sein Weggang nicht in der diffamierenden Form erfolgen, wie sie auf Grund von Denunziationen nun herbeigeführt wurde. Ein Mann, der 9 Jahre lang mit Aufopferung auf seinem Posten gearbeitet hat, verdient so viel Rücksichtnahme, daß die Lösung eines solch langjährigen Verhältnisses in einer seriösen Form, die ihm die Weiterarbeit an anderer Stelle ermöglicht, geschieht.

Es sind dies nur zwei kleine Beispiele, die ich auswählte, aus einer Reihe von Vorkommnissen, die in ähnlicher Weise das tiefste Bedauern jedes ehrlichen Deutschen hervorrufen müssen. Der Herr Reichskanzler hat das Prinzip der Führerpersönlichkeit in den Vordergrund unseres gegenwärtigen Geschehens gestellt und damit auch die Führerverantwortlichkeit zum obersten Grundsatz erhoben. Wir bitten deshalb die zuständigen Stellen, gegen den Unfug der Denunziation und der kleinen Privatrevolutionen unberufener Kreise, die unser nicht würdig sind und die dem Ansehen unserer deutschen Bewegung schaden, mit aller Energie einzuschreiten.

Erfüllte Anregungen und Wünsche der ZFM.

So kurz auch die Regierungszeit des Nationalismus im Vergleich zu der marxistischen Nachkriegs-Diktatur ist, so läßt sich jedoch schon heute feststellen, daß ein großer Teil der im Verlauf der letzten Monate in der „Zeitschrift für Musik" gegebenen Anregungen bereits seine Erfüllung gefunden hat bzw. kurz vor der Verwirklichung steht. Nachstehend seien einige wichtige Punkte angezeigt.

Im Aprilheft 1932, S. 332, forderten wir eine Einschränkung der Jazzmusik an den deutschen Rundfunksendern. Heute ist der Neger-Jazz im Berliner Rundfunk verboten worden.

Im Juniheft 1932, S. 530, legten wir dagegen Verwahrung ein, daß Prof. Richard Trunk (Köln) von der marxistischen Presse mit Schmutz beworfen wurde. Heute ist Prof. Trunk hauptamtlicher Direktor der Kölner Musikschule.

Im gleichen Heft, S. 531, verlangten wir eine erhöhte Berücksichtigung volkstümlicher Musik in der Glosse „Der Schrei nach Volksmusik" in Bezug auf den Rundfunk. Heute hat die Berliner Funkstunde durch Einführung des „Volksliedsingens" Zehntausende dem Volkslied zurückgewonnen.

Im Märzheft 1933, S. 241, wandten wir uns gegen den ungerechten Abbau des Oberregisseurs der Berliner Städtischen Oper, der den parteipolitischen Machenschaften des Intendanten Carl Ebert zum Opfer fiel. Heute ist Krauß Generalintendant des Württembergischen Landestheaters in Stuttgart, nachdem er vertretungsweise den Intendantenposten des inzwischen gestürzten Carl Ebert an der Städtischen Oper geführt hatte.

Im gleichen Heft verurteilten wir S. 265 die im „Deutschen Arbeiter-Sängerbund" vorgenommene Verhöhnung des Reichskanzlers Adolf Hitler durch den Weill-Brechtschen Schallplatten-Marsch „Ins dritte Reich". Heute sind sämtliche Schallplatten nach einer Besetzung und Durchsuchung der Geschäftsräume beschlagnahmt und vernichtet worden.

Die Leser der ZFM kennen unsere berechtigte Polemik gegen den Schlesischen Rundfunk in unserer Rubrik „Funkkritik". Nunmehr hat die Intendanz der Schlesischen Funkstunde ihr Amt zur Verfügung gestellt.

Ebenso haben wir wiederholt das „Melos-Witzblatt" des Herrn Prof. Mersmann an den Pranger gestellt. Heute hat Mersmann „auf Wunsch des Melos-Verlages" die Schriftleitung niedergelegt. Desgleichen sind unsere Forderungen erfüllt worden, die sich auf einen Rücktritt Prof. Mersmanns vom Posten des Musikleiters am „Deutschland-Sender" bezogen haben.

Im Märzheft 1933, S. 265, verurteilten wir das Verhalten der tschechischen Sängerin Jarmila Novotna und verlangten, daß sie in Deutschland nicht mehr auftritt. Heute wurde das Berliner Konzert verboten, in dessen Rahmen sie sich als Solistin hören lassen wollte.

Im Aprilheft kennzeichneten wir die unhaltbare Situation der Staatsoper Berlin S. 375 in dem Aufsatz „Hans Pfitzner-Boykott in Berlin?“ Inzwischen hat der „Kampfbund für deutsche Kultur“ dafür Sorge getragen, daß Pfitzner während der Frühjahrs-Kunstwochen als Gastdirigent an die Berliner Staatsoper berufen wird, und daß Pfitzners „Palestrina“ wieder auf den Spielplan gesetzt wird. Generalmusikdirektor Otto Klemperer hat dagegen seine Entlassung erhalten.

In dem Aufsatz „Der bedeutendste Flügelmann Deutschlands“ (Aprilheft S. 376) machten wir den Vorschlag, daß sich der Staat selbst der zusammengebrochenen Firma Bechstein annehmen solle. Kürzlich gab der Staatskommissar im Preußischen Kultusministerium, Hans Hinkel, die Erklärung ab, daß durch staatliches Eingreifen die Firma Bechstein erhalten bleiben wird.

Gibt's nur gut und schlecht gekonnte Kunst?

Zum Brief W. Furtwänglers an den Reichsminister Dr. Göbbels.

„Nur einen Trennungsstrich erkenne ich letzten Endes an: den zwischen guter und schlechter Kunst.“ So Furtwängler. Mit dieser Unterscheidung ließ sich früher tatsächlich auskommen, und es wird wohl bald auch wieder die Zeit kommen, daß es der Fall ist. Im letzten Jahrzehnt war dies aber nicht möglich. Von der „marxistischen“ Musik war manches in seiner Art künstlerisch wirklich gekonnt, gerade aber deshalb mit um so größerer Härte zu bekämpfen. Die Dreigroschen-Musik, um das wichtigste Beispiel der letzten fünf Jahre zu nennen, war in ihrer Art durchaus gekonnt, den Gewinn für sein Können hat der Komponist auch überreichlich eingeheimst. Ergebnis: eine gewisse Kunst ist um so unnachsichtlicher zu bekämpfen, je besser sie, immer in ihrer Art, gekonnt ist.

Das ist nunmehr auch auf die Interpreten auszudehnen. Es kann ein solcher der denkbar beste Könner sein, tritt gerade er für derartige Kunst ein, so schadet er dadurch mehr als ein gewöhnlicher Fachmann, und ist ebenfalls unnachsichtlich zu bekämpfen. So die Herren Klemperer, Kleiber, Scherchen, von denen Furtwängler den ersten als besonders „unabkömmlich“ für Deutschland namentlich aufzählt. Waren es nicht Klemperer und Kleiber oder gleich beide, die z. B. die Dreigroschenmusik in den Konzertsaal geschleppt und diesen dadurch entweiht haben? Und hat Entweihung mit Kunst zu tun oder nicht, selbst bei größtem „Können“? Hingegen ist der Trennungsstrich wirklich zwischen den genannten Herren und Bruno Walter, den Furtwängler ebenfalls anführt, zu ziehen. Nie hat sich dieser, und zwar im Gegensatz zu gar manchen Künstlern deutscher Abstammung, für Derartiges hergegeben; die Gerechtigkeit verlangt auch zu sagen, daß kein einziger deutscher Dirigent stärker für Pfitzner, und zwar schon vor Jahrzehnten, eingetreten ist, und ein Beethoven-gläubigeres Bekenntnis als das dieses Dirigenten habe ich in dem heillosen Beethovenjahr nicht zu Gesicht bekommen. Ich bin sehr für Trennungsstriche: Sie müssen aber ganz reinlich und mit Härte gezogen werden. A. H.

Die Reinigung des deutschen Opernspielplans.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Hand in Hand mit einer organisatorischen Reinigung der deutschen Opernhäuser muß eine Erneuerung des Opernspielplans angestrebt werden, die dem Wesen eines Volkstheaters entspricht. Die bolschewistischen Experimente der letzten Jahre haben dem Theater zahllose Besucherkreise entfremdet und damit das Institut zu einem Tummelplatz zahlenmäßig beschränkter, exklusiver Elemente gemacht. Um das Volk wieder dem Theater zurückzugewinnen, ist es notwendig, dieser Absicht in der Ausgestaltung des Spielplans einen deutlichen, werbekräftigen Ausdruck zu verleihen.

Wir haben neben den atonalen Musikattentaten eine Renaissance nach der anderen durch-

lebt. Von der Händel-Renaissance bis zu Verdi hat keiner dieser Versuche zu einer dauernden Bereicherung dieses Spielplanes geführt. In späteren Jahren wird man einmal über diese ausgesprochene Widersinnigkeit des Opernspielplanes den Kopf schütteln und wird gar nicht begreifen können, daß sich der Opernbesucher diesen extremen Widerspruch zwischen hypermodernen Experimenten und belanglosen Ausgrabungen ältester verstaubter Archiv-Werke gefallen ließ, ohne die einzige, dem Deutschen angemessene „Renaissance" gebieterisch zu fordern — nämlich die Renaissance der deutschen Volksoper.

Ohne Volksoper kein Volkstheater — und es wäre wünschenswert, wenn uns die neue Zeit solche Institute bescheren würde, die sich schon in der äußeren Firmierung als „Volksopern" zu erkennen geben, wie etwa die Berliner Städtische Oper, die sich die besondere Pflege der volkstümlichen Operngattung als Aufgabe gestellt hat. Eine solche „Renaissance der Volksoper" ließe sich zwanglos in eine Form kleiden, die einer gewissen Zugkraft auf den Theaterbesucher nicht entbehrt. Gemeint ist damit die Zusammenfassung zu Zyklen. Es braucht sich hierbei nicht um einen Zyklus ein- und desselben Komponisten zu handeln — also etwa um einen „Lortzing-Zyklus" entsprechend einer „Strauß-Woche" oder einem „Pfitzner-Zyklus". Man gliedere vielmehr dem Spielplan an bestimmten Wochentagen einen fortlaufenden allgemeinen „Volksopern-Zyklus" ein, der chronologisch alle volkstümlichen Opernwerke von Lortzing über Weber, Wagner (Meistersinger) usw. bis in die neueste Zeit hinein enthält. Mit dieser Ankündigung verbindet sich für das Volk zugleich eine klare Vorstellung darüber, welche Werke überhaupt als „Volksopern" zu gelten haben. Und für diese Vorstellungsreihe schaffe man ein ganz besonders billiges Abonnement und niedrigste Eintrittspreise, damit jedem der Besuch dieser Veranstaltungen ermöglicht wird!

Unter den vorhandenen Werken ist eine besonders sorgfältige Auswahl zu treffen. Wir wollen nicht in den gleichen Fehler der „Renaissance-Bewegungen" verfallen, die einem beliebten Komponisten damit zu dienen glaubten, daß sie auch seine schwächsten Werke ans Licht der Öffentlichkeit zerrten. Es ist vielmehr Ausschau unter denjenigen wertvollen Schöpfungen der letzten Jahre zu halten, die unverdient von einer marxistischen Musikpolitik zurückgesetzt wurden. Um einige Anregungen zu geben, seien lediglich herausgestellt: Hans Pfitzner (u. a. ist der „Arme Heinrich" eine Volksoper im besten Sinne des Wortes), Friedrich Klose (wer wird sich seiner „Ilsebill" annehmen?), Felix Draeseke (unter seinen zahlreichen Opern wie „König Sigurd", „Gudrun" usw. befinden sich noch unerschlossene Werte!), Hugo Kaun (seine in der Dresdner Staatsoper uraufgeführte Oper „Der Fremde" ist der Prototyp einer deutschen Volksoper), Paul Graener (außer „Friedemann Bach" könnte man die stimmungsvolle Oper „Hanneles Himmelfahrt" und auch „Schirin und Gertraude" wieder einmal hervorsuchen), Georg Vollerthun (wo ist denn der so überaus günstig beurteilte, volkstümlich-nationale „Freikorporal" geblieben?), Siegfried Wagner (brauchen seine Volksopern noch genannt zu werden?), und von älteren Werken sei noch Kienzls so zeitgemäß-revolutionärer „Kuhreigen" mit seiner Verherrlichung der Vaterlandsliebe und Humperdincks köstliche Volksoper „Die Königskinder" mit ihrem tiefen symbolischen Gehalt genannt.

Bei einer Reinigung des Opernspielplanes soll ausländische Kunst nicht völlig zugunsten deutscher Musik ausgeschaltet sein. Aber man lasse sich auch hier von rassepolitischen Gesichtspunkten leiten und gebe der nordischen Opernschöpfung den Vorzug vor rassefremden Produkten slawischer, magyarischer und anderer Richtungen. Wer kennt die in hohem Maße beachtenswerten Opern eines Gerhard Schjelderup, eines Kurt Atterberg?

Mit diesen und anderen Werken läßt sich bei einem einigermaßen guten Willen schon ein einheitlicher, würdiger Opernspielplan aufstellen. . . .

Die deutsche Kunst ist vogelfrei!

Eine der wichtigsten Aufgaben unserer Zeit wird darin bestehen, deutsche Kunst und ihre Urheber so zu schützen, daß nicht jeder Konservatorist und musikalische Laie seine Finger nach einem gesetzlich nicht mehr geschützten Kunstwerk ausstrecken darf, um es nach Belieben zu entstellen, zu bearbeiten, als Jazz darzubieten oder für ein Solo auf der Singenden Säge

zu übertragen! Ist es eines Deutschen würdig, tatenlos mitanzusehen, wie Werte deutscher Kunst in den Schmutz gezogen werden, wie Heiligtümer unserer Kultur zum oberflächlichen Amüsement eines degenerierten Kabarett- und Tanzlokal-Publikums dienen? Sollen wir es noch länger ertragen, daß der Pilgerchor aus dem „Tannhäuser" verjazzt und zum Tanze gespielt wird, daß im Tonfilm Komödianten und Feuerschlucker ihre minderwertigen Künste zu Motiven aus Wagners Feuerzauber ausüben dürfen?

In Italien wäre ein solcher Fall undenkbar. Einfach unmöglich, daß irgend ein frecher Skribent das Andenken an einen Nationalkomponisten wie Richard Wagner besudelt, unmöglich, daß ein anerkanntes Kunstwerk nach Belieben entstellt werden dürfte. Und bei uns in Deutschland sollten derartige Zustände geduldet werden, die geradezu eine Kulturschande sind und unter keinen Umständen einem Kulturstaat zur Ehre gereichen?

„Wir verlangen über die Dauer jeglicher Schutzfrist hinaus in Rücksicht auf die Erhaltung der geistigen Güter unseres Volkes wie der übrigen Nationen die Unverletzlichkeit des Kunstwerkes überhaupt", erklärt Richard Strauß, der Ehrenvorsitzende der Genossenschaft deutscher Tonsetzer. „Diese Forderung erstreckt sich auf den Schutz gegen entstellende Bearbeitung, gegen irgend eine andere Verstümmelung, gegen Entlehnung und Beraubung zum Zwecke einer geschäftlichen Ausbeutung. Ausbeute freier Kunstwerke ist Diebstahl an den Gütern der Nation und muß als solcher strafrechtlich verfolgt werden."

Wir erwarten und verlangen im Interesse deutscher Kultur, daß bei den Vorarbeiten zum neuen Urhebergesetz diesen Forderungen Rechnung getragen wird. Der Schutz geistiger Güter und kultureller Werte ist eine Ehrenpflicht des neuen Deutschland! Dr. F. St.

Zukunftsaufgaben der Musikwissenschaft — Musik und Rassenkunde.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Die Rassenforschung ist zweifellos eine der jüngsten Wissenschaften. Die Ernsthaftigkeit, mit der dieses Problem zum Gegenstand sachlicher Untersuchungen gemacht wird, hat jedoch bereits eine große Zahl von grundlegenden Arbeiten hervorgerufen, denen ein wissenschaftlicher Wert nicht abzusprechen ist. Genannt seien in erster Linie Prof. Dr. H. F. K. Günthers „Rassenkunde des deutschen Volkes", „Rasse und Stil", Schultze-Naumburgs „Kunst und Rasse", Schemanns „Rasse in den Geisteswissenschaften", Clauß' „Rasse und Seele", Brunnhofers „Urgeschichte der Arier", die Werke von Müller-Freienfels, Kurt Gerlach, Walther Darré und vieles andere.

Es lag nahe, die gewonnenen Erkenntnisse auch auf dem Gebiet der Musikgeschichte auszuwerten. Denn die stilistische Vielseitigkeit der Musikentwicklung mußte dem Rassenforscher eine schier unerschöpfliche Quelle neuer Anregungen bieten. Jedoch erst in jüngster Zeit wandte sich die Rassenkunde dem musikalischen Problem zu. Der Pionier dieser neuen Forschungsmethode ist Richard Eichenauer, der unlängst in Berlin mit einem Vortrag über dieses Thema hervortrat, und der seine Erkenntnisse in dem maßgeblichen Werk „Musik und Rasse" (J. F. Lehmanns Verlag, München) niedergelegt hat.

Die Schwierigkeiten einer derartigen rassenkundlichen Betrachtung des Musiklebens sind enorm, und es berührt sympathisch, daß der Verfasser ausführlich den methodischen Erörterungen Raum gibt, die der Klärung seiner Arbeitsweise dienen und die von dem wissenschaftlichen Ernst des Forschers überzeugen. Wir begnügen uns mit dieser Feststellung, um ohne näheres Eingehen auf die Voraussetzungen gleich zu den praktischen Ergebnissen vorzudringen.

Wenn wir hier nun lesen, daß Bach die „höchste Verkörperung nordischer Tonkunst" ist, daß Mozart und Haydn nordisch-dinarische Mischungen zeigen, daß Bruckner dinarisch mit ostischem Einschlag war, Pfitzner dagegen „nordischer" als Wagner — so fragen wir uns zunächst nach der praktischen Bedeutung derartiger Charaktermerkmale.

Nur in aller Kürze können hier die Eigenheiten der unterschiedlichen Rassen gestreift werden. Entspannung der Form, Beschaulichkeit und Wärme in der etwas weichlichen Linienführung deuten auf ostischen Einschlag, sinnliche Schönheit, Lebensfreude, Erfindungsreichtum sangbarer Melodik zählen zu den Kennzeichen der dinarischen Rasse, während man den nordischen Menschen an seiner „sachlichen Leidenschaft (Günther)", an der Zurückhaltung des Gefühls erkennt, das nicht in sinnlichen Ekstasen verbrennt, sondern monumentale Größe erstrebt. Die nordische Rasse ist der Leistungs- und Führertyp, eine Bejahung des heldischen Lebensstils, mit den Merkmalen des stillen, einsamen Kämpfertums, das niemals mit der Masse mitgeht, sondern stets nach eigenen, neuen Wegen in mitunter später Reife Ausschau hält. Und die Tatsache, daß an den Höhepunkten der abendländischen Tonschöpfung Komponisten nordischen Einschlags stehen, ist eines der wichtigsten Ergebnisse unserer rassenkundlichen Musikforschung.

Aber wie es einzelne Meister der Tonkunst gibt, die dem vollendetsten Rassentyp entsprechen, so unterstehen auch ganze Perioden der Musikgeschichte besonderen Rasse-Einflüssen. In geistvoller Weise hat Richard Eichenauer den Nachweis erbracht, wie sich der nordische Geist der polyphonen Form bemächtigte, während im Gregorianischen Gesang orientalische Eigenheiten zum Ausdruck kommen. Der Monumentalbau der Vielstimmigkeit führt zu einer Vorherrschaft rein nordischen Wesens in den Jahrhunderten, die von den großen niederländischen Kontrapunktikern bis zu Bach begrenzt werden. Selbstverständlich ist nun nicht jeder polyphon schreibende Tonsetzer als nordisch anzusehen. Wenn die Polyphonie die „Rassengrenzen" überschreitet, so sind es wiederum die Einzelpersönlichkeiten nordischen Geistes, die mit einem schon zu einseitig gewordenen Prinzip brechen und in ein Neuland des Stils vorstoßen (16. Jahrhundert, der harmonisch begleitete Einzelgesang). Ein Beispiel für die neuartigen Ergebnisse der musikalischen Rassenkunde: Im Mittelalter bestand kein eigentlicher Unterschied zwischen Kunstmusik und Volksmusik. Weltlichen Liebesweisen konnte man religiöse Texte unterlegen, weil der musikalische Charakter beider Gattungen keine wesentlichen Unterschiede aufwies. Viele unserer heutigen Choräle waren früher bekanntlich regelrechte Liebeslieder. Und mit Recht folgert Eichenauer, daß etwas Derartiges nur dann möglich ist, wenn in einem Volke eine weitgehende rassische Einheitlichkeit herrscht.

Und nun werden wir vom Rassestandpunkt aus auch die verschiedenen Strömungen unseres heutigen Musiklebens viel besser verstehen und beurteilen. Heute haben wir das völlige Gegenteil zu den eben geschilderten Verhältnissen. Niemals war die Kluft zwischen Volksmusik und Kunstmusik größer als in unseren Tagen, niemals sind wir derart widerspruchsvollen stilistischen Strömungen begegnet wie heute. Das ist aber auf die fortschreitende Rassenmischung zurückzuführen. Rassenmischung bringt Rassenverschlechterung und damit auch einen Niedergang der künstlerischen Äußerungen. Der Einbruch vorderasiatischer Rassenmerkmale in den Geist unserer Tonkunst hat zu einer Auflösung des abendländischen Harmoniegefühls beigetragen. Die „Atonalität" hat nichts mit nordischem Wesen zu tun. Es wäre falsch, die Vertreter dieses Stils darum zu verurteilen. Denn sie können eben nichts anderes, als den Aufgaben ihrer Rasse folgen. „Wir aber würden eine Sünde wider den Geist unserer Rasse begehen, wenn wir ihnen darin folgen." Jeder Künstler wird von seinen Rassenangehörigen am besten verstanden. Das erklärt nicht nur die heftigen Meinungskämpfe der Gegenwart, sondern auch die Widersprüche jüngster Vergangenheit, zum Beispiel zwischen dem nordischen Brahms und dem dinarischen Bruckner. Eine wichtige Aufgabe für die zukünftige Musikwissenschaft ist die Zurückführung des Volkes zu den Urquellen seiner Art und Rasse. Staatliche Musikerziehung hat nur dann einen Wert, wenn sie von dem Grundsatz ausgeht: „Werde, was du in deinem Wesen bereits bist." Und in dem Aufkommen einer neuen Polyphonie, in der Förderung des Volksliedes kommt heute wieder nordischer Rassengeist zum Durchbruch in siegreichem Kampf mit anderen, artfremden Stilmerkmalen.

Man braucht mit den Einzelheiten der Eichenauerschen Darstellung, mit ihrer manchmal mehr gefühls- als verstandesmäßigen Analyse nicht immer einverstanden zu sein, um trotzdem

zu erkennen: Hier zeigt sich ein neues, großes Aufgabengebiet der wissenschaftlichen Forschung, das sehr ernst genommen zu werden verdient und dessen Ausnutzung nach diesem ersten, glücklichen Versuch Eichenauers sicherlich noch überraschende Resultate verspricht.

Randglossen zum Musikleben.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Wilhelm Kempffs Oper „Das Dichterspital". Der bekannte Pianist Wilhelm Kempff hat sich nach den Erfolgen seiner Oper „König Midas" einem neuen Stoff zugewandt, dessen Vertonung bereits in der Skizze vollendet ist und die im Sommer in Partitur vorliegen wird. Diese neue Oper „Das Dichterspital", für die sich bereits mehrere Bühnen interessieren, führt in das Venedig der Barockzeit. Das auf einen heiteren Grundton abgestimmte Libretto von Erich Noether stellt die historischen Gestalten der Catarina Tron und des Komödiendichters Carlo Gozzi in den Mittelpunkt der Handlung. Einem Vertreter der „Münchener Telegramm-Zeitung" gegenüber äußerte Kempff, daß seine musikalischen Absichten auf eine Wiederbelebung der Opera buffa hinzielen, mit dem bunten Wechsel von ariosen und rezitativischen Elementen. Die Verwendung von Lauten und Mandolinen im Orchester soll in Verbindung mit einem sinnlichen Streicherklang das Zeitkolorit Venedigs, wie es sich der Deutsche erträumt, untermalen.

„Mein Ziel ist: Zurück zur Musizier-Oper, zurück zur Melodie! Nach meiner Ansicht kann die heutige Opernkrise, kann die Abwanderung des Publikums aus dem Operntheater nur dadurch überwunden werden, daß die dramatischen Komponisten der Urkraft der Musik, der wirklichen Melodie, wieder ihr einstiges Recht einräumen."

Eine derartige Ansicht ist heute längst nicht mehr vereinzelt. Immer häufiger verlangen die gegenwärtigen Tonsetzer eine Rückkehr der Oper zum alten Stil der Opera buffa. Wir bewerten diese und andere Äußerungen als die entschiedenste Absage an die Opernproduktion atonaler Richtung und gehen wohl nicht fehl in der Annahme, daß sich auf dem musikdramatischen Schauplatz ein neuer Opernstil ankündigt, der eine neue Periode der Opernentwicklung einleitet.

Die Negermusik, unser erlauchtes Vorbild .... Daß der Jazz afrikanischen Ursprungs ist — wenn auch auf dem Umweg über Amerika — wurde von den Anhängern des Jazz stets bestritten. Jetzt ist die afrikanische Herkunft aber sozusagen „amtlich" beglaubigt. Nämlich durch eine Verordnung des afrikanischen Negerfreistaates Liberia. Dort gibt es nach Mitteilung einer Düsseldorfer Zeitung ein regelrechtes Kultusministerium, das sich besonders für die nationale Erziehung der jungen Neger einsetzt. Zu diesem kulturellen Aufbauprogramm gehört aber auch die Pflege der Negermusik und ihrer Originalinstrumente. Eigentlich seien diese Negerinstrumente ja ganz barbarische Tonwerkzeuge, meint der Herr Kultusminister von Liberia. Aber immerhin — die Weißen haben diese Instrumente ausdrücklich anerkannt und in ihre Orchester aufgenommen. Sollen wir uns von den Weißen beschämen lassen? Auf, rettet die heiligsten Güter des Negertums für die schwarze Republik Liberia! . . . Und die neueste kultusministerielle Verordnung, daß nunmehr aus Gründen der Tradition der Jazz in den Musikschulen Liberias gelehrt werden müsse, ergibt ein Kulturbild, wie man es sich grotesker gar nicht denken kann. . . .

Die verbotene Jazzmusik. Daß die Abschaffung des Negerjazz im Berliner Rundfunk Gegenstand lebhafter Erörterungen bilden würde, war vorauszusehen. Die Verständnislosigkeit, die dieser Reinigungsaktion teilweise entgegengebracht wurde, läßt sich am besten an einer längeren Betrachtung ermessen, die Erwin Kroll in der Königberger Hartungschen Zeitung dem Jazzproblem widmet. Nicht genug, daß er dem Jazz fälschlich die Rolle einer Art „Internationaler Volksmusik" zuweist und damit das „Volk" beleidigt, nicht genug, daß er es wagt, die Gesänge der „Comedian Harmonists" in einem Atem mit den Kanons Mozarts und Haydns zu nennen — auch die ausländischen Tanzformen der mittelalterlichen Suite müssen

wieder einmal dazu herhalten, um vergleichsweise die kunstmäßige Bedeutung des Jazz zu unterstreichen, obgleich Jazz und Suite ganz andersgearteten Voraussetzungen unterliegen. Und dann folgt der schöne Satz: „In einem Augenblick, wo der Austausch der europäischen Nationalmusiken unter sich in einem Grade vollzogen war, daß man von „Vereinigten Musikstaaten von Europa" reden konnte, war die Einpflanzung des Jazz in die europäische Musikkultur ein Gebot der Selbsterhaltung." Darf man wirklich seinen Augen trauen: „. . . Einpflanzung des Jazz . . . Gebot der Selbsterhaltung . . ."? Arme, irregeleitete Leser der ehrenwerten Hartungschen Zeitung! . . .

Französische Musikersperre. Wie wir der „Vossischen Zeitung" entnehmen, sind in Paris abermals Sperrmaßnahmen gegen ausländische Musiker getroffen worden. Innerhalb von zwei Monaten soll die Zahl der in öffentlichen Vergnügungslokalen beschäftigten Musiker von 30 v. H. auf 10 v. H. herabgesetzt werden. Ausnahmen sind nur für Spezial-Instrumentalisten und Begleiter fremdsprachiger Sänger gestattet. — Und wie steht es in Deutschland? Haben die deutschen Musiker nicht von jeher ähnliche Forderungen zur Behebung der Arbeitslosigkeit aufgestellt wie die Pariser? Angesichts dieser Benachteiligung deutscher Musiker im Ausland erscheint es dringend geboten, auch in Deutschland der Ausländerfrage gründlichst nachzugehen.

Scherzando.

Einen reizenden Scherz erzählt der bekannte Pianist Frederic Lamond. Der Witz beruht auf dem Wortspiel „crétins" (Idioten) und „chrétiens" (Christen). Eines Tages schreibt Brahms in ein Stammbuch: „Die drei mit dem Buchstaben «B»: Bach, Beethoven, Brahms. Die andern sind crétins." Moszkowsky findet diese Eintragung und schreibt flugs darunter: „Die drei mit dem Buchstaben «M»: Mendelssohn, Meyerbeer, Moszkowsky. Die andern sind chrétiens".

MUSIKBERICHTE

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke:

Victor Junk: „Der tanzende Derwisch" für gr. Orchester (Radio Wien).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Alexander Tscherepnin: „Hochzeit der Sobeide" (Wien 17. März).
Eduard Künneke: „Die Fahrt in die Jugend", Operette, (Zürich).
Otto Wartisch: „Kaukasische Komödie" (Nürnberg).
Charles Gounod: „Philemon und Baucis" (Straßburg).
Igino Robbiani: „Guido del Popolo", Oper in vier Akten (Scala, Mailand).
Hans Stieber: „Die singende Quelle", dramatisches Mysterium (Hannover).

Konzertwerke:

Karl Julius Sommer: Variationen für 5 Blasinstrumente und Klavier (Dresden).
Emil Peeters: „Romantische Suite" (Bochum).
Friedrich Lohse: „Fröhliche Suite für kleines Orchester", und
Siegfrid Walther Müller: „Heitere Musik für Orchester" (Leipzig).
Nathanael Berg: Konzert für Klavier und Orchester (Straßburg).
Roger Vuataz: „Die Rhone", Oratorium (Genf).
Bela Bartók: Ungarische Volkslieder (Basel).
Hans Fleischer: III. Sinfonie (Leipzig, Rundfunk, 17. März).
Bodo Wolf: „Die Martinsgans" f. Ch. und „Kleine Ballettmusik" f. Orch. (Darmstadt).
Richard Trunk: „Du, mein Deutschland", Chorlieder-Zyklus (Köln).
August Vogt: Passacaglia für Orchester (Remscheid).
Alexander Jemnitz: Konzert für Kammerorchester (Budapest).
Paul Gerhardt: Toccata für Orgel, und
Helmut Bräutigam: Toccata und Fuge (Zwickau).
Max Fiedler: Chöre a cappella (Essen).
Willy Renner: Variationen über „Schlaf, Kindchen, schlaf" f. kl. Orch. (Darmstadt).

Hermann Erpf: „Satzfolge Nr. 2" und
Ottmar Gerster: „Toccata" f. Klavier (Berlin).
Kurt Driesch: „Ein Ochs ging auf die Wiese". Heiteres a cappella-Chorwerk nach einem Text von Grillparzer (Mitteldeutscher Rundfunk, 28. Februar).
Karl Meister: Concerto grosso (Bayr. Rundfunk, 7. April).
Heinz Schubert: Concertante Suite für Violine und Orchester (Städt. Orchester Hildesheim, Solist Erich Seidl, 27. März).
Heinz Schubert: „Die Seele" für Alt und Orgel (St. Gallen).
J. N. David: Trio für Flöte, Bratsche und Gitarre (K. Scheit gewidmet) (Wien, 5. April).
Ernst Mehlich: Kleine Unterhaltungsmusik op. 10 (Städt. Orchester Baden-Baden 23. März).
R. C. von Gorrissen: Ernste Lieder (Landauer Marienkirche, MD. Knörlein).
Carl Schadewitz: Hymnus an den Main für gem. Chor und Kammerorchester nach einer Dichtung von Anton Dörfler (Schweinfurter „Liederkranz").
Richard Greß: Ein Musikus wollt fröhlich sein. Chorballade. (Münsterischer Lehrergesangverein unter H. M. Sambeth).

PARISER UR- bezw. ERST-AUFFÜHRUNGEN im I. Vierteljahr 1933.

Konzertwerke:

Mjaskowsky: Vierte Symphonie.
J. Freed: „Jeux de Timbres" (Urauff.)
H. Tomasi: Lieder (Urauff.)
Jul. Krein: Ballade für Orch. (Urauff.)
Cl. Arrieu: Variations (Kammermusik Urauff.)
M. Journeau: 3te Sonatine (Kammermusik Ur-Aufführung.)
O. Messiaen: Variations (Kammerm. Urauff.)
d'Argoeuves: 6 Rondeaux (Kammermusik Ur-Aufführung)
Glasunow: Vierte Symphonie.
Bach: Passacaglia (Orch. Respighi).
Lajtha: Trio concertant (Urauff.).
Neugeboren: Trio für Streicher (Urauff.).
Martinu: Violinsonate (Urauff.).
Conrad Beck: 4 Chöre (Urauff.).
Ferrond: 3 Chöre (Urauff.).
Schulhof: Concertino für Bläser.
Bartok: 2te Rhapsodie (Viol. Klav.).
Respighi: Impressions brésiliennes.
Raym. Petit: 4 petits Préludes.
V. Andreae: Orchestermusik (Urauff.).
Saugeut: Enigme (Sopr. u. Orch., Urauff.).
Kodaly: Sonate (Viol. u. Klav.).
Bozza: Streichquartett (Urauff.).
Dohnanyi: Cellosonate c-moll.
Pillois: 3 Poèmes (Urauff.).
Ikonomon: Haïduk (Urauff.).
Woollett: Danses païennes (Urauff.).
Mariotte: Pièces japonaises (Urauff.).
Jean Rivier: Symphonie (Urauff.).
Milhaud: „Actualités" (Urauff.).
Nerini: Etudes latines (Urauff.).
Lamarre: Danse pour heïla (Urauff.).
Grant-Still: Afrika f. Orch. (Urauff.).
Poulenc: 7 Klavierimprovisationen.
Bach-Honegger: Orchestersuite.
Chr. Bach: Clavecinkonzert mit Kadenzen von W. Landowska.
Tomasi: Vocero für Orch. (Urauff.).
Tscherepnin jun: Klavierkonzert (Urauff.).
Mozart: Klavierkonzert F-dur.
S. Laks: Konzertsonate (Urauff.).
Dandelot: 5 Fabliaux (Urauff.).
Messiaen: Le tombeau (Orch. Urauff.).
Konstantinow: Stadion (Orch. Urauff.).
Haussermann: 2. Sonatine (Urauff.).
Dupont: Klavierkonzert (Urauff.).
Fl. Schmitt: 3 Frauenchöre (Urauff.).
A. Raynal: „Mort" (Orch. Urauff.).
J. Beers: Concerto (Ges. Saxoph. Urauff.).
Hindemith: Marienleben u. „Die Stadt".
Milhaud: „Etwas Musik" (Urauff.).
Ferroud: Goethe-Lieder (Schöne gew.).
Tony Aubin: Streichquartett (Urauff.).
Coppola: Chansons françaises (Urauff.).
Tscherepnin: Cello-Sonate (Urauff.).
Aaron: Esq. symphoniques (Urauff.).
Brunel: Marine-Lieder (Urauff.).
Bach-Hubay: Chaconne f. Orch.
M. Delage: Contrerimes (Orch. Urauff.).
Roesgen-Champion: Flötensuite (Urauff.).
Bach-Mitropulos: h-moll-Fuge.
Desportes: „Christine" (Orch. Urauff.).
Mitropulos: „Concerto grosso" (Urauff.).
Rechid: „Concerto chromat." (Urauff.).
Rivier: „Voyage d'Urien" (Orch. Urauff.).
Bernard: Streichquartett (Urauff.).
Brunetti-Pisano: Klavierquintett.
A. Petronio: Rhapsodie (Urauff.).
Lambert: Orch.-Fantasie (Urauff.).
Poulenc: Konzert für 2 Klaviere.
Markewitsch: Partita (Kl. Orch. Urauff.).
Messiaen: Hymne (Orch. Urauff.).
Capdevielle: Incantation (Urauff.).
Dupont: Mouv. symph. (Urauff.).
Le Boucher: „Jeunesse du monde" (Urauff.).
Roesgen-Champion: Sarabande, Toccata für Clavecin u. Orch. (Urauff.).
Schneider: Streichquartett (Urauff.).
Bondeville: „Ophelie" (Orch. Urauff.).
Bozza: Konzert für Streicher (Urauff.).
Schubert: „Chant des esprits".

Mozart: Köchel-Verz. 72, 198, 341 (Chorwerke mit Orchester).

Opernwerke:

Hérold: „Près aux Clercs".

Berlioz: „Damnation de Faust".
Puccini: „Gianni Schicchi".
Brahms: „Valses" Ballett (Urauff.).
Rousseau: „Taras Boulba" (Urauff.).

A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

5. RHEINISCHES MUSIKFEST des Provinzialverbandes Rheinland im Reichsverbande Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer zu Aachen 8. bis 10. April 1933.

Von Reinhold Zimmermann, Aachen.

Tonkünstlerfeste mit der ausgesprochenen Absicht, der Zukunft der Musik durch die Herausstellung von Vertretern der nahen und nächsten Gegenwart dienen zu wollen, riefen von jeher zwiespältige Eindrücke hervor und werden dies auch alle Zeit von neuem tun müssen. Denn die Gegenwart stellt immer nicht nur das Ende einer in ihren Ergebnissen mehr oder weniger gesicherten und anerkannten Vergangenheit dar, sondern ist eben als lebendige Gegenwart das Abbild der Kämpfe der Zeitgenossen um Geist und Stil der Kunst. Daß das jüngere Geschlecht sich in diesem Kampfe besonders rührt und tummelt und demgemäß eine bevorzugte Stellung im Ganzen eines Musikfestes heischt, ist natürlich und bis zu einem gewissen Grade auch gesund und förderlich. In den jüngst abgelaufenen anderthalb Jahrzehnten hatten sich allerdings allenthalben der Grundsatz und die Übung durchgesetzt, fast nur noch junge und jüngste Komponisten, also die sog. Moderne, zu Gehör kommen zu lassen. Das ging m. E. zu weit. Denn einerseits wurde dadurch die an und für sich schon große Gefahr, das Neue ohne Rücksicht auf seinen Wert, bloß um des Neuen willen, in den Vordergrund zu rücken, ins Ungemessene gesteigert und andererseits kam die charaktervoll bodenständige, auf die Überlieferung aufbauende Kunst der mittleren und älteren Jahrgänge unter den Tonsetzern notwendigerweise stark und unverdient ins Hintertreffen. „Wagner"- und sogar „Regernachfolge" war und ist vielerwärts auch heute noch keine Empfehlung in den Augen der Prüfungsausschüsse „moderner Observanz" und bedeutet für Werke dieser Art in vielen Fällen schon ebensoviel wie das Kennzeichen des Unpersönlichen und damit minder Wertvollen. Welcher grundsätzliche Fehler in solcher Betrachtung liegt, braucht in den Spalten der ZFM nicht erst bewiesen zu werden; ebenfalls ist hier schon manches Mal von den für die deutsche Kunst eben nicht erfreulichen und förderlichen Auswirkungen einer derartigen Sinnes- und Handlungsweise die Rede gewesen.

Das soeben zu Ende gegangene 5. Rheinische Musikfest des RDTM stand teilweise noch deutlich spürbar unter dem Zeichen der programmatischen Bevorzugung der „Jugend" und der „Gegenwart" in Gänsefüßchen. Denn sonst hätte es nicht geschehen können, daß so unmögliche Gebilde wie die „Streichermusik in einem Satze" von Ludwig Weber, die „Drei Gesänge für hohe Stimme, Flöte, Klarinette und Fagott" von Kaspar Roeseling und die „Tokkate für Klavier" von Paul Höffer überhaupt auf dem Programm erscheinen konnten. Einfallslosigkeit, grundsätzliche Mißklängigkeit und ungebührliche Länge zeichneten alle drei Werke in jeweilig verschiedenartiger Mischung aus. Ein großer, zeitnotbeschwerter Chor von L. Weber kam ebenfalls im Ernst nicht in Frage. Über die Werke der Beethovenpreisträger Ingenbrand und Klußmann waren die Meinungen geteilt. M. E. verriet die „Suite für Klavier und Cello" von Jos. Ingenbrand noch so starke seelische Unausgeglichenheiten und so wenig überzeugende Formkräfte ihres Verfassers, daß ihr mit einer Preiserteilung zu viel Ehre angetan worden war. Ebensowenig vermochte mich das „Konzert für Cello und Orchester Werk 14" von E. G. Klußmann weder hinsichtlich seiner inneren Haltung noch hinsichtlich seiner künstlerischen Mittel zu befriedigen. Gegenüber der übermäßigen Dauer früherer Werke des jungen Künstlers nahm das Cellokonzert wohl durch seine Straffung und Kürze für sich ein. Von den beiden preisgekrönten „Hymnischen Gesängen" für eine hohe Singstimme und Streichquartett desselben E. G. Klußmann ragte der zweite, „Lied am Meer" betitelte, jedoch gehaltlich und formal über den Durchschnitt hinaus und rechtfertigte die ihm zuteil gewordene Auszeichnung bestens. Vier Lieder von J. Eidens zeigten den bisher stark der konstruktiven Musik zugewandten Komponisten mehr von der gemütvollen Seite, ohne jedoch stärker nachwirken zu können. An dem kürzlich gestorbenen Hubert Pfeiffer hat die rheinische Musik offenbar viel verloren; denn die höchst originelle „Musik für eine Klarinette in A" und „Drei Lieder mit Orchester" legten Zeugnis für einen feinsinnigen Musiker ab.

Die Kammermusik für Streicher konnte von allem Dargebotenen so ziemlich am meisten erfreuen. Noch auf der Grenzscheide stand das 2. Streichtrio von E. L. von Knorr; sehr sauber und kunstvoll gearbeitet und dabei gut klingend war dagegen eine „Suite für drei Violi-

nen“ von N. Förster. Zügig, frisch, von tüchtigem Können und reichem Klangsinn zeugend gab sich ein Quartett von Albert Luig. Den Vogel schoß jedoch Hermann Schroeder mit einem knappen, klar gebauten, von urwüchsiger Kraft und Musikalität strotzenden, geradezu hinreißenden Streichtrio ab.

Auch in der Chormusik gab es Schönes und zu Bejahendes. Der glänzende Chor „Cantantibus organis: Caecilia“ von B. Th. Rehmann arbeitete mit allen Künsten polyphoner Schreibart und war ganz aus der Natur der Singstimme heraus erfunden; Heinrich Lemacher brachte es mit der „Gegenwart“ auch zu einer schönen Wirkung, ging aber mehr herkömmliche Bahnen. Das größte Werk der Konzertveranstaltungen stammte von Wilhelm Maler. Maler ist kein Unbekannter mehr. Er hat bei aller Verflechtung in die „Moderne“ doch einen starken Zug zum Klaren, Einfachen und Wesentlichen. Daher gelingt ihm denn in der siebenteiligen „Kantate nach Gedichten von Stefan George“ die musikalische Ausdeutung seiner dichterischen Vorlage in einer Weise, die zwar immer noch stellenweise befremdet, aber doch im Ganzen überzeugt. Jedenfalls läßt die Kantate viel von Maler erhoffen.

Als Festoper bot das Stadttheater „Die ersten Menschen“ von Rudi Stephan in einer auf festlicher Höhe stehenden Aufführung unter Prof. Raabes Leitung dar. Da über das Für und Wider von Stephans einzigem Bühnenwerke schon reichlich viel geschrieben worden ist, kann ich es mir ersparen, hier näher auf seine Eigenart einzugehen. Nur sei wenigstens das gesagt, daß es ewigschade bleibt, soviel eigenwüchsige Musik mit einem so unwürdigen Stoffe verquickt zu sehen.

Als Auswirkung der in diesem Jahre zum ersten Male hervorgetretenen „Arbeitsgemeinschaft für rheinische Musikgeschichte“ ist noch ein Kammerkonzert erwähnenswert, das „aus Beethovens Bonner Zeit“ eine gute Sinfonie des Grafen Waldstein, Lieder des geistvollen Chr. G. Neefe, Beethovens Lehrer, und das Klavierquartett in Es (1785) des jungen Beethoven selber ausgrub. „Aus dem 19. Jahrhundert“ hörten wir eine Klavierrhapsodie und Lieder Norbert Burgmüllers und eine Violin-Klaviersonate Franz Wüllners — lauter Schöpfungen (bis auf die Rhapsodie), die auch heute noch zu fesseln oder doch zum mindesten zu erfreuen vermögen. — Gelegentlich der Tagung der Arbeitsgemeinschaft selber (Leitung: Prof. Schiedermair) berichtete Domkapellmeister Rehmann über den einstigen Domkomponisten Johannes Mangru (gestorben um 1577) und sang der Domchor Proben aus seinen Werken.

Auf die große Zahl der Ausführenden einzugehen, ist nicht möglich, ohne den Rahmen dieses Berichtes zu sprengen. Da das meiste des Dargebotenen auf voller Höhe stand, mögen sich die Künstler, die sich in den Dienst der Sache gestellt hatten, mit einem Gesamtlob begnügen. Nur darf nicht vergessen werden, neben Prof. Raabe den Leiter des Lehrer- und Lehrerinnengesangvereins und örtlichen Organisator des Festes, Willi Weinberg, für seine vielfältigen Leistungen namentlich hervorzuheben.

2. WESTFÄLISCHES BRUCKNERFEST IN DORTMUND.

26. März — 4. April 1933.

Von Dr. Zeller, Dortmund.

Der Tagungsort des zweiten Westfälischen Brucknerfestes, das von der westfälischen Landesgruppe der internationalen Brucknergesellschaft veranstaltet wurde, war die in diesem Jahre durch eine Reihe bedeutender Musikfeste hervortretende Industriemetropole Dortmund. Den Auftakt bildete ein Chor- und Kammermusikkonzert, das dem Meister kleinerer Formen gewidmet war. So bot der Madrigalchor unter seinem Leiter Karl Holtschneider vier Motetten, welche eine feinlinige Satzkunst mit klangschöner Harmonik verbanden. Der kultivierte Chor erschöpfte den von inniger Religiosität beseelten Ausdruck dieser intonationsklar gesungenen Motetten, die Gerard Bunk mit einem Vorspiel mit Fuge eingeleitet hatte. Das köstliche Streichquintett, in dessen idyllischen Ecksätzen der Romantiker Bruckner durch das wundervolle polyphone Stimmengerank blickt, erfuhr eine hochwertige dynamisch besonders in dem seelenvollen Adagio zur Geltung kommende Wiedergabe durch die Kammermusiker Enzen, Jung, Eveler, Proske, Weckauf. Verdienstvoll setzte sich der von Hermann Dettinger fein abgestufte Dortmunder Lehrergesangverein für Männerchöre Bruckners ein, welche klangschöne Gelegenheitskompositionen ohne Eigenwert sind, aber doch zu dem Gesamtbild Bruckners gehören. Am stärksten zündeten, der Zeit entsprechend, die vaterländischen Chöre.

Der Vortrag im Rathaussaal, dem Begrüßungsworte des Vorsitzenden der Landesgruppe, Dr. Hüffer aus Münster, vorangingen, war schlecht besucht. Oskar Lang (München) beleuchtete in einem warmherzig gezeichneten Brucknerporträt die Gründe, weshalb Bruckner von der Mitwelt verkannt wurde. Aufschlußreich waren seine Betrachtungen zu Bruckners Beziehungen zu Beethoven, Schubert und Wagner, wobei auch die trotz Ähnlichkeit der Klangbilder vorhandene Verschiedenheit der beiden Meister des Musikdramas und der Sinfonie festgestellt wurde.

Mit den Aufführungen der f-moll-Messe und des Tedeums durch den Dortmunder Musikverein erreichte das Fest die eigentliche repräsentative Brucknerehrung, der große Fredenbaumsaal wies einen starken Besuch auf. Die Wiedergabe der herrlichen Messe, eins der erhabensten Werke, in denen eine von Reflexionen ungehemmte Musik Mystik und Ekstase durch gewaltige Bögen verbindet, gehört zu den besten Aufführungen des von MD Wilh. Sieben geleiteten, stimmlich schön ausgeglichenen Vereins. Der Dirigent, der sich in Dortmund schon oft für Bruckners Sinfonik eingesetzt hat, riß den Chor in die Gefühlsweite seiner Auffassung und ließ im Bunde mit dem klangschön spielenden Orchester alle Schönheiten des Werkes erstehen. Großzügig wurde auch das Fresko des „Tedeums" nachgezeichnet, hier machten sich gegen Schluß Stimmenermüdungen im Sopran bemerkbar. Neben der sicher führenden stimmedlen, wenn auch technisch in der Höhe nicht immer einwandfreien Sopranistin Henny Wolff blieb die Altistin Hildegard Hennecke zu reserviert im Ausdruck, Ventus Singers Tenor entfaltete sich im „Benediktus", am stärksten fesselte im Vortrag der Bassist Johannes Willy.

Zwei Sinfonien Bruckners an einem Abend zu hören, war eine ungewöhnliche Anstrengung. Wilhelm Sieben enthüllte mit dem verstärkten Städt. Orchester, das zu den besten in Westdeutschland gehört, den Klangzauber der Zweiten, in deren lyrischen Ausspinnungen und tänzerisch beschwingten Episoden eine wundervolle Tönung erreicht wurde. Zu erhabener Pracht choralhafter Weise wuchsen die Steigerungen des ersten Satzes der Neunten. Wenn im Adagio noch nicht die ideale Geschlossenheit des Klanges (Blechbläser) vorhanden war, so war der Ausdruck dieser einsamen Musik von tiefer Empfindung und Einfühlung in die Jenseitsgedanken Bruckners getragen. Ohne Zweifel hat das Dortmunder Brucknerfest der Brucknerbewegung, für die sich der Brucknerbund lebhaft einsetzt, neue Freunde zugeführt.

JUBILÄUMS-FESTWOCHE DES RUDOLSTÄDTER LANDES-THEATERS.

Von Hilmar Beyersdorf, Rudolstadt.

Die Schwarzburgische Landeskapelle, die ehemal. Schwarzburg-Rudolstädter Hofkapelle, blickte am 1. März auf eine 250jährige Geschichte zurück; das mit ihr aufs engste verknüpfte Landestheater, das frühere Hoftheater, feiert dieses Jahr die 140. Wiederkehr seines Gründungstages. Am 1. März 1683 wurde der namhafte Komponist Philipp Heinrich Erlebach, der schon einige Jahre als Musiker und Kammerdiener in den Diensten des Grafen Albert Anton I. von Schwarzburg-Rudolstadt gestanden hatte, zum Kapelldirektor ernannt. Der Ursprung des Rudolstädter Hoforchesters liegt aber noch weiter zurück. Da Erlebach die Kapelle planmäßig ausgestaltet hat, und da auf seiner Arbeit die Weiterentwickelung fußt, wird das Jahr 1683 als Gründungsjahr angesehen. Erlebach hat die gräfliche Kapelle, aus der unter dem Nachfolger Ludwig Friedrich I., der 1710 in den Reichsfürstenstand erhoben wurde, eine fürstliche Kapelle geworden war, während seiner Dirigententätigkeit (1683—1714) zu großem Ansehen gebracht. Noch mancher bedeutende Musiker hat im Laufe der Jahrhunderte an der Spitze des Orchesters gestanden, wie Christoph Foerster (1745), Gg. Gebel (1747—1753), „dessen Werke noch der Wiedererweckung warten", Christoph Heinrich Scheinpflug (1753—1770) und Max Eberwein (1817—1831). Der letztgenannte war mit Beethoven bekannt und verkehrte mit Haydn freundschaftlich bis zu dessen Tode. Beide Meister schätzten ihn sehr hoch. Vom Nachfolger Eberweins, dem Hofkapellmeister Friedrich Müller birgt das Archiv der Heidecksburg eine Geschichte unserer Hofkapelle, die leider bis heute noch Manuskript geblieben ist. In dem kleinen Rudolstadt wurden in den vorigen Jahrhunderten alle Neuerscheinungen von Bedeutung, wie z. B. Mozarts und Haydns Sinfonien, die Neunte, die „Schöpfung", „Don Juan", die „Zauberflöte", der „Freischütz", „Thannhäuser" u. a., bald nach ihrer Entstehung aufgeführt. Ein großer Orchestererzieher war Generalmusikdirektor Rudolf Herfurth (1893—1913), dessen Sinfoniekonzerte Weihestunden waren.

Nach der Abdankung des Fürsten übernahm die Stadt Rudolstadt Kapelle und Theater. Seit dieser Zeit führt das Orchester den Namen Landeskapelle. Während das Orchester, „solange der Fürstliche Hof Kapelle und Theater betreute, das einzige fürstliche Kunst-Institut mit beamteten Künstlern gewesen ist, dem Gastspiele wechselnder auswärtiger Theatertruppen im Theatergebäude am Anger für einige Wintermonate beigesellt waren, verpflichtete die Stadt nun unter Verlängerung der Spielzeit eine eigene Theatertruppe. Auch in der jüngsten Zeit hat mancher ausgezeichnete Dirigent an der Spitze des Orchesters gestanden, hat mancher hervorragende Künstler zur Hochschätzung des Theaters beigetragen.

Die beiden Gedenktage würdig zu feiern, hatte Intendant Egon Schmid vom 9. bis 15. März eine Festwoche veranstaltet, deren Protektorat der Thüringische Volksbildungsminister übernommen hatte. Beethovens „Fidelio" war die Festoper. Sie wurde von Hanns Jessen musikalisch und von Hans Pawlow szenisch aufs sorgsamste be-

treut. Von den Mitwirkenden ragten hervor Maria Menzinger als Leonore und Josef Engelhardt als Rocco. Das Schauspiel wartete mit zwei nationalen Stücken auf. Ein Sinfoniekonzert brachte Schumanns Vierte und Schuberts Siebente, dazwischen Lieder für Sopran von Wolf. Im Mittelpunkt der Woche stand ein „großer Festabend", der durch die Anwesenheit des Volksbildungsministers Wächtler, des Staatskommissars der Thüringer Landestheater Dr. Hans Severus Ziegler und anderer behördlicher Vertreter ausgezeichnet war. Die Festrede des Intendanten war ein Bekenntnis zum nationalen Theater. Musikdirektor Ernst Wollong, der sich als Leiter der Städtischen Singakademie und des Madrigalchores, sowie durch sein Bemühen um die Wiedererweckung alter Rudolstädter Musiker hohe Verdienste erworben hat, sprach in fesselnder Weise über „die Geschichte der Rudolstädter Hofkapelle und ihrer Meister". Auf seinen Ausführungen fußen zum Teil meine Eingangszeilen. Mit freudigem Dank wurde die Rede des Volksbildungsministers, des Vertreters der Staatsregierung, aufgenommen. Seine Worte waren ein starkes Bekenntnis dafür, daß die Regierung gewillt ist, die zahlreichen Thüringer Musik- und Theaterkulturzentren zu erhalten. Als musikalisches Hauptstück des Abends bot die verstärkte Landeskapelle Beethovens Fünfte.

Der Nachklang der Festwoche: ein Nachmittagskonzert, das auf den Mitteldeutschen Rundfunk übertragen wurde. Einleitend sprach der Verwaltungsinspektor der Kapelle und des Theaters Ernst Utermöhlen über den künstlerischen und wirtschaftlichen Wert der Landeskapelle.

Auf eins möchte ich noch hinweisen: Es wäre doch angebracht gewesen, wenigstens in einer Aufführung der Festwoche Werke alter Rudolstädter Meister zu bringen. Wurden doch z. B. erst unlängst Lieder von Erlebach in Berlin und Wien gesungen. Eine reiche Auswahl von lebensfähigen Instrumental- und Gesangswerken verschiedener Rudolstädter Komponisten ist vorhanden. Wie sich Wollong äußerte, beabsichtigt er, dieses Jahr noch Eberweins große As-dur-Messe, von der er voriges Jahr das herrliche Gloria aufgeführt hat, herauszubringen.

Wir wollen hoffen, daß unsere abgebaute Landeskapelle recht bald wieder zu ihrer früheren Größe erblüht.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 4. März: Zum Gedenken an Arnold Mendelssohn. Max Reger: Fantasie über „Alle Menschen müssen sterben". A. Mendelssohn: Passionsgesang für gem. Ch., op. 90,1. Vier Sätze aus der „Deutschen Messe" f. 8st. Ch.

Sonnabend, 11. März. Georg Schumann: Passacaglia und Finale über BACH. Hugo Wolf: Sechs Lieder f. gem. Ch. — Peter Cornelius: „Liebe", Zyklus f. 6—8st. Ch.

Sonnabend, 18. März. Girolamo Frescobaldi: Passacaglia B-dur. — Palestrina: Stabat mater f. 2 Ch., 8st. — Antonio Lotti: „Crucifixus" f. 10st. Ch. — Hans Leo Haßler: „Agnus dei" f. 2 Ch., 8st.

Sonnabend, 25. März. Kurt Thomas: Passionsmusik nach Markus f. 4—8st. gem. Ch.

BAD KREUZNACH. (H. Zilchers „Liebesmesse".) Viele Menschen unserer Tage tragen die Sehnsucht in sich nach einem großen Kunstwerk, das ihr Hoffen und Harren, ihr Suchen und Sehnen gestaltet, Ausdruck der Zeit ist und darüber noch hinauswachsend Künftiges weist. Nach dem, was man auf oratorischem Gebiete an modernen Werken in den deutschen Konzertsälen der letzten Jahre hörte, möchte man diese Sehnsucht für unerfüllbar wähnen. Und doch: Hans Pfitzner hat 1913 in Straßburg unter beispiellosem Jubel ein ganz großes Werk dieser Art uraufgeführt, das seitdem in einer Reihe deutscher Städte zahlreiche Menschen mit beseligtem Glücksgefühl erfüllt hat, das durch eine Flut von Mißverständnissen und äußeren Hemmungen sich aber noch nicht hat durchsetzen können: Hermann Zilchers „Liebesmesse". An das Wesen dieses tiefinnerlichen, mit Höchstem und Letztem ringenden Werkes wird man nicht mit kritischen Worten rühren; man kann nur in ehrfürchtig sich bescheidendem Worte andeuten. In mystischer Naturversenkung, seliger Hingabe an das Göttliche, in Suchen und Begreifen des schöpferischen Gestaltungswillens durch die Formen der Liebe — erscheinend als sinnliche, jenseitsgerichtete und werktätige Liebe — werden mit grandiosen Gipfelungen die Höhen und Tiefen des Lebens durchmessen. Die geschliffene Dichtung Will Vespers formt in oft hinreißenden Versen. Nach dem Tumult eines Aufruhrs der Geknechteten dieser Erde ruft der Dichter alle Freien auf zum Bau eines Hauses von neuer Schöne, zu dem jeder, wozu er berufen, seinen Stein füge. Zu einem so gewaltigen Stoffe schenkte Zilcher die Weihe begnadeter Stunden zu seiner blühenden Phantasie die Kraft und Schönheit einer Architektonik, die Quader auf Quader türmt. Bald zart verhalten, inbrünstig flehend,

bald dramatisch erregt, in dissonantem Schrei drängt das Ganze unaufhaltsam zu krönendem Abschluß. Die Meisterschaft, mit der der differenzierte Aufführungskörper behandelt ist (gr. Orchester, die verschiedenartigsten Chöre bis zur begleiteten Achtstimmigkeit, vier Solostimmen), diese Meisterschaft konnte nicht aus dem Kunstverstand erwachsen, sie ist Ausdruck schöpferischer Einfälle.

Die Aufführung der Kreuznacher Konzertgesellschaft unter der groß zusammenfassenden Leitung von MD. Jos. Knettel, dem in den Kreuznacher Chören, dem Pfalzorchester und den Solisten: Margret Zilcher-Kiesekamp, Sopran, Margret Langen, Alt, Heinz Marten, Tenor, Kurt Wichmann, Baß, hingebende Helfer zur Seite standen, war eine bedeutende Tat der „Provinz". Mehr als der äußere Erfolg aber hat das begeisterte Mitgehen aller Mitwirkenden die sieghafte Lebensfülle des Werkes von Neuem erwiesen. Bert Friedel.

BASEL. (Uraufführung: Offenbach-Maag: Die Seufzerbrücke am Basler Stadttheater 26. März 1933.) Der Basler Musikkritiker Otto Maag, von jeher ein begeisterter Vorkämpfer für Offenbach, hat sich mit seiner Übersetzung und Bearbeitung der „Seufzerbrücke" ein großes Verdienst um die Propagation dieses Meisters erworben. Maag hat einen außerordentlich fein geschliffenen, geistvollen Dialog geschaffen, wobei er geschickt die heutige Zeit und Verhältnisse zu glossieren wußte und es namentlich nicht an zahlreichen lokalpatriotisch bedingten Anspielungen fehlen ließ. Unterhielt man sich so zwei Stunden aufs beste und angenehmste, so wurden die prachtvollen Offenbachschen Melodien zu einem wahrhaften Ohrenschmauß für musikalische Feinschmecker. Übrigens hatte das Basler Stadttheater die Novität mit größter Sorgfalt und Aufmerksamkeit vorbereitet. Direktor Neudegg war der einfallsreiche Spielleiter, der (unterstützt von den phantasievollen Bühnenbildern Schmitts) die Handlung auf den richtigen Lustspielton zu bringen wußte. Gottfried Beckers musikalische Leitung ist mit warmer Anerkennung zu erwähnen und die ersten Kräfte des Solopersonals amtierten in den tragenden Partien. Die Uraufführung wurde zu einem unbestrittenen, durchschlagenden Erfolg. Kurt Layher.

BOCHUM. Im 7. Konzert wurde die Romantische Suite von dem Bochumer Komponisten Emil Peeters uraufgeführt. Es handelt sich um ein Gelegenheitswerk dieses namhaften und tüchtigen Tonsetzers. Aus geschlossenen Stücken seiner Schauspielmusiken schrieb er eine klangschöne Suite, die an die melodische und harmonische Ausdrucksweise der Romantiker gebunden ist, die aber mehr von formaler Meisterschaft als von schöpferischem Können zeugt, obwohl es nicht an Stellen mangelt, denen man unschwer ein persönliches Profil anmerkt. Das außerordentlich durchsichtig in der formalen Struktur gearbeitete Werk machte den Hörern keine Schwierigkeit. Peeters, der selbst dirigierte, wurde lebhaft gefeiert. Die ebenfalls uraufgeführte Abendmusik für Orchester von Rudolf Kattnigg erwies sich als ein wenig gehaltvolles Stück. In vier Sätzen spricht ein redseliger, literaturkundiger Musiker, der die fehlenden Einfälle durch eine meisterhafte Instrumentation zu verdecken sucht. Beim Rundfunk würde dieses Werk unter der Rubrik „Leichte Musik" rangieren. Der spanische Satz liebäugelt mit Bizet, der „Gesang" bringt sentimentale Gefühlsergüsse eines Weintrunkenen, das „Ständchen" des lächerlichen Liebhabers erschöpft sich in einer aufdringlichen Groteske und im Rondo wird ein Operettenthema durch den „Rosenkavalier" und den „Till Eulenspiegel" gejagt. Das ganze Stück ist witzig gemacht und liegt auf der Ebene einer anspruchsvollen Unterhaltungsmusik. Hindemiths formschöne, rhythmisch ausgeprägte und bewundernswert durchsichtig instrumentierte Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser, Bruckners Neunte (Urfassung), Regers Rhapsodie (Florizel v. Reuter) und zwei Stücke aus Pfitzners Oper „Das Herz" wurden erstaufgeführt. Leopold Reichwein leitete alle Aufführungen bis auf Hindemith, zu dessen Kunst er kein inneres Verhältnis hat, überzeugend. Der Musikverein brachte u. a. Liszts „Hl. Elisabeth". Als Gast dirigierte Max Fiedler (Essen) einen Beethoven-Abend. An Solisten hörten wir Amalie Merz-Tunner, Gustav Havemann (Brahms), Chrystja Kolessa (Cellokonzert von Haydn) und Elly Ney, die auch ihr Trio hier vorstellte.

Die Duisburger Oper brachte u. a. Verdis „Sizilianische Vesper" und d'Alberts „Mister Wu", zwei Werke, die sich nicht auf dem deutschen Spielplan halten dürften. Erwähnenswert ist das Gastspiel Georges Baklanoffs als Faust in Gounods „Margarete". Die Aufführung mit Gerrit Visser und Ellen Schiffer stand auf einem außerordentlich hohen Niveau.

Rud. Wardenbach.

ERLANGEN. (Alte Musik aus Franken.) Der letzte Vortragsabend des Collegium musicum der Universität Erlangen bildete einen Vorstoß in der Musikgeschichte Frankens. Aus der Bibliothek der Grafen von Schönborn im Schlosse Wiesentheid in Unterfranken, die wegen der hohen Bedeutung der Schönbornschen Höfe für die musikalische Kultur Frankens im 18. Jahrhundert eine wichtige

Quelle darstellt, kamen nach einem einführenden Vortrage unter der Leitung von Privatdozent Dr. Steglich charakteristische Beispiele der Musik jener Tage zum klingenden Leben: ein Cellokonzert mit Streichorchester und Cembalo in G-dur von Fortunato Chelleri (Keller), zwei Suiten für Flöte, Violine, Cello und Cembalo in e-moll und G-dur von Johann Jakob Schnell (weiland Stadtmusiker in Bamberg), eine weltliche Kantate „Pupillette sdegnosette“ von Johann Hugo Wilderer (gesungen von Frau Klink-Schneider) und ein Cellokonzert in D-dur von Johann Adolf Hasse (Solist der beiden Konzerte: Dr. Fr. Redenbacher). Allen diesen Werken liegt die geistige Haltung des deutschen Barock zugrunde, doch prägt sie sich je nach der persönlichen Eigenart der einzelnen Meister und nach ihrer Generation auf mannigfaltige Weise aus: bei Keller hauptsächlich als rüstige Kraft und Entschiedenheit, bei Schnell als gehaltene Innerlichkeit, dagegen bei Wilderer als gravitätischer Übermut und bei Hasse als überlegene Sicherheit, die ein entzückendes freies Spielen voll Geist und Grazie erlaubt.

Der reiche Beifall bewies, daß diese alte Musik bei einer Aufführung, die ihrer Eigenart gerecht wird, uns Heutigen noch Wertvolles zu sagen hat und daß darum die Erlanger Bemühungen um die Erforschung der fränkischen Musikgeschichte tatkräftige Förderung verdienen.

Dr. Hugo Heurich.

ESSEN. Die Besuchsziffer der Städtischen Bühnen übersteigt in diesem Winter die des vergangenen Jahres um die Hälfte. Die Gründe hierfür liegen einmal in der neuen Spielplanpolitik, die mehr dem Geschmack der breiteren Schichten Rechnung trägt als bisher, der Senkung der Eintrittspreise und nicht zuletzt in der Abwendung des Publikums von der mechanischen Wiedergabe künstlerischer Darbietungen. Zu einer Theaterkrise scheint es daher in dieser Spielzeit nicht zu kommen, doch soll nicht verschwiegen werden, daß im Opernhause zuweilen Spielleiter und Darsteller im Schatten ihrer großen Vorgänger stehen, woran freilich auch der stark gekürzte Theater-Etat schuld sein mag. Max Fiedlers Programme der Städtischen Konzerte bewegten sich — eine Ausnahme bildete die Uraufführung eines Cellokonzertes von Albert Ellinger, eines vielversprechenden 22jährigen Essener Talentes — in den Bahnen althergebrachter Überlieferung; ebenso blieb die Essener Konzertdirektion ihrem Grundsatze treu, nur noch „Stars“ zu verpflichten. Dieses Mal waren es Schlusnus und Gigli. Die füllen auch in Zeiten wirtschaftlichen Tiefstandes immer noch die Säle bis auf den letzten Platz. Originell und darum stark besucht war auch eine Wohltätigkeitsveranstaltung zum Besten der Winterhilfe in der Lichtburg, bei der das „Orchester erwerbsloser Berufsmusiker“ (Leiter: Anton Nowakowski) von den Theaterkritikern der führenden Essener Tageszeitungen dirigiert wurde.

Den größten künstlerischen Erfolg aber hatte Hermann Meissner, Chordirektor am Essener Opernhaus, der in der großen Grugahalle mit einem Apparat von 600 Menschen Joseph Haas' Volksoratorium „Die heilige Elisabeth“ aufführte. Obgleich die Dichtung W. Dauffenbachs, die der Komponist mit seinen melodischen und harmonischen Eigenarten ungekünstelt erläutert und vertieft, eigentlich einen Höhepunkt vermissen läßt, verhindert doch das Auftreten verschiedener Chorgruppen (Apokalyptische Reiter, Volk, Kinder) ein allzu starkes Nachlassen der Spannung des Zuhörers. Die einzelnen Szenen (Krieg, Hungersnot, Pest, Sieg) gewinnen vielmehr ungemein an Lebensnähe durch den gesprochenen Text des Chronisten und die gewaltigen Unisono-Hymnen, so daß man unbedingt unter dem Eindruck steht, die Gegenwart mit ihrer Sehnsucht nach Erlösung aus der Not der Zeit vor sich zu sehen. Neben dem Leiter machten sich die Mitglieder der „Sanssouci“, die Vertreterin der Titelpartie Helscha Ignaschak mit ihrem reinen, tragenden, hohen Sopran und der Sprecher H. Overmanns um das Gelingen der Aufführung besonders verdient.

Von den Veranstaltungen der Weihnachtstage kann als außergewöhnliches Ereignis die Aufführung einer „Missa pax Christi in regno Christi“ des Kölner Komponisten Heinrich Lemacher in der St. Gertrudiskirche durch den Gregoriuschor unter Leitung von Hans Ludwig genannt werden, zumal das Werk, dem die Themen des Liedes „Großer Gott, wir loben dich“ zu Grunde liegen, am gleichen Tage vom Westdeutschen Rundfunk aus dem Kölner Dom in die Welt gesandt wurde.

Dr. Otto Grimmelt.

GERA. Der Musikalische Verein Gera blickte im vergangenen Jahre auf ein 80jähriges Bestehen und Wirken im Dienste der Kunst zurück. Seit einigen Jahren ist er der einzige Mittelpunkt des Geraer Musiklebens. Damit aber auch die einzige Wirkungsstätte für Heinrich Laber als Orchesterdirigenten. Der Verein scheut selbst finanzielle Opfer nicht, um diese Dirigenten-Persönlichkeit seinen Konzerten zu erhalten. Die Anrechtskonzerte nahmen im Oktober ihren Anfang. Brahms und Richard Wagner gaben verschiedenen Konzerten Inhalt und Gepräge. Im 1. Anrechtskonzert folgte Brahms Violinkonzert, von Georg Kulenkampff vermittelt, Bruckners Romantische, die Heinr. Laber ob seiner für den Kenner wohl zu erspürenden geistig-musikalischen Erarbeitung,

frei ohne Partitur dirigiert, zu einem tiefgehenden wie nachhaltigen künstlerischen Erlebnis gestaltete. Mozarts „Don Juan"-Ouvertüre, rhythmisch und dynamisch ausgezeichnet herausgearbeitet und temperamentvoll geführt, bildete einen musikalisch wertvollen Auftakt. — Ein Kammertrio, das sich aus Reinhard Wolf-Berlin, (Viola d'Amore), Prof. Paul Grümmer-Köln (Viola da gamba) und Günther Ramin-Leipzig (Cembalo) zusammensetzte, bot im 2. Konzert alte Musik in höchster musikalischer Kultur. Dem 3. Konzert verlieh Elly Ney mit Brahms' Violinkonzert in d-moll op. 15 eine Anziehungskraft, die sich in einem vollbesetzten Saal auswirkte. Prof. Laber war der auf das Lebhafteste gefeierten Künstlerin, von der Reußischen Kapelle darin bestens unterstützt, ein sorgsamer und voll anpassungsfähiger orchestraler Begleiter. Dem Klavierkonzert ging Robert Schumanns d-moll-Sinfonie voraus, die Laber von der musizierfreudigen Orchesterschar unter klangschöner Heraushebung all der überreichen Stimmungsmomente zu ausgezeichneter Wirkung bringen ließ. — Im 4. Anrechtskonzert machte Heinrich Laber die Hörer mit einem der jüngsten, hoffnungsreichen Chorkomponisten bekannt: Heinz Schubert „Persischer Hymnus" für Solosopran, Chor, Orchester und Orgel. In den Chorsätzen, zumeist doppelchörig von moderner Faktur, wenn auch dabei auf den alten Meistern der Polyphonie fußend. Das Ganze kompositorisch von einer unerhörten Raffinesse. Der Gemischte Chor, dem damit eine Aufgabe von gesangstechnisch äußerster Schwierigkeit gegeben worden war, zeigte sich durchaus sicher, tonal sauber, in den Einsätzen fest und präzis und in der polyphonen Führung der abwechselnden Stimmen vollkommen klar wie übersichtlich. Amalie Merz-Tunner (München), die den Solosopran sang, bot ein Kabinettstück ausgereiftester wie vollendetster Sangeskunst. Laber zeigte sich hier als der überragende Führer. Der das Konzert einleitenden „Siebenten" von Beethoven gab er einen rhythmischen Elan, vornehmlich in dem dithyrambischen Finale, wie wir ihn selten gefühlt. Die Reußische Kapelle, die bereits im Chorwerk begleitend famos mitgegangen war, bot in der letzteren ein voll in sich geschlossenes und ausgezeichnet gelungenes Zusammenspiel, sodaß dieser Beethoven zu einer wahren Freude und zu einem künstlerischen Genuß wurde. — Der Tenor der Berliner Staatsoper, Fritz Wolff, erwies sich in einem in das 5. Anrechtskonzert eingefügten Liederabend als ein ebenso fähiger wie voll ansprechender Liedersänger. — Zu einer würdigen und musikalisch interessanten Richard Wagner-Gedenkfeier wurde das 6. Anrechtskonzert gestaltet, das seine besondere Bedeutung durch die Mitwirkung des hochdramatischen Soprans der Berliner Staatsoper, Anny Konetzni, erhielt. Orchestral wurde man dem Andenken des Begründers der Bayreuther Festspiele und des Opern-Reformators gerecht durch die Wiedergabe des Karfreitagszauber aus „Parsifal", der Rheinfahrt Siegfrieds aus „Götterdämmerung" und der Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", bei der Heinrich Laber sein Können als Wagner-Interpret vollgültig unter Beweis stellte. Wenn auch der Streichkörper der Reußischen Kapelle zahlenmäßig nicht bei allen Wagner-Darbietungen so ausreichend in die Erscheinung trat, so wußte doch Prof. Laber gegenüber den Bläsern weitgehend den rechten klanglichen Ausgleich zu schaffen. — Diese Wagner-Gedenkfeier ein würdiger Zeuge nachhaltiger Verehrung; in diesem weitgespannten Rahmen von tiefer Erhabenheit!

Artur Breitenborn.

GRAZ. Die Gemeindevertretung, welche das Theater bisher in eigener Regie geführt hatte, sah sich durch die Not der Zeitläufte genötigt, die Bühne für das Spieljahr 1932/33 einem Pächter zu überantworten. Als einziger Bewerber hatte sich der hiesige Benzinhändler, Kino- und Varietéebesitzer Heinrich Haas, ein schwer-reicher Mann gemeldet, der alle künstlerischen Bedenken dadurch zu ersticken verstand, daß er feierlich erklärte, sich in ästhetische Fragen nicht mengen zu wollen. Ein hervorragender Theaterfachmann als Direktor, ein erstklassiges Ensemble, ein abwechslungsreicher Spielplan wurden garantiert, ebenso genügende Geldmittel und eine kluge finanzielle Gebahrung. Von allen diesen Gelöbnissen ist nicht ein einziges gehalten worden. Die „kluge" finanzielle Gebahrung bestand darin, daß eine übel angebrachte Sparwut einsetzte, die jeder wertvollen Kraft aus dem Wege ging, das Ensemble mit Anfängern, die vielfach nicht einmal der deutschen Sprache mächtig waren, auffüllte, diese Leute auch zum Chorgesang verpflichtete, wofür sie meistens keine Gage, aber Versprechungen (auf große Partien) erhielten. Wären nicht ein paar bewährte Kräfte aus dem alten Ensemble in letzter Stunde noch gehalten worden, hätte die Katastrophe noch ärger werden müssen. Sie war ohnedies arg genug. Jede Oper ältester Herkunft war für diese Mitglieder Première. „Lohengrin", womit eröffnet wurde, konnte noch verblüffen. Es war genügend Zeit zur Vorbereitung gewesen und insbesondere die chorische Leistung imponierte wegen der starken Besetzung mit Solostimmen. Von da an aber mußten Opern mit größeren Chören aus dem Wege gegangen werden, weil die völlige Neustudierung der meisten Chormitglieder Wochen gedauert und alles andere lahmgelegt hätte. Während die um die versprochenen größeren Partien geprellten jungen Solisten bald das Weite suchten, die davongejagten routinierten Chorsänger mühevoll wieder zusam-

mengetrommelt wurden und für jede Repertoireoper irgendwelche Gäste herangeholt werden mußten, gab es vor immer leerer werdenden Bänken „Traviata", „Rigoletto", „Bohême", „Butterfly". ... Im vorigen Spieljahr sind in den ersten fünf Monaten fünf Opernpremièren gebracht worden, heuer fand eine einzige statt: „Friedemann Bach", die infolge mangelhafter Inszene und dramaturgischer Schwächen einen Mißerfolg errang. Erst als sich der Pächter, der sich in alles einmengte und seinem Direktor keine freie Hand ließ, entschlossen hatte, mit prominenten Gästen zu arbeiten, Leo Slezak, Koloman Pataky, Josef Schwarz, Georg Baklanoff des öfteren heranzog, wendete sich das Blatt und das Publikum ging wieder ins Theater. Man könnte diesen Bericht über die trostloseste Grazer Theatersaison seit Menschengedenken schließen, wäre nicht doch ein Lichtstrahl im Dunkel dieser Nacht zu signalisieren: die österreichische Rundfunkgesellschaft wird aus ihren ungeheuren Reingewinnen in Hinkunft die Staats- und größeren Stadttheater subventionieren und die Gemeindevertretung daraufhin das Theater wieder in eigener Regie übernehmen. — Auch vom Konzertleben ist nichts Erfreuliches zu melden. Der neue Opernchef Alexander M. Szenkar, der auch Dirigent der Sinfoniekonzerte des städtischen Orchesters ist, brachte statt fünf Konzerten mit sechs Novitäten im vorigen unter dem alten Leiter bloß deren zwei ohne jede Neuheit. Die Solistenkonzerte gehen gewohnte Bahnen. Bloß einer Veranstaltung der Chorvereinigungen „Schubertbund", „Singverein" und des städtischen Orchesters sei gedacht, die neue Werke junger Steirer aus der Taufe hoben. Orchesterbruchstücke unter dem Sammeltitel „Der Findling" von Günther Eifel machten keinen überwältigenden Eindruck, eine Ballade für Orchester und Solo-Cello von Egon Kornauth fesselte durch interessante thematische Erfindung, „Vier Musikantenstücke" von Hans Holenia durch wirklich musikalisches urwüchsiges Musizieren. Dr. Otto Hödel.

HAMBURG. Als erfreuliche Seite der gegenwärtigen musikalischen Notzeit stellen wir fest, daß die quantitative Einschränkung im Konzertbetrieb nicht auf Kosten ihrer qualitativen Werte geht. Durchweg sind es die schon immer als mehr oder weniger überflüssig empfundenen Konzerte, die auf der Strecke geblieben sind und denen man kaum sonderlich nachtrauert. Das Zweite ist, daß Veranstaltungen mit besonderer Note und die wenigstens den Stempel eines „großen Ereignisses" tragen, auch in diesen Notzeiten immer noch auf ihre Kosten kommen. Man kann jetzt beinahe von einem Übergewicht der Orchesterkonzerte sprechen, mit starker Betonung des solistischen Moments. So ehrte man in den Philharmonischen Konzerten den Jubilar Emil v. Sauer, ein geborener Hamburger, indem man ihn, mit Liszts Es-dur-Konzert, zur Mitwirkung heranzog; so stellte man uns hier den neuen, so rasch berühmt gewordenen Geiger N. Milstein vor, und so räumte man Serge Prokofieff den Löwenanteil eines Konzerts als Solist und Komponist zugleich ein, der sein eignes, uns übrigens nicht mehr unbekanntes Klavierkonzert C-dur mit all dem bedeutenden Aufwand pianistischen Könnens vortrug, den dies spröde, wuchtig einherschreitende, aber musikalisch nicht sehr ergiebige Werk verlangt. Sympathischer zeigt sich der Komponist in seiner, auch chronologisch dem Klavierkonzert voraufgehenden, harmloseren, aber liebenswürdig-geistreichen Symphonie classique. Man hatte sie kurz zuvor bereits als lebhaft gewürdigte Neuheit in den Symphonie-Konzerten unter Eugen Papst gehört und es war interessant, ihr jetzt unter Dr. Mucks Stabführung noch einmal zu begegnen. Nennen wir noch die Aufführung von Mahlers II., Bruckners V. und Brahms' IV. Symphonie — die kommenden Brahms-Ereignisse künden sich bereits an — so sind die Philharmonischen in ihren Grundzügen umrissen. Das sechste mit der Singakademie, das Papst als deren Leiter zufällt, brachte Mozarts frühe Litaniae lauretanae und Schuberts Messe in As-dur als ganz seltene Besonderheiten. Auch das Bußtagskonzert wurde, nach altem Brauch mit Brahms' Requiem, von Papst und der Singakademie bestritten.

Die Symphonie-Konzerte machen als weitere Neuheiten neben Prokofieff Clemens v. Frankensteins sehr schöne Orchester-Serenade op. 48 und Richard Strauß' launige Schlagsahne-Suite zu erwähnen nötig, während man sich bei den Solisten gänzlich auf einheimische Größen beschränkte. Furtwängler und die Berliner absolvierten bisher zwei ihrer Abonnementskonzerte, eins davon mit Hindemith; auch Bruno Walter kam und führte uns Mozart, Beethoven und den neuen bemerkenswerten Pianisten José Iturbi vor, und Iturbi sowohl wie Milstein beeilten sich, mit je einem eigenen Abend einen umfassenderen Überblick über ihr Können zu geben. Die jetzt zu einer gewohnten Einrichtung gewordenen Abonnements-Konzerte mit Meistern des Taktstocks brachten zunächst ein besonders glänzendes Ereignis: der den Wunderkinderschuhen jetzt entwachsene Yehudi Menuhin spielte „sein" Mozartsches D-dur-Konzert wahrhaft göttlich und Lalos Symphonie Espagnol mit blendendem virtuosem Glanz. Prof. Rudolf Krasselt aus Hannover, der dies Konzert leitete, wurde dabei ein wenig in die zweite Stelle gedrängt, aber dem Musiker war seine Bekanntschaft durchaus wertvoll. Max von Schillings hingegen als hier nicht gerade seltener Gast bewährte kaum noch die erwartete An-

ziehungskraft, zumal, trotz Wüllner, der das Hexenlied sprach, das Programm weiter keine besondere Note aufzuweisen hatte. — Kammermusik und Solisten-Konzerte halten sich in Grenzen, erstere mit dem Busch-Quartett, dem Elly-Ney-Trio und dem Quartetto di Roma, letztere mit einem Übergewicht der Gesangsgrößen, — Schlusnus, Gigli und dem erstmals und sogleich sieghaft bei uns einkehrenden Franz Völker, der seine ganz außerordentlichen Mittel nur leider ein wenig durch eine gewisse nonchalante Nachlässigkeit des Vortrags beeinträchtigt. Daß uns auch der neue geigende Wunderknabe Ruggiero Ricci vorgestellt wurde, versteht sich beinahe von selbst, der sich vorläufig aber noch als nur technisches Wunder ohne seelische Vertiefung erwies.

Bertha Witt.

KIEL. Denjenigen, die in Kiel berufsmäßig Musik ausüben, wird das Leben wahrlich nicht leicht gemacht. Ständig wiederkehrende Abbaubestrebungen amusischer Stadtväter sorgen dafür, daß Städt. Oper und Städt. Orchester nicht ohne Zukunftssorgen bleiben. Das Orchester ging mit einem erheblich verringerten Bestand (43 Musikanten) an seine Winterarbeit; mitten in der Spielzeit gab's dann wieder die „üblichen" vorsorglichen Kündigungen an alle Opern- und Orchestermitglieder. Die Werbearbeit der Musik- und Theaterfreunde aller Schattierungen mußte also tatsächlich wieder von neuem anfangen. Wie aber gerade bei der Oper solch Zustand der Unsicherheit alle Dispositionen erschwert, ist ohne weiteres vorstellbar.

Demgegenüber zeigen Opern- und Konzertbesucher durch für heutige Verhältnisse ausgezeichnete Beteiligung, daß ihr Kulturwillen über allem Zweifel steht. Besonders die Sinfoniekonzerte unter Prof. Fritz Steins Leitung haben stärksten Zulauf, trotzdem die meisten dieser Konzerte mit öffentlicher Generalprobe gegeben werden. Die Programme, die Stein bisher bot, wiesen in der Hauptsache altbewährte Stücke auf: Beethovens „Vierte" und „Achte", Mozarts Es-dur-Sinfonie, als Wagner-Ehrung Bruckners dritte Sinfonie e-moll. Viel gedankt wurde ihm ein kräftiger Hinweis auf Max Reger („Hymnus der Liebe" und Beethoven-Variationen für Orch. op. 86). Nur ein zaghafter Abstecher in neues Land wurde gewagt: Max Trapp, Divertimento f. Kammerorch. Die etwas a tout prix modernen Klänge Trapps wurden als unterhaltsam empfunden; größeren Eindruck vermochten sie nicht zu hinterlassen. — Ausgezeichnete Solisten erhöhten die Anziehungskraft dieser Konzerte: Edwin Fischer, Cassadò, Amalie Merz-Tunner (chin. Gesänge von Braunfels), Emmi Leisner und Cecilia Hansen (Violinkonzert Tschaikowsky).

Prof. Stein ist gleichzeitig Leiter bedeutender Chorvereinigungen, mit denen er Verdis Requiem herausbrachte. Mit dem prachtvoll musizierenden A-cappella-Chor des Oratorienvereins erinnerte er in der Adventszeit wieder an Kurt Thomas, für dessen Schaffen er von je mit größtem Eifer eintrat. Der A-cappella-Chor hat sich geradezu zum Spezialisten für die aparte, tiefgründige Chorkunst des jungen Kurt Thomas heranentwickelt, und auch diesmal wurde es (Weihnachts-Oratorium) eine Feier der Ohren und der Herzen.

Noch eine andere Chorvereinigung wirkt über den Rahmen des üblichen hinaus, der St. Nikolai-Chor unter Leitung des Organisten Dr. Deffner. Dieser Chor konnte im Februar sein zehnjähriges Jubiläum feiern und dabei auf beachtliche Leistungen zurückblicken. Kantaten J. S. Bachs, Haydns Te deum, Mozarts Krönungsmesse, Ph. Em. Bach: „Israel in der Wüste" sind die Hauptzeugnisse ehrlicher Arbeit gewesen. Zum Jubiläum ließ der Chor „das große Halleluja h" von Th. Wolfrum und Alfred Huths Kantate op. 38 hören. Huth ist Nordschleswiger und tut dort in Hadersleben viel für die Pflege deutscher Musik. Seine Kantate op. 38 ist eine kraftvolle musikantische Stellungnahme zu dem Text „Wie schön leuchtet der Morgenstern", dessen Strophen von einem wundervoll rhythmisierten, immer klingenden Chor- und Orchestersatz belichtet werden. Ein hochinteressantes, an selbstständigen Einfällen reiches Werk!

Erfolgreich beteiligten sich auch einheimische Solisten. Sehr beifällig aufgenommen wurde ein Abend für 2 Klaviere, den der Pianist Richard Glas und Dr. Therstappen, der Leiter des „Collegium musicum" gaben. Die Kammermusikvereinigungen (Kieler Streichquartett, Bläservereinigung, Schleswig-Holst. Streichquartett, Nordisches Trio) traten mehrfach, meist mit schönem Gelingen hervor. — Daneben gabs die übliche Reihe von Solistenkonzerten von Schlusnus bis Edith Lorand und weiter bis zu den Comedian harmonists. Den stärksten Eindruck hinterließen das Kolisch-Quartett und das Elly Ney-Trio.

Über die Kieler Oper kann man sich kürzer fassen. Auch hier Jubiläum. Am 1. Okt. 32 bestand die Oper runde 25 Jahre. Georg Hartmann, der die Oper die letzten acht Jahre treulich geführt hatte, konnte dies Jubiläum nicht mehr mitfeiern. Er hatte, sein Amt mit dem Ruhestand vertauschend, die Leitung an den Intendanten Ernst Martin (früher Krefeld) abgeben müssen. — Man feierte mit Beethovens Leonoren-Oper. Ansonsten gab es auch hier das hergebrachte: Lohengrin, Tannhäuser, Carmen (in übertrieben modernisierter Aufmachung), Troubadour, Königs-

kinder, Eugen Onegin. Ein Versuch, mit Lortzings Frühoper „Die beiden Schützen", Eindruck zu machen, scheiterte an dem übernaiven Buch dieser musikalisch ganz angenehmen Oper. Auch mit Vollerthuns „Freikorporal" gelang es nicht, der Theaterkasse das nötige Blut zuzuführen. Das Kieler Theaterpublikum konnte und wollte sich nicht in die mit erheblichen Schwierigkeiten gespickte Partitur hineinhören. Also keine Erfolgsoper! In der Tat blieb — bei allem Interesse, das man dem Werk entgegenbrachte — eine gewisse Ungelöstheit des Eindrucks zurück. Man spürte, daß Vollerthun Üppigkeit und Fülle der Einfälle hat, vermißte aber Einfachheit und Natürlichkeit der musikalischen Diktion. Das enorm schwierige Werk zeigte die beträchtliche Leistungsfähigkeit der Kieler Oper in hellem Licht. Regie: Walter Volbach; musikalische Leitung: Hans Gahlenbeck. Von den Darstellern ragten Rud. Dreßlmair (Titelrolle) und Frodewin Illert (Preußenkönig) bedeutend hervor. — Zum Gedenken Richard Wagners brachte man eine ganz wundervoll abgerundete Aufführung der „Meistersinger" heraus. Georg Hartmann als Gast-Regisseur, Prohaska (Staatsoper) als Sachs und ganz vorzügliche Leistungen der Einheimischen (Hendrik Appels, Stolzing — Käthe Traß, Eva). Vor allem konnte man wieder die überlegene Stabführung Gahlenbecks würdigen. Arthur Maaß.

LÜBECK. Im Zyklus der Abendmusiken in der Lübecker St. Marienkirche berücksichtigte Walter Kraft in der Vortragsfolge der neun Veranstaltungen fast ausschließlich Schöpfungen der älteren Musikepoche — ein Historizismus der Programmgestaltung, der in den Hörerkreisen dieser Konzerte öfters erheblichem Widerspruch begegnete. Wenn auch die kulturelle Bedeutung des jetzt von beflissenen Musikwissenschaftlern mit hohem Idealismus und tatkräftigem Eifer wieder ans Licht geförderten musikalischen Erbes von Kleinmeistern und Kleintalenten der älteren Epoche nicht gering eingeschätzt werden soll, so hätte in dem Zyklus dieser auf Franz Tunder zurückgehenden lübischen Abendmusiken ein gerechterer Ausgleich zwischen dem wirklich lebensfähigen Vermächtnis der Alten und dem doch ebenfalls noch lange nicht zu voller lebendiger Auswirkung geführten Schaffenswerk der neueren Musikergeneration gefunden werden müssen. Meister wie Bach und Buxtehude blieben für diesen Zyklus bodenständiger Musikpflege eine gern eingelöste Verpflichtung. Im übrigen aber erbrachte der programmatische Rahmen dieser Abendmusiken, der vom deutschen Früh- und Hochbarock bis zur niederländischen Renaissance einen Zeitraum von fünf Jahrhunderten umspannte, nur gelegentlich eine Freude erregende Entdeckung. Werke Max Regers und Hugo Wolfs verblieben leider an der Peripherie. Die solistische Mitwirkung bestritten Annemarie Sottmann und Ernst Lottorf (Hamburg). Die Vereinigung für kirchlichen Chorgesang zeigte sich nicht allen ihr zugewiesenen Aufgaben gewachsen und bedarf einer dringenden Auffrischung ihres stimmlichen Besitzes. Erfreulich dagegen ist Walter Krafts sichtlich reifende Entwicklung als Bach-Spieler zu beobachten. Seine Interpretation großer Bachscher Orgelwerke wurde als wahrhaft festliche Bereicherung der künstlerischen Eindrücke aus diesem Konzertzyklus empfunden.

Dr. Paul Bülow (Lübeck).

MÜNCHEN. Unter den mannigfachen musikalischen Ereignissen der letzten Wochen stand erwartungsgemäß die Uraufführung der cis-moll-Symphonie von Hans Pfitzner unter des Meisters eigener Leitung obenan. Es handelt sich dabei um einen Umguß des Streichquartetts op. 36, der sich indes mit so zwingender künstlerischer Logik, mit solcher erstaunlichen Weiterung des polyphonen Elementes und unter derartiger Steigerung des Ausdrucksmäßigen vollzogen hat, daß man jetzt erst den Eindruck gewinnt, die Inspirationen, denen der Komponist die Einfälle des Quartetts verdankt, seien endgültig zu höchster Verdichtung und Vollendung gediehen. Was den Dirigenten, Dramaturgen und Musikschriftsteller Pfitzner stets auszeichnete, die unbedingte Treue gegen das Werk, hat er auch seiner eigenen Schöpfung gegenüber bewährt. Die Symphonie folgt notengetreu dem musikalischen Ablauf des Kammermusikwerks. Nirgends sind die vorgezeichneten Bahnen der Stimmführung verlassen worden. Was ursprünglich den Solostreichern zugeteilt war, wird nun im allgemeinen von geschlossenen Instrumentalgruppen getragen. Diese Aufteilung hat jedoch nichts von der üblichen „Instrumentierung" an sich: sie erfolgt aus inneren, dem Werke ureigenen Gesetzen. Dem Walten der letzteren bis in die feinsten Einzelheiten nachzuspüren, bildete den Gegenstand einer eigenen Untersuchung, wie denn überhaupt der eindringende Vergleich des Quartetts mit der Symphonie unsere Erkenntnis vom Wesen und Wirken des Schöpferischen in ungeahnter Weise bereichern dürfte. Jedenfalls vermöchte der Betrachter, dem die chronologische Reihenfolge unbekannt geblieben, nur schwer zu entscheiden, ob die Symphonie eine Weiterbildung des Quartetts oder dieses eine Rückbildung und Bearbeitung der Symphonie sei. Das Werk, bis in die letzte Faser vom Blut und Geiste Pfitzners durchwallt, gleich hinreißend in seiner künstlerischen Gesinnung wie in der Fähigkeit, diese in die Tat, zum Erlebnis umzusetzen,

eine wahrhafte Schöpfung absoluter Musik, der sich keinerlei Programm unterschieben läßt, errang in der erfüllenden Wiedergabe durch die Münchener Philharmoniker einen unbestritten großen Erfolg. Diesem Dokumente einer höchsten gestalterischen Reife hatte Pfitzner fünf Jugendlieder aus den Jahren 1883—87 vorangehen lassen, Erstlingswerke, durch die es zuweilen wie Morgenleuchten des aufbrechenden Tages blitzt. Was Pfitzner als das Mark aller echten Musik verficht, der Einfall, beschwingt diese Jugendarbeiten, von denen die Vertonung des Redwitz'schen Gedichtes „Nun, da so warm der Sonnenschein" bereits den „Armen Heinrich" vorahnen läßt. Gesungen wurden die Lieder von Gisela Derpsch mit lyrischer Verinnerlichung. — Ein weiteres Jugendopus Pfitzners, das Orchesterscherzo, vermittelte die musikalische Akademie des Staatsorchesters unter Hans Knappertsbusch. Das Publikum, hingerissen von dem Impetus des lebensprühenden Werkes und die ebenbürtige Wiedergabe, ruhte nicht, bis ein sofortiges da capo erzwungen ward.

Knappertsbusch war es auch, der zwei der von Adolf Sandberger neu entdeckten und eingerichteten Haydn-Symphonien, die in B-dur und in d-moll, zur Münchener Erstaufführung brachte. Zwei begeisternd schöne und tiefe, vom Urquell der Musik gespeiste Schöpfungen von bezwingender Unmittelbarkeit, beide erfüllt von einer Lebendigkeit und Glut des Ausdrucks, die allein das von Goethe und Zelter in „Kunst und Altertum" geprägte Wort von Haydns „Leidenschaftslosigkeit" zunichte machen müßten. Allein der Allegro-Satz der d-moll Symphonie enthält Beweise genug, daß Sandberger hier Kleinodien ans Licht gefördert hat, die in den Kronschatz deutschen Musikbesitzes eingehen werden. Auch die Wiedergabe war herzerfreuend, denn der Dirigent schien nicht minder von so viel zum ersten Male sich entfaltender Schönheit begeistert als die Zuhörer.

Der Münchener Bachverein feierte Heinrich Schütz durch die Wiedergabe der „Historia der frölichen und siegreichen Aufferstehung unsers einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi". Leider war die von Carl Orff und Karl Marx sehr sorgfältig vorbereitete und geleitete Aufführung der Gefahrzone des Experimentes dadurch nicht völlig entrückt, daß man — mit Ausnahme der Stimme des Evangelisten, den Max Hartmann musikalisch und ausdrucksmäßig ungemein plastisch verkörperte, alle übrigen Soli und Ensembles nur durch den Lautsprecher hörbar werden ließ. In einer Zeit, da die mechanische Musik der lebendigen so bedenklich nahe auf den Leib rückt, gewiß kein sonderlich glücklicher oder gar nachahmenswerter Einfall! Dazu das Mißverhältnis zwischen der historischen Besetzung (Gamben usf.) und dem fremden Klangcharakter der entpersönlichten Stimmen! Trübungen des Klangbildes waren auf diese Weise unvermeidlich. Aber über allen Ästhetizismus triumphierte die melodische Gewalt, der dramatische Impuls und die ergreifende Seelenschilderung der Schütz'schen Musik, die auch ohne Mätzchen für sich allein zu wirken und zu erschüttern vermag!

Aus der Zahl der Konzerte jüngerer Künstler hob sich der Klavierabend von Ilse von Tschurtschenthaler heraus, denn hier wurde man von der Notwendigkeit pianistischen Auslebens unbedingt überzeugt. Ein virtuoses Können, das die Paganini-Variationen von Brahms mit Kühnheit bewältigte, aber zugleich auch die Kraft zu durchaus persönlicher Ausdeutung, die in Chopins F-dur Ballade am überzeugendsten zutage trat.

Die Staatsoper griff unter Karl Tuteins feinnerviger musikalischer Leitung auf Donizettis „Lucia von Lammermoor" zurück, die allerdings in einer Neufassung von Max Ettinger erschien. Dramaturgisch hat der Bearbeiter die einzelnen Nummern der Partitur umgerückt wie die Möbel am Putztag. Klarer gestaltet sich dadurch die verworrene Handlung keineswegs. Sehr glücklich war dagegen der Gedanke, vom Berg der in „Lucia" gehäuften Schauerlichkeiten einiges abzutragen und uns vor allem den Mord an dem aufgezwungenen Freier zu ersparen. Es geschieht ja ohnehin genug, was Lucias Wahnsinn rechtfertigt. In der Instrumentation, die stellenweise einige Retouchen vertragen hätte, scheint Ettinger nichts geändert zu haben. Sein musikalisches Eingreifen war in der Hauptsache gleichbedeutend mit einem Einsetzen des stricheifrigen Rotstifts. Anny van Kruyswyk, um derentwillen man offenbar die Aufführung gewagt hatte, brillierte durch die Eleganz ihrer Koloraturen, Rudolf Gerlach (Edgard) erwärmte durch sein leidenschaftliches Brio, Heinrich Rehkemper fesselte gleichermaßen durch die gesanglichen und darstellerischen Tugenden, mit denen er den Erzbösewicht Asthon ausstattete. — Auch die Aufführung von Tschaikowskys „Pique Dame" (in der Bearbeitung von Rolf Lauckner) bedeutete nur teilweise eine Bereicherung des Spielplans. Der Oper mangelt es trotz der ausgestreuten lyrischen Schönheiten am packenden dramatischen Nerv. Trotz zahlreicher Striche, die auch das Schäferspiel des Festaktes wegrasiert hatten, wirkte das Ganze immer noch zu lang. Zauberhaft schön sang Elisabeth Feuge die Lisa, Rudolf Gerlach war als Hermann mehr Tenor denn eine Puschkinsche Gestalt, darstellerisch ganz hervorragend dagegen die Gräfin von Hedwig Fichtmüller. Paul Schmitz bestätigte durch die umsichtige

Leitung der von Kurt Barré inſzenierten Oper, was München an ihm verlieren würde, wenn der Dirigent den zahlreichen Werbungen von außen Gehör ſchenken ſollte. Aber ſchließlich verdient ein Künſtler ſeines Ernſtes und Zieleifers endlich einmal die lang erſehnte Freiheit und Selbſtändigkeit eines Wirkens in führender Stellung!

Dr. Wilhelm Zentner.

PADERBORN. Ein Überblick über die Saiſon zeigt, daß auf allen Gebieten der Muſik ſehr viel gearbeitet wird. Neben dem klaſſiſchen Alten werden auch die neueren Meiſter berückſichtigt. Im erſten Hauptkonzert des Muſikvereins wurde Haydns melodiefreudige D-dur-Sinfonie durch die beiden hieſigen Militärkapellen und das Duisburger Tonkünſtlerorcheſter unter Heinz Eccarius in durchſichtiger Ausdeutung geboten. Ungleich ſchwieriger geſtaltete ſich die dritte Leonoren-Ouvertüre und Tſchaikowſkys 6. Sinfonie. Brahms' Requiem ſang man aus Anlaß des Volkstrauertages. Ein Plus an Männerſtimmen iſt dem Muſikvereinschor unbedingt zu wünſchen. In hohem Anſehen ſteht die Kammermuſik. Neben Beethovenſchen Violinſonaten waren Karl Stemitz (um 1800), der aus der Singſpielbewegung bekannte Karl Dittersdorf, Mozart mit ſeiner „Nachtmuſik" und Tſchaikowſky mit einer Serenade vertreten. Sehr intereſſant geſtaltete ſich die Uraufführung eines Streichquartetts von dem Paderborner Hans Humpert durch das Berliner Bruinier-Quartett. Es iſt zeitgenöſſiſche, neue Muſik. Um die vier ernſten Geſänge von Brahms, ſeinen Schwanengeſang, machten ſich Gertraud Luccas-Duisburg mit ihrem voluminöſen Alt verdient. Sämtliche Konzerte und Kammermuſikabende leitete der ſtädtiſche MD Heinz Eccarius mit Umſicht und Sicherheit. Deshalb darf geſagt werden, daß nicht nur fleißig, ſondern auch mit künſtleriſchem Einſchlag überall muſiziert wurde. Max Steege.

PARIS. Für die Erſtaufführungen zeitgenöſſiſcher Werke kann man ſich keinen beſſeren Interpreten als das Roth-Quartett aus Budapeſt wünſchen. Als ſtarkes Talent erſchien mir Martinu (Prag) in ſeinem dritten Streichquartett. Auf einer rhythmiſiert-diſſonierenden Grundlage zwar aufbauend, zeigt er einen gewiſſen Hang zum Lyrismus. Ferner ſpielte Harſanyi den Klavierſatz (à la Schumann!) ſeines neueſten „Concertino", deſſen Kompoſitionsſtil ihm wenig zuſagt.

Paderewſky eröffnete das dreitägige „polniſche Muſikfeſt" mit einem Chopin-Abend. Seine Auffaſſung mutete im Zeitalter der ſchlichtſachlichen Art des modernen Klavierſpieles etwas altmodiſch an. — Der diesjährige Warſchauer Chopinpreisträger, Alex. Uninsky, intereſſierte wieder ungemein durch ſeine ſenſible Spielart, der jede Übertreibung fernſteht. Ein Aufſehen erregendes amerikaniſches Wunderkind Ruth Stenczynski wurde von A. Cortôt hier vorgeführt. Ein wahres Naturrätſel: mit 7 Jahren das Bachſche „Italieniſche Konzert" ſo zu ſpielen, gehört in ein pſychologiſch noch nicht genügend erforſchtes Gebiet. — Wanda Landowska nahm als Interpretin alter Muſik am polniſchen Muſikfeſt teil, außerdem intereſſierte ſie beſonders durch ein Nachmittagskonzert in St. Leu. Hier verſuchte ſie den Walzer (reſp. den Ländler) aus dem mittelalterlichen franzöſiſchen Tanz, genannt Volta, entſtehen zu laſſen, was ihr auch in rhythmiſcher Hinſicht faſt gelang. — Das obige Feſt vermittelte uns die Bekanntſchaft mit dem bedeutenden Dirigenten Titelberg und mit einigen „Jungen", von denen Gradſtein vielleicht der Bedeutendſte war: ſeine kontrapunktiſch fein gearbeiteten Mazurken wurden von Arthur Rubinſtein mit viel Raffinement wiedergegeben.

Reges Leben herrſchte bei den jungen Spaniern. Erneſto Halffter und ſein Schüler Elizalde ſtellten ſich vor und errangen einen unſtreitbaren Erfolg. Halffter gelingt es vorzüglich den alten andaluſiſchen Stil nachzuahmen (ähnlich wie Caſella den italieniſchen!). Elizalde iſt entſchieden moderner. Der temperamentvolle Geiger Léon Zighera ſpielte außer den geiſtreichen „Commentaires" von Joachin Nin, die ſchwungvolle zweite Sonate von C. Simon und gab an Fülle und Wärme des Tones denkbar viel her.

Anläßlich der Enthüllung des Debuſſy-Denkmals verſammelte ſich „tout Paris" zu einem Feſtkonzert, das neben mehreren hieſigen Dirigenten auch von Toscanini in persona geleitet wurde. Zwiſchen den Vorträgen hörte man eine ziemlich gelungene Radioübertragung aus Baſel: Weingartner und ſein unſichtbares Tonkünſtlerorcheſter huldigten dem größten franzöſiſchen Impreſſioniſten durch die feinſinnige Interpretation ſeines „Faune". So wurde allen Geſchmacksrichtungen Rechnung getragen. Anatol v. Roeſſel.

PRAG. Das Prager deutſche Muſikleben läßt keinen Schluß auf die Gegenwartskriſe zu. Opernbühne und Konzertſaal boten nicht nur Überfluß an Veranſtaltungen, ſondern erfreuten ſich in der Herbſtſaiſon auch einer ungewöhnlich regen Anteilnahme des Publikums. Die 2000 Millionäre Prags müſſen der Mehrheit nach Deutſche ſein, die der Tonkunſt ſehr wohlwollend gegenüber ſtehen, denn der Prager deutſche Mittelſtand iſt verarmt wie anderwärts, kann daher ſeinen Kunſthunger nur in ganz eingeſchränktem Maße befriedigen, kann alſo auch unmöglich Theater und Konzertſaal bevölkern.

Die Prager deutſche Oper hat unter ihrem neuen Direktor Dr. Paul Eger ein

künstlerisches Niveau erreicht, das sie den ganz großen deutschen Staatstheatern ebenbürtig erscheinen läßt. Daß der neue Direktor auch die Einnahmen des Prager deutschen Theaters erheblich zu steigern vermochte, zeigt ihn auch als außerordentlich tüchtigen Geschäftsmann. Das Geheimnis seiner künstlerischen Erfolge liegt in der Sicherstellung künstlerischer Höchstleistungen, durch die das Publikum immer wieder neu angezogen und zum Theaterbesuch angeregt wird. Direktor Dr. Egers Lieblingskind ist die Oper, der unter seiner Leitung eine ähnliche umfassende Pflege zuteil wird wie seinerzeit unter Angelo Neumann. Bei der Entdeckung zugkräftiger Solosänger hat Dr. Eger bisher ebenso Glück gehabt wie mit der Verpflichtung des italienischen Dirigenten und Toscanini-Schülers Antonino Votto, der das Wunder vollbrachte, durch seine glänzende Interpretation das Publikum auch für ganz abgespielte Opern zu interessieren, diese selbst auch zu neuer und ungeahnter Bedeutung zu erheben. So wirkten seine Neueinstudierungen des „Rigoletto" von Verdi ebenso als künstlerische Ereignisse wie jene der restaurierten veristischen Opern „Cavalleria" von Mascagni und „Bajazzo" von Leoncavallo. Auf der ganzen Höhe seiner künstlerischen Leistungen aber zeigten diesen genialen, Aufführungen und Proben fast ausschließlich aus dem Gedächtnisse und ohne Notenhilfe leitenden Dirigenten seine Neueinstudierungen der Verdischen Spätopern „Rigoletto" und „Falstaff". Neben Votto hat der eigentliche Opernchef Prof. Georg Széll sein früheres Ansehen zu behaupten verstanden; durch künstlerisch hochwertige Aufführungen vor allem Mozartscher und Wagnerscher Opernwerke. Unter den neugewonnenen bedeutenden Opernsolisten haben bisher die Altistin Kerstin Thorborg, der Heldenbariton Jaro Prohaska, der lyrische Tenor Josef Riavec und der Heldentenor Heinrich Fischer die stärksten Erfolge davongetragen. Die Operette, die in ihren modernen Schöpfungen ohnedies nichtssagend ist, hat der neue Direktor erfreulicher Weise kalt gestellt und auf ein Minimum eingeschränkt. Ein Abend auf diesem Gebiete, der den Titel „Dreimal Offenbach" trug und drei reizende Einakter des französischen Meisters der Operette in einer ausgezeichneten Neubearbeitung des neuen Opernregisseurs der Prager deutschen Oper Renato Mordo brachte, hatte höchstes künstlerisches Niveau. In einer Reihe von Opern-Neuinszenierungen vermochte auch der neue Ausstattungschef Prof. Emil Pirchan aus Berlin bedeutende künstlerische Arbeit zu leisten.

Im Konzertsaal machte sich eine wahre Hochflut von Konzertveranstaltungen aller Art bemerkbar. Die Pianisten (Lamond, Horowitz, Schnabel und Friedmann) und die Geiger (Hubermann, das neue, übrigens wirklich wunderhafte italienische Wunderkind Ricci und Milstein) fanden die größte Teilnahme beim Publikum. Künstlerisch hochbedeutend waren auch die Konzerte des deutschen Kammermusikvereins und zwei philharmonische Konzerte des deutschen Theaterorchesters. Bei einem der zuletzt genannten Konzerte konnte der Dirigent Prof. Georg Széll auch mit der Uraufführung eines kleinen Orchesterstücks „Rhythmica ostinata" von Wladimir Vogel aufwarten, eine, wie schon ihr Titel sagt, auf der Vielseitigkeit und Gegensätzlichkeit des Rhythmus aufgebaute, im fugierten Stil als Variationen geschriebene, mehr geistreich gekonnt als innerlich erfühlt, mehr etüdenhaft als inhaltlich bestimmt wirkende Komposition im absoluten, sachlichen Musiksinne. Eine beachtliche Uraufführung gab es auch in einem Konzerte des Prager Radiojournales (Behörde des Prager Senders), ein Streichquartett mit Blasorchester von dem Prager Tonsetzer Erwin Schulhoff, ein rhythmisch und klanglich gleich fesselndes und originelles dreisätziges, den Konzertmusiken Hindemiths verwandtes Opus von auch formal schöner Haltung. Eine dritte Uraufführung hatte die Tschechische Philharmonie unter Prof. Jirák ins Werk gesetzt; ein „Seemann Nikolaus" betiteltes „sinfonisches Drama" für Soli, Rezitation, gemischten Chor, großes Orchester, Jazzorchester und Orgel (!) von dem Professor des tschechischen Konservatoriums in Brünn Wilhelm Petrzelka, das aber mehr durch den Aufwand der musiktechnischen Mittel imponiert als durch inhaltlichen Wert und den Mitteln entsprechende geistige und künstlerische Größe. Zwei künstlerisch auf höchster Stufe der Vollendung stehende Chorkonzerte leitete als Gastdirigent Bruno Walter: je eine Aufführung des Requiems von Verdi und der Totenmesse Mozarts. Noch ist schließlich einer ausgezeichneten Aufführung der „Nelson"-Messe Josef Haydns durch die schwer um ihre Existenz kämpfende Deutsche Musikakademie unter der Stabführung Prof. Leo Franz' zu erwähnen. Eine interessante Veranstaltung hatte endlich das Tschechische Staatskonservatorium in Szene gesetzt; die praktische Ausprobung eines neuen Geigenlackes nach der Methode Dr. Maximilian Leifers. Ein Versuch, eine Methode, wie schon viele andere vorher, deren Endeffekt abzuwarten sein wird. E. J.

REGENSBURG. Eine besondere Tat war die Erstaufführung der „Johannespassion" Joh. Seb. Bachs durch den „Evangelischen Kirchenchor" unter Leitung von Ralf von Saalfeld. Der Kirchenchor zeigte sich besonders in der Wieder-

gabe der zahlreichen Choralsätze auf anerkennenswerter Höhe, während für die Chöre noch in mancher Hinsicht eine letzte Ausfeilung fehlte. Ganz überragend war Max Meili-München als Interpret des Evangelisten. Durch ihn wurde die Aufführung zu einem wahrhaften Erlebnis. Selten wurde einer so schwierigen Rezitativ-Partie so viel Ausdruck und doch zugleich so viel tragender Gesangston verliehen wie hier durch Max Meili. Neben ihm sind als Solisten Adelheid la Roche-Köln (Sopran) und J. Hauschild-Berlin (Baß) mit Vorzug zu nennen. Gertrud Hänel-Berlin (Alt) fiel gegen die Leistungen der übrigen Quartettmitglieder erheblich ab. Ihre Stimme war für den großen Raum der Dreieinigkeitskirche bei weitem nicht ausreichend. Ganz vortrefflich war das Cembalo durch Anna Speckner-München besetzt. Ebenso die Partien von Flöte und Gambe (letztere durch Folkmar Längin-München). Der Dirigent leitete mit Umsicht, seine Zeichengebung hat an Deutlichkeit wesentlich gewonnen. — Unter den Konzerten des Musikvereins ragt ein Abend des Herma-Studeny-Quartetts besonders hervor. Ihm gelang besonders glänzend eine Wiedergabe von Smetanas „Aus meinem Leben". Ein Liederabend von Anny Quistorp-Leipzig mit Friedrich Högner am Flügel war vorwiegend auf Brahms eingestellt und brachte daneben noch einige Schubert-, Robert Franz- und Schumann-Lieder. Anny Quistorp ist für die Wiedergabe solch reiner klassischer Kunst prädestiniert. Ihre schöne, tragfähige, schlackenfreie Stimme ließ den Abend zu einem reinen Genuß werden. Friedrich Högner begleitete mit voller Einfühlung ganz vortrefflich. — Die Oper brachte uns unter dem jungen Münchner KM Paul Ketteler eine Aufführung von Richard Wagners „Siegfried" und Puccinis „Madame Butterfly" mit Gästen der Münchener Staatsoper und Mitgliedern der Münchener Opernbühne. Die Aufführung von „Madame Butterfly" wurde zu einem besonderen Ereignis durch ein Gastspiel von Kammersängerin Else Blank-Karlsruhe in der Titelrolle. In Spiel und Gesang war sie schlechthin die ideale Verkörperung der „Butterfly". Bosse.

STUTTGART. Unsere Bühne ist die einzige, die sich durch Beschaffung der Feen eine geschlossene Wagner-Reihe gesichert hat: alle 13 Werke gelangten zur Wiedergabe. Außerdem hatten wir die konzertmäßige Uraufführung des Bruchstückes der „Hochzeit" (1832), gelegentlich eines aufschlußreichen Vortrags von Prof. Golther (Rostock). Prof. Leonhardt gehört, wenn man Vergleiche zieht, in die vorderste Linie der Wagner-Dirigenten. Holländer und Lohengrin, auch das Liebesverbot leitete der hochbegabte Franz Konwitschny, dem nun auswärts eine erste Stellung gebührt. Stangenbergs Spielleitung versagt vollständig. Erste Gesangskräfte stehen zur Verfügung. Die Tenoristen Laholm, Ritter, Suthaus, die Baritonisten Bitterauf, Czubok, dann Roth (Baßbariton); auf weiblicher Seite die geniale Rösler-Keuschnigg, (erster dramatischer Sopran), Margarethe Teschemacher, Vally Brückl, Irma Roster, die nicht bloß bei Wagner eine hochwertige Besetzung ermöglichen. In die Berichtszeit fielen Palestrina, Aulidische Iphigenie (Leonhardt), Rigoletto (Konwitschny), Nürnberger Puppe (Aign). Vom neuen Generalintendanten Otto Krauß erwarten wir mit größter Freude gewisse Reformen, besonders den Abbau unzulänglicher Kräfte.

Bruckners ungemein schwierige Vierte hörten wir stilecht von Leonhardt; Jochums schöne Wiedergabe der Siebenten bedürfte in einigem noch der Ausreifung. Das Philharmonische Orchester bot unter Martin Hahn Beethovens Siebente und Seltenheiten wie Haydns Bläserpartita von 1761 (mit dem Brahmsthema). Hahn veranstaltete auch Brahmsfeiern und ebenso widmete sich das Wendlingquartett dem Andenken des Meisters. Auch Kleemann versorgt uns mit Kammermusik. Zum neuen Leiter des philharmonischen Orchesters wurde Ferdinand Drost bestellt, ein deutschblütiger und deutschgesinnter Musiker von hohem Können. Bachs Musikalisches Opfer hat Prof. Rehberg mit dem Orchesterverein in Erhard Kriegers Bearbeitung zur Freude eines vollen Saales aufgeführt. Leonhardts Wiedergabe der h-moll-Messe war in den Chorsätzen wieder hervorragend schön. Aus dem nahen Ludwigsburg ist von einer vorbildlichen Schulfeier zu berichten: Wilhelm Krämer brachte nicht allein Brahms- und Wolfchöre, sondern neuentdeckte Gesänge Schuberts und ein musikalisch wertvolles, anmutig getanztes Ballett „Orpheus" von Florian Deller, der am Hofe des Herzogs Karl Eugen wirkte. Dr. Karl Grunsky.

WEIMAR. Das nationale Wiedererwachen unseres Volkes gab unserem Deutschen Nationaltheater zwei neue Führer: Dr. Nobbe, Intendant und Generalmusikdirektor in einer Person und Dr. Ziegler, Staatskommissar aller Thür. Theater. Wir begrüßen diese beiden Männer mit dem aufrichtigen Wunsche, daß ihr Wirken der Deutschen Kunst und den Künstlern zum Segen gereichen möge. Als hervorragendste Darbietungen dieses Winters seien genannt: eine „Salome"-Neueinstudierung, in welcher Genia Guszalewicz die Titelrolle mit großem Geschick auf die Bretter stellte; sie hat auch in der Erstaufführung des „Friedemann Bach" von Graener als Gräfin Brühl einen starken Erfolg zu verzeichnen gehabt. Köst-

lich war die Wiedergabe des „Schneider von Schönau"; Priska Aich errang hier wieder einen verdienten Sieg ihrer Kunst. Gustav Havemann spielte das D-dur Violinkonzert und Edwin Fischer das Es-dur-Klavierkonzert in je einem Konzert unserer Staatskapelle. Beide Künstler wurden stürmisch gefeiert. Elly Ney spielte in einem Konzert der „Musikfreunde". Nachdem ich im Rundfunk Robert Reitz mit Tschaikowsky D-dur, Müller-Crailsheim mit Lalo, Spanische Symphonie und Hans Bassermann mit einem prächtigen Violinkonzert von Georg Göhler hörte — alle Drei in ganz großer Auffassung — ist es mir einigermaßen verwunderlich, daß man Vasa Prihoda hierher holen mußte. Unsere Zeit verlangt gebieterisch: der Deutsche Konzertsaal dem Deutschen Künstler! Später, wenn es uns wieder einmal besser gehen sollte, dann sei er auch dem Ausländer geöffnet. Günther Raphael bemühte H. Bassermann und W. Schulz mit undankbaren, fast unspielbaren Werken. Pauline Jessen spielte mit Bravour einige seiner Klavierstücke. Über seinen Kontrapunkt findet man in Beethovens Lehre, Seite 101, folgende beherzigenswerte Stelle: „Die Natur kennt keinen Stillstand; Hand in Hand mit ihr wandelt auch die wahre Kunst; deren Afterschwester heißt: Künsteley; vor welcher uns der Himmel bewahren möge!" Diesen Satz könnte man auch inbezug auf den Kontrapunkt Sigfrid Walter Müllers anwenden; seine Sonatine op. 32 Nr. 1 für Violine und Klavier, für die sich Hans Bassermann in einem eigenen Abend einsetzte, war dies Opfer nicht wert. Wir konnten aber unseren Bassermann als einen Geiger größten Formates bewundern; wie er z. B. die Partita d-moll von J. S. Bach hinlegte, das war ein Erlebnis! Ganz wundervoll sind die Abende des Reitz-Quartettes, bei dem jetzt am Pult der 2. Geige Hans Laudann sitzt, ein famoser, stilechter Musiker. In diesem Jahre bringen die vier beliebten Künstler einen Beethoven-Zyklus: jeder Abend eine Feierstunde! Auch das Weimarer Trio gab an zwei Abenden Blüten aus Schubert, Tschaikowsky, Mozart, Volkmann und Dvorak zum Besten. Unter den Veranstaltungen der Staatl. Hochschule für Musik, deren Leiter Bruno Hinze-Reinhold hervorragende pianistische Leistungen bot, trat besonders eine Opernaufführung hervor, in welcher Szenen aus Fidelio, Freischütz und Hänsel und Gretel durch talentierte Schüler und Schülerinnen wiedergegeben wurden. Ein glänzendes Zeugnis für die ernste Arbeit an dieser Anstalt. Zu dem gleichen Urteil kommen wir, wenn wir an die Morgenfeier der Klasse Schulz, die Liszt-Gedenkstunde, den Beethoven-Abend und den Abend mit Werken lebender Komponisten denken. Hier wie auch in dem Liederabend Thüringer Komponisten, der von Lena Knoll bestritten wurde, traten besonders gut gelungene Kompositionen von Gustav Lewin hervor, die ebenso wie die Werke von Rinkens, Wetz und Böttcher, sehr gut ansprachen.

E. A. Molnar.

ZWICKAU. Das erste Orgelkonzert Georg Winklers (Leipzig) in der Zwickauer Marienkirche war ein bedeutender Erfolg. Das interessante Programm brachte zwei Uraufführungen: die neue, im Landdienst Ostpreußen der Sächsischen Jungenschaft 1932 komponierte Orgel-Toccata (d-moll) des Paul Gerhardt-Schülers Helmut Bräutigam (geb. 1914, Sohn des bekannten Crimmitschauer Kantors Paul Bräutigam, gleichfalls ein Schüler Paul Gerhardts) „atmet in ihrem brillanten Figurenwerk und ihren breit hinfließenden Akkorden echt jugendliches Feuer; die darauf folgende Fuge überrascht durch die Beherrschtheit und Selbstzucht in der thematischen Führung. Alles Spielerische ist dabei vermieden, und doch zeigt die kontrapunktische Behandlung natürlichen Fluß und hohe ursprüngliche Musikalität". „Auf den habt acht", so sei mit einem Wort Robert Schumanns auch hier auf den allen Lesern der ZFM lange schon wohlbekannten hochbegabten Neunzehnjährigen hingewiesen. Paul Gerhardts neue, gleichfalls uraufgeführte D-dur-Toccata (op. 30, Musikdirektor Woldemar Nestler gewidmet) „liegt ein äußerst bewegtes Motiv Rich. Jungs zu Grunde. In rauschenden Passagen fluten die Klänge auf und nieder; einem fast pastoralen, in seinen altkirchlichen Harmonien leise archaisierend wirkenden Mittelteil in Moll folgt ein ungewöhnlicher Abgesang — an Stelle der traditionellen kraftvollen Schlußbildung stehen nach Wiederholung des reicher harmonisierten Hauptsatzes und des Mittelteiles in lichtem Dur fliehende Passagen und eine sich in zarte Höhen verlierende Figur beschließt das Stück im ppp (die später folgende Fuge im 5/4 Takt über das Thema des Mittelsatzes wächst aus diesem ppp heraus). „Eine Arbeit von eigenem Gesicht!" — In Georg Winkler hatten die neuen Schöpfungen, wie auch die anderen Werke des Programmes (Pastorale op. 17, II von Paul Gerhardt, Choralvorspiele von W. v. Baußnern, Partite und Doppelfuge op. 10 von H. E. Koch) einen glänzenden Interpreten gefunden, dem seine Gattin, die Konzertsängerin Käthe Winkler mit ihrem „leuchtenden, gleichmäßig gebildeten Sopran und tief empfundenen, schlichten und natürlichen Vortrag ganz köstlich" sekundierte. „Mit der ganzen Wucht seiner reifen Meisterschaft setzte sich Paul Gerhardt selbst für seine erschütternde große g-moll-Fuge op. 11 ein, eine Schöpfung sinfonischen Charakters in streng 5stimmig durchgeführter Fugenform, erfüllt

von schwerem Kämpfen und Ringen gegen die Mächte des Schicksals („Ach was ist Leben doch so schwer"), deren endliche Lösung erst nach äußersten Spannungen im gewaltigen Aufbäumen höchster Kraft erfolgt," ein Stück wie geschaffen für die herrliche große Zwickauer Marienorgel, deren Mannigfaltigkeit in der Farbenveränderung der Register und reiche Nuancierungsfähigkeit in dem ganzen Konzert glänzend zur Geltung kam.

—e—

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das Deutsche Bachfest, veranstaltet von der „Neuen Bachgesellschaft" 1.—9. Oktober in Dortmund, verspricht einen Motettenabend, einen Festgottesdienst, zwei Kammermusikkonzerte, ein Orchesterkonzert und eine Choraufführung. Ausführende sind die städtischen Vereinigungen unter Leitung von W. Sieben, C. Holtschneider, Gerard Bunk.

Das Programm der diesjährigen Opernfestspiele der Dresdener Staatsoper (1.—10. Juli) steht im Zeichen von Rich. Wagner und Richard Strauß. Vorgesehen sind einmalige Aufführungen von Wagners „Rienzi", „Der Fliegende Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin". Als erste Vorstellung ist die Uraufführung der neuen Straußoper „Arabella" angesetzt. Die Aufführung wird fünfmal wiederholt. Ferner kommen seine „Frau ohne Schatten" und „Aegyptische Helena" zur Darstellung. Im Festspielhaus gehen Glucks „Iphigenie in Aulis" und die selten gespielte „Alceste" in Szene.

Die Berliner Kunstwochen, die alljährlich die Saison beschließen, bringen u. a. in der Staatsoper „Elektra" unter Leitung von Hans Pfitzner, „Salome" unter Richard Strauß, Konzerte Furtwänglers, des Buschquartetts, des Kampfbundorchesters unter Prof. Havemann, Aufführungen der Berliner Männerchöre, Kammermusikabende in den staatlichen Schlössern, Konzerte der Staatskapelle im Stadtschloß usw.

Erfurt veranstaltet 6.—7. Mai ein zweitägiges Brahmsfest unter Mitwirkung der Kammermusikvereinigung der Berliner Staatskapelle, Elena Gerhardt, Alma Modie u. a.

Das Beethovenfest der Stadt Basel (20. Mai bis 2. Juni) bietet unter Leitung von Dr. Felix Weingartner und Hans Münch sämtliche Sinfonien, das Violinkonzert (Adolf Busch), das Klavierkonzert G-dur (Rudolf Serkin), zwei Kammermusik-Matineen, die „Missa" und „Fidelio".

In der Osterwoche fand in Kaiserslautern das 5. Pfälzische Musikfest (Beethoven-Brahms) unter Leitung von Prof. Boehe und MD Barbey statt.

Im Rahmen der Wagnerfestspiele der Stadt Leipzig findet am 21. Mai die Erstaufführung des „Liebesverbotes" unter musikalischer Leitung von Prof. Hermann Abendroth im Neuen Theater statt.

Die Bachgesellschaft in Limbach veranstaltete unter Rudolf Levin ein Brahmsfest mit Instrumental- und Chorwerken (u. a. „Nänie").

Die Brahms-Feiern in Hamburg haben mit einem Chorkonzert großen Stils unter Leitung von Eugen Papst begonnen. Singakademie, Hamburger Lehrergesangverein und Philharmonisches Orchester brachten „Nänie", „Schicksalslied", „Rinaldo" und die „Alt-Rhapsodie" zur Aufführung. Am 7. Mai ist vom hamburgischen Senat ein Festakt angesetzt, dem in der Woche darauf eine Reihe musikalischer Veranstaltungen folgen, die von Dr. Karl Muck und Eugen Papst geleitet werden. Zur Mitwirkung sind Sabine Kalter, Jo Vincent, Rudolf Bockelmann, Adolf Busch und sein Quartett, Rudolf Serkin verpflichtet worden.

Vom 23. bis 25. Juni findet in Reval die Erste Estnische Musikwoche statt. Die Veranstaltung, die auch das Zehnte estnische Sängerfest einschließt, wird 20 000 Sänger und Musiker vereinigen und Werke estnischer Komponisten bringen.

Am 15. und 16. Juli findet in Dortmund das 6. Fest des Westfälischen Sängerbundes statt, der sein 25jähriges Bestehen feiert. Es beginnt mit einer Festaufführung der mit dem Staatspreis ausgezeichneten Kantate „Von deutscher Not" von Georg Nellius in der Westfalen-Halle. Die Leitung des Massenchores (15 000 Sänger) übernahmen Bundeschormeister Rudolf Hoffmann und Staatskapellmeister Dr. h. c. Robert Laugs (Kassel).

Die Philharmonische Gesellschaft zu Bremen veranstaltet unter der Leitung von GMD Ernst Wendel ein Brahmsfest vom 8. bis 12. Mai unter Mitwirkung von Else Schürhoff (Alt), Wilhelm Kempff (Klavier), Phil. Dreisbach (Clarinette), Kammermusiker August Schulz und Wilhelm Busch, des Wendling-Quartetts, des städtischen Orchesters und des Philharmonischen Chors. Das Fest umfaßt einen Kammermusik- und zwei Orchester-Abende. Die Festrede hält Dr. Fritz Piersig.

Das zweite Fest der Internationalen Bruckner-Gesellschaft (München, Okt. 1933) bringt des Meisters Symphonien 1—5, die f-moll-Messe und Te Deum, die Ouverture, das unbe-

kannte Scherzo zur 4. Symphonie, Motetten u. a. Festdirigenten sind Hausegger, Knappertsbusch, Mennerich; Prof. Berberich wird mit seinem Domchor mitwirken.

Die Maifestspiele des Prager Deutschen Theaters werden unter anderem einen Verdi- und Wagner-Zyklus umfassen. Auch Richard Strauß soll berücksichtigt werden. Als Novität wird im Rahmen der Maifestspiele die Uraufführung der Oper „Verlobung im Traum" von dem jungen Prager deutschen Komponisten Hans Krása vorbereitet. E. J.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Der Lehrergesangverein Zwickau gab anläßlich der Feier seines 50jährigen Bestehens ein durch sein Programm und seine Güte bemerkenswertes Konzert unter Leitung seines musikalischen Leiters Studienrat Paul Kröhne. Es kam zur Aufführung: Rob. Schumanns selten zu hörender achtstimmiger Chor „Verzweifle nicht im Schmerzensthal" (F. Rückert), J. Brahms' „Rhapsodie" (Goethe, Harzreise) und „Rinaldo" (Goethe) und als Schluß M. Regers prächtiger Chor „Weihe der Nacht" (Hebbel). Auch die Solisten waren hervorragend: Altistin Frau Paula Lindberg und Tenorist Max Mansfeld, beide aus Berlin. Ein geradezu ideales Programm!, das öfter Nachahmung finden sollte. — Der Zwickauer Lehrerverein hat fast alle größeren Chorwerke R. Schumanns aufgeführt bzw. sich an den Aufführungen beteiligt.

Bei der 29. Hauptversammlung des Janko-Vereins wurde der bisherige Obmann Friedrich Weißhappel erneut bestätigt und zugleich zum Ehrenmitglied ernannt.

Die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" wählte auf ihrer öffentlichen Hauptversammlung in den aus 5 Personen bestehenden Vorstand Max Donisch, Hugo Rasch und Max Trapp. Erster Vorsitzender bleibt Max von Schillings, Geschäftsführer Max Butting. Ihren Austritt haben Arnold Ebel (der jetzt die Stelle Trapps im Beirat einnimmt), Georg Schumann (der zum Ehrenbeirat ernannt wurde) und Heinz Thiessen erklärt.

Dr. Heinz Unger, der Dirigent der Berliner „Gesellschaft der Musikfreunde", hat sein Amt niedergelegt auf Grund von Differenzen zwischen der Gesellschaft und dem Philharmonischen Orchester.

Der Berliner Staats- und Domchor, dessen Dirigent Prof. Hugo Rüdel am 1. April ausgeschieden ist, konnte am 21. März auf ein 90jähriges Bestehen zurückblicken. Der Chor wurde durch Kabinettsordre 1843 von einer Fachkommission, der auch Felix Mendelssohn-Bartholdy angehörte, unter musikalischer Leitung von Aug. Neithardt (Komponist des Liedes „Ich bin ein Preuße") ins Leben gerufen.

Die Felix-Draeseke-Gesellschaft hielt eine Sitzung des Arbeitsvorstandes in Dresden ab, bei der der Vorsitzende Stephani einen Vortrag über Draeseke hielt. In den Ehrenvorstand ist Prof. Dr. Edwin Fischer eingetreten.

Der „Akademische Richard-Wagner-Verein" Berlin ernannte den Geh. Reg.-Rat Ernst Doblin zu seinem Vorsitzenden.

Der Vorstand der „Gema" besteht nach Beschluß der außerordentlichen Generalversammlung aus den Herren Leo Ritter, Paul Graener, Eduard Künneke, Fritz Bolten-Beckers und Robert Ries. Robert Lienau, Hans Bullerjan, Willi Geißler und Karl Wilke wurden in den Aufsichtsrat gewählt. Der Antrag auf Vereinigung der Genossenschaft deutscher Tonsetzer und Gema zu einer reichsdeutschen Gesellschaft wurde einstimmig angenommen und der Verwaltung aufgetragen, im Einvernehmen mit der Schwestergesellschaft A. K. M. sofort die dazu notwendigen Schritte in die Wege zu leiten.

In Berlin haben sich einige Musiker und Musikliebhaber zu einem „Club für Musik" zusammengeschlossen, zu dessen Ehrenkomitee u. a. Edwin Fischer, Eugen Jochum, Georg Kulenkampff, Wilhelm Kempff, Kammersängerin Mme. Cahier usw. gehören. Der Club veranstaltet monatliche Serien-Konzerte in dem intimen Rahmen der Berliner Sezession, deren erstes am 4. und 6. April als Hugo Wolf-Feier mit Emmi Leisner stattfand.

Der Präsident des „Schweizerischen Musikerverbandes", Leo Melitz, bekannt als Übersetzer der Opern Honeggers, wurde wegen schwerer Betrügereien in Zürich verhaftet.

Das Kammerorchester Essener Musikfreunde (Leitung Dr. H. Folkerts) brachte eine „Musik für Streichorchester" von Hero Folkerts zur Uraufführung. k.

Vom 20. bis 30. April hält das Freiburger Kammertrio einen Kurs alter Musik in Porto di Ronco/Ascona.

Ausgehend von dem Gedanken, daß jedes musikalische Kunstwerk in seiner Darstellung an das Instrument gebunden ist, für das es einst geschrieben wurde, hat sich die „Gesellschaft der Freunde alter Musik auf Schloß Oranienstein", die unter dem Protektorat des kunstsinnigen Diezer Bürgermeisters Robert Heck vor kurzem gegründet wurde, zur Aufgabe gemacht, unter strenger Ablehnung der immer weiter um sich greifenden Verfälschung der alten Musik dieser wahrhaft zu dienen und die Werke unserer großen Meister im originalen Raum in

einer werk- und zeitgemäßen Darstellung zu Gehör zu bringen. In zwei festlichen Musikaufführungen spielte Ilse Kuhlmann auf dem Clavichord Werke von Bach, Händel und Mozart. Johannes Drath, der erste Bariton der Darmstädter Oper, sang im zweiten Konzert Werke alter deutscher und italienischer Meister. Die Gesellschaft plant, mit monatlichen Konzerten hier im Herzen des Nassauer Landes eine wahre Pflegestätte alter Musik zu schaffen. Alle Anfragen sind zu richten an das Sekretariat der Gesellschaft: Adolph Meuer, Hachenburg/Hessen-Nassau, Verlagshaus Ebner.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Prof. Bruno Hinze-Reinhold, der Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar, hat um seine Versetzung in den Wartestand zum 1. Oktober d. Js. nachgesucht und wird dann Weimar verlassen. Der Künstler, als Pianist und Pädagoge von hervorragendem Ruf, wurde im Jahre 1913 an die damalige Großherzogl. Musikschule als Lehrer einer Klaviermeisterklasse berufen und wurde dann 1916 der Nachfolger Waldemar von Baußnerns im Direktoramt. Durch die Kriegsjahre, durch Umsturz und Inflation brachte Hinze-Reinhold die Anstalt zu höchster Blüte, die jetzt als Staatliche Musikhochschule des Landes Thüringen mit ihrer, vom thüringischen Generalmusikdirektor geleiteten Orchesterschule und mit ihren pädagogischen Seminaren nicht bloß in ganz Mitteldeutschland hohes Ansehen genießt. Die neueste Schöpfung Hinze-Reinholds ist die Einrichtung eines kirchenmusikalischen Instituts, in Verbindung mit der thüringischen Landeskirche. Hinze-Reinhold gedenkt, wieder nach Berlin überzusiedeln.

MD Otto Siegl (Paderborn, Graz), der Leiter des Bielefelder Kammerorchesters, wurde als Leiter der Kompositionsklasse an die Hochschule für Musik in Köln berufen.

Das Musikwissenschaftliche Institut der Universität Freiburg i. d. Schweiz hat im Wintersemester 1932/33 mit dem Collegium musicum unter Leitung von Prof. Dr. Fellerer folgende Abende veranstaltet: Haydn-Abend, Alte Weihnachtsmusik, Musik der französischen Revolution, Heitere Musik aus vier Jahrhunderten.

Das Instrumentenmuseum der Universität Leipzig, das aus der vormals Heyerschen Sammlung in Köln hervorgegangen ist, hat einen kultur- und musikgeschichtlich belangvollen Zuwachs zu verzeichnen: vierzehn Instrumente aus der Barockzeit, die einst im Besitze des Wiener Bildnismalers Amerling gewesen waren und dann dem Dresdener Kunstfreund Lingner gehört haben, wurden ihm als Geschenk überwiesen, darunter ein sehr beachtliches Serpent, eine Drehleier (Vielle) und, innerhalb der Gruppe der Zupfinstrumente, eine süddeutsche Theorbe und ein prächtiger italienischer Chitarrone.

Die Bibliothek der Westfälischen Landesuniversität zu Münster i. W., die u. a. die berühmte Santinische Musiksammlung beherbergt, konnte im März d. J. auf ihr dreißigjähriges Bestehen zurückblicken. k.

Der Berliner Hochschulassistent Dr. Herbert Biehle wird eine Reihe von Vorlesungen halten, die mit dem Thema: „Das deutsche Lied als Gesangsproblem" am Mittwoch, den 3. Mai, im Institut Biehle, Berlin NW 87, Franklinstr. 29, beginnen. Anmeldung und Näheres daselbst. Die deutschen Meister des Liedes von Reichardt, Zelter bis in die neueste Zeit werden nach stimmwissenschaftlichen Gesichtspunkten behandelt. — Im Winter folgen Vorlesungen über die Gesangsprobleme der Oper und des Oratoriums.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg feierte den Brahms-Gedenktag mit der Aufführung seiner Werke im Rahmen einer sonntäglichen Morgen-Aufführung. — In einer Abendaufführung spielten und sangen Schüler Werke von Humperdinck, Mozart, Weber und Beethoven.

Die städtische Musikhochschule zu Mainz veranstaltete in den letzten Wochen unter Leitung von Hans Gál einen Kammermusik-Abend, ein Sinfonie- und ein Chor- und Orchester-Konzert mit Werken alter Meister.

Die Hochschule für Musik in Köln brachte Lortzings vergessene komische Oper „Casanova" zur Aufführung. k.

Im Rahmen der Semesterabschlußkonzerte der Folkwangschulen Essen kam neue Schul- und Hausmusik von Hermann Erpf und Ludwig Weber zur Aufführung. k.

Das Collegium Musicum der Universität Leipzig bot seinen Hörern als Semesterschluß-Konzert im Februar 1932 eine Auswahl aus der „Weltlichen Chorkunst der Renaissance" und aus dem Ouvertürenschaffen der vorklassischen und klassischen Zeit, im Februar dieses Jahres aber ein „Konzert aus Konzerten", das die Namen Ph. E. Bach, J. C. Schlick, Haydn und Mozart aufwies und durch die Mitwirkung von historischen Instrumenten seine besondere Note bekam: einem Cembalo von Cristofori, zwei Hammerflügeln von Stein und Dulcken und zwei Drehleiern aus dem französischen Rokoko.

Am Konservatorium in Jena (Direktor Prof. Willy Eickemeyer) wurde zum zweiten Male eine Staatliche Thüringische Privatlehrer-Prüfung abgehalten, der sich 5 Prüflinge (einer für zwei Hauptfächer) unterzogen. Die Prüfungs-

kommission bestand aus: Oberreg.-Rat Prof. Dr. Jesinghaus, Prof. Hinze-Reinhold, Prof. Wetz (Weimar), Prof. Eickemeyer, Prof. Brieger (Jena). Alle Prüflinge, von denen 4 ihre Ausbildung am Jenaer Konservatorium erhalten haben, bestanden und zwar einer mit „Sehr gut" und vier mit „Gut".

Auf ministerielle Verfügung wurde ab 1. April an der Technischen Hochschule in Breslau ein „Institut für musikalische Technologie" eingerichtet. An dem Institut werden theoretische und praktische Übungen abgehalten, die zu einem „Collegium musicum" zusammengefaßt werden. Das angeschlossene „Archiv für Musikwirtschaft und Musiktechnik" wird sich im besonderen mit der Erforschung der Beziehungen zwischen Musik und Technik beschäftigen. Die Leitung des Instituts übernimmt der bisherige Lektor für Musik und Leiter der Hochschulpressestelle, Privatdozent Dr. H. Matzke.

Am 1. April begann das Sommersemester der im Herbst vorigen Jahres wieder aufgenommenen musiktheoretischen „Sonderkurse Wilhelm Klatte". Sie stehen unter der Leitung von Hildegard Städing (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzübung) und Dr. Otto A. Baumann (Harmonielehre, praktische Satzübung, Kontrapunkt, Improvisation usw.). Anfragen und Anmeldung bei Städing, Berlin-Charlottenburg, Windscheidstr. 31, Tel. C 1 Steinplatz 3790.

Das Deutsche Musikinstitut für Ausländer in Berlin-Charlottenburg veranstaltet vom 27. Mai bis 12. August Meisterkurse in Klavier- und Violinspiel, die von den Pianisten Edwin Fischer, Wilhelm Kempff, Leonid Kreutzer und dem Geiger Georg Kuhlenkampff geleitet werden.

Eine Meisterklasse an der Staatl. Akademie zu Rom wurde dem Solocellisten Enrico Mainardi übertragen.

Die Sommerkurse der Schule Hellerau-Laxenburg für Gymnastik, Rhythmik, Tanz und praktische Musiklehre beginnen bereits am 1. Juni. Es werden vier Kurse von drei bis vier Wochen Dauer im Juni, Juli und August veranstaltet und zwar in verschiedenen Gruppen für allgemein interessierte Anfänger und Fortgeschrittene, ferner für Gymnastiker, Tänzer, Musiker, Schulpädagogen und Kleinkindererzieher. I. Kurs: 1. bis 24. Juni (3½ Wochen). II. Kurs: 26. Iuni bis 15. Juli (3 Wochen). III. Kurs: 17. Juli bis 12. August (4 Wochen). IV. Kurs: 14. August bis 2. September (3 Wochen). Außerdem sind Sonderkurse für Schlagzeugrhythmik (Karl Orff, München), für Schnitzen von Bambusflöten (Trude Biedermann-Weber, Basel), für Kostümentwerfen (Emmy Ferand), sowie Vortragsreihen aus den Gebieten der Psychologie, Pädagogik, Theatergeschichte und der tänzerischen Musikliteratur vorgesehen. Im Juli und August werden außerdem Kurse für Kinder veranstaltet. Vom 17. Juli bis 13. August wird in Verbindung mit dem „Austro-American Institut" ein Kurs in englischer Sprache abgehalten. Ausführliche Prospekte und Auskünfte durch das Sekretariat der Schule, Schloß Laxenburg bei Wien.

KIRCHE UND SCHULE

Der Beethovenchor und das Orchester der Stein-Hardenbergschule Berlin-Spandau haben in den letzten Monaten unter Leitung von Kurt Krenz eine Reihe von beachtenswerten Konzerten durchgeführt, darunter ein Wohltätigkeitskonzert für Neunkirchen mit Werken von Wagner, Beethoven, Brahms, eine „Heldengedenkfeier" u. a. Der Schulchor, der von Kultusminister Rust empfangen wurde, erhielt in der Tagespresse ungewöhnliche Anerkennung.

Joseph Maria Hauschild wurde mit der Leitung von Stimmbildungskursen in der Hochschule für katholische Kirchenmusik zu Regensburg beauftragt.

Die Felbigerschule in Habelschwerdt veranstaltete unter Leitung des verdienstvollen Georg Amft ein Mittagskonzert unter dem Titel „Aus unserer Jahresarbeit". Chorlieder von Amft erlebten hierbei ihre Uraufführung.

In der Andreaskirche zu Leipzig gab an dem letzten Orgelabend der Zwickauer Orgelmeister Paul Gerhardt einen Ausschnitt aus seinem kirchenmusikalischen Schaffen. Neben reinen Orgelwerken („Morgenstern-Fantasie op. 12, Choralvorspiele op. 13, Intermezzo-Pastorale op. 14, III, „Dankhymnus" op. 17, VI) waren es Instrumentalstücke (Canzone op. 14, I für Violine und Orgel, „Abendmusik" op. 28 für Violine, Cello und Orgel) und Lieder („Dulde, gedulde dich fein" op. 20, II, „Abendlied" op. 8, II), zum Teil mit Begleitung mehrerer Instrumente („Osterlied" mit Violine, Cello und Orgel, „Ein geistlich Abendlied" op. 29, II mit Violine und Orgel). Der Komponist selbst war an der Orgel sein bester Interpret, während sich um die Wiedergabe der anderen Werke Elly Opitz (Gesang), M. Muth (Violine), Chr. Klug (Violoncello) und G. Winkler (Begleitungen) mit bestem Gelingen verdient machten. Der Abend hinterließ einen starken Eindruck.

Zum Besten der kirchlichen Winterhilfe veranstaltete Organist Bruno Wamsler-Lauscha drei Orgelkonzerte mit Werken von Buxtehude, Pachelbel, Strungk, J. S. Bach, Max Reger und Siegfried Karg-Elert.

In der Johanniskirche zu Crimmitschau kamen am 24. April Helmut Bräutigams „Gesänge

vom Sterben" für Chor, Soli, Orchester und Orgel zur Ur-Aufführung.

Gerard Bunk-Dortmund brachte kürzlich in seinen regelmäßigen Orgelfeierstunden u. a. die Erstaufführung von Hanns Schindlers „Passacaglia und Fuge d-moll". Sein März-Abend war alter Musik mit Werken von Bach, Scheidt, M. Rossi und G. F. Händel gewidmet.

In einer Passionsfeier in der Katharinenkirche zu Zwickau bot der Katharinenchor unter Mitwirkung von Elsbeth Müller (Orgel) u. a. J. N. Davids Partita für Orgel über „Erhalt uns Herr" und „Es ist das Heil uns kommen" und Siegfried Kuhns Crucifixus für 6stimm. gem. Chor. Ferner kamen dort in einer Veranstaltung der Kantorei des kirchenmusikalischen Instituts zu Leipzig Choräle von Günter Raphael und Hugo Distler, sowie Kurt Thomas' Variationen über „Es ist ein Schnitter" und sein 137. Psalm zur Aufführung.

In der Landauer Marienkirche kamen R. C. von Goriffens „Ernste Lieder" zur Ur-Aufführung.

Karl Seubel (Münster) veranstaltete eine „Geistliche Abendmusik" mit Werken von Weckmann, Bach, Reger u. a., denen der Passionschoral „O wir armen Sünder" zugrundegelegt war. k.

Der Cäcilienchor zu St. Liebfrauen in Ratibor brachte unter seinem Leiter Chorrektor Franz Strehler an den Ostertagen Anton Bruckners Messe in e-moll für 8stimmigen gem. Chor und Blasorchester und Otto Jochums Ostergesang op. 23 B (Erstaufführung) zu ausgezeichneter Wiedergabe.

Erklärung der „TAGO": Im letzten Jahrzehnt ist die Orgelfachwelt im steigenden Maße durch „neue Orgelbewegungen" beunruhigt worden. Zwar liegen diesen Bestrebungen durchaus beachtliche und allgemein anerkannte Gedanken zu Grunde, aber sie wirkten sich unter Führung einseitig eingestellter Vertreter unheilvoll aus. Unter ihrem Einflusse entstanden Orgeln, die ein — in der Tat lang erstrebtes — Klangideal verwirklichen sollten, aber nach Auf- und Ausbau des Klangkörpers und nach seinen Wirkungen bedauerliche Enttäuschungen brachten und Widerspruch der besonnenen Kreise hervorriefen. Es kann auch nicht verschwiegen werden, daß diese Mißerfolge für die Bauherren vielfach sehr kostspielig waren und trotzdem weitere Verbreitung zu finden drohen. Mit wachsendem Erstaunen stehen die Fachkreise hier vor einer Erscheinung, welche sich nur als eine Irrung im künstlerischen Empfinden erklären läßt. Jedenfalls hat sich ein Gegensatz in der Auffassung über die wahren liturgischen Bedürfnisse der Kirche gebildet. — Der erweiterte Künstlerrat der unterzeichneten Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst hat dieses Tatsachenmaterial in eingehender Beratung geprüft mit dem Ergebnis, daß hier die Gefährdung einer ruhigen, von Können und Erfahrungen getragenen Fortentwickelung des Orgelbauwesens ernstlich vorliegt. Die Gesellschaft nimmt daher Anlaß, warnend ihre Stimme zu erheben und allen beteiligten Kreisen, den Kirchengemeinden, Orgelspielern, Orgelbauern, sowie den kirchlichen Behörden Vorsicht anzuraten. — Denn der von jenen Orgelbewegungen angestrebte Klangstil, vielfach „Barock-Klang" genannt, bedeutet die Gefahr einer Entfremdung vom kirchlichen Empfinden und einer Loslösung vom Gemeinde-, Chor- und Kunst-Gesang in der Kirche. Hier vermittelnd zu wirken, ist die wichtige Aufgabe des Sachverständigen als Treuhänders der Gemeinde, dessen Tätigkeit sich vornehmlich auf die künstlerische Beratung und die wirtschaftlich-technische Aufsicht zu erstrecken hat. Auch seine Erfahrungen über Mensuration und Intonation in Zusammenarbeit mit dem Orgelbauer nutzbar zu machen, wird wertvoll sein. Aber stets muß letzterer im Vollbesitze der Verantwortung für seine technische Arbeit und seine künstlerische Aufgabe bleiben.

Die Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst (TAGO).
Biehle.

PERSÖNLICHES

Anstelle des abgesetzten Intendanten Prof. Carl Ebert übernahm Max von Schillings die Leitung der Berliner Städtischen Oper.

Der von Carl Ebert verabschiedete Oberregisseur Otto Krauß (Berlin) wurde nach vorübergehender Übernahme des Intendantenpostens an der Städtischen Oper als Generalintendant nach Stuttgart berufen.

Der von Carl Ebert verabschiedete Dramaturg der Städtischen Oper, unser Mitarbeiter Hans Teßmer, wurde in gleicher Eigenschaft an die Berliner Städtische Oper zurückberufen.

Walter Brügmann (Leipzig) wurde als Regisseur an die Bayer. Staatstheater verpflichtet.

Geh. Reg.-Rat Dr. Adolph ist mit der kommissarischen Wahrnehmung der Geschäfte des Generalintendanten der sächsischen Staatstheater beauftragt worden.

Die Moskauer Philharmonie hat die bisher in Deutschland tätigen Dirigenten Klemperer und Bruno Walter eingeladen, in den Monaten April und Mai nach der Sowjetunion zu kommen, um dort Konzerte zu geben. Sie hat den beiden Dirigenten ferner die ständige Leitung des Moskauer Philharmonieorchesters angeboten. — Dieses Angebot kommt überraschend und wird verschiedene Auslegungen finden. Es muß auffallen, schreibt die

„Deutsche Zeitung", daß gerade in diesem Augenblick der nationalen Erneuerung die bisher in Deutschland tätigen jüdischen Dirigenten ausgerechnet eine Einladung von der Sowjetunion erhalten, die sich nicht nur auf Gastspiele, sondern auf eine ständige Verpflichtung bezieht.

Wolfgang Brückner wurde als Dirigent des Kurorchesters in Bad Homburg verpflichtet.

Kapellmeister Fritz Zaun wurde zum Generalmusikdirektor der städtischen Bühnen Kölns ernannt.

Prof. Richard Trunk wurde zum Bundeschormeister des Rheinischen Sängerbundes ernannt.

Die Tätigkeit des GMD Otto Klemperer an der Berliner Staatsoper wurde mit Rücksicht auf die öffentliche Sicherheit bis auf weiteres eingeschränkt.

GMD Dr. Nobbe wurde zum Intendanten des Deutschen Nationaltheaters in Weimar gewählt, Dr. Hans Severus Ziegler zum ersten Dramaturg und Staatskommissar für sämtliche Thüringer Landestheater.

Der Dirigent Horst-Taun Margraf übernahm die Gesamtleitung des Stadttheaters Freiberg.

Die Dirigenten Fr. Stiedry und Paul Breisach (Berlin), GMD Gustav Brecher (Leipzig) und GMD Eugen Szenkar (Köln) wurden entlassen.

Der Wagnerschriftsteller Walter Eggert (Bayreuth) wurde als Dramaturg an das Friedrich-Theater in Dessau berufen.

Der Intendant des Staatstheaters in Verwaltung der Stadt Kassel, Edgar Klitsch, ist von seinem Posten zurückgetreten. Die künstlerische Leitung des Theaters hat vorerst Opernsänger Schillings übernommen.

GMD Prof. Ernst Wendel, welcher kürzlich den Auftrag erhielt das 4. Bruno Walter-Konzert in Berlin zu dirigieren, davon aber durch eine plötzliche Erkrankung abgehalten wurde, leitete mit großem Erfolge Ende März das 7. Akademie-Konzert des Nationaltheaterorchesters in Mannheim. Für den 7. Mai wurde Wendel ausersehen, in Hamburg mit dem Philharmonischen Orchester ein Brahms-Festkonzert zu dirigieren. Ferner übertrug ihm Bonn a. Rh. die Gesamtleitung seines diesjährigen Musikfestes, das in den Tagen vom 23. bis 25. Mai abgehalten wird.

Intendant Dr. Fritz Berend ist von der Leitung der Theaterunion Münster-Osnabrück zurückgetreten und wird in der kommenden Spielzeit nur noch das wieder selbständige münsterische Theater leiten. k.

Alfred Pellegrini (Dresden) wurde eingeladen, während der diesjährigen Hauptversammlung des „Richard Wagner-Verbandes deutscher Frauen" (7.—10. Juni) auf der Wartburg den Festvortrag zu übernehmen und bei der Einweihungsfeier des von der Stadt neugegründeten „Richard Wagner-Museums" in Tribschen am Vierwaldstätter See, wo bekanntlich der Bayreuther Meister die glücklichsten Jahre seines Lebens verbrachte (1866—72), die Eröffnungs-Ansprache zu halten. Zu beiden Feiern stellte Frau Winifred Wagner ihr Erscheinen in Aussicht.

Kapellmeister Hermann Spitz, der Tenor Leonardo Aramesco, die Konzertmeister Bronislaw Mittmann und Dodja Feldin vom Westdeutschen Rundfunk sind beurlaubt worden. k.

Kammersänger Heinrich Hensel-Hamburg hat einen Vorschlag zur Errichtung einer nationalen Reichsgesangsschule ausgearbeitet, in der vor allem eine neue Generation an Wagner-Sängern herangebildet werden soll.

Zum Organisten der Universitätskirche St. Pauli in Leipzig wurde vom Senat der Universität der Organist und Lehrer am Landeskonservatorium Friedrich Högner und zum Kantor der Leiter des Madrigalkreises Leipziger Studenten Fritz Rabenschlag gewählt. Beide Künstler haben ihr Amt am 1. April angetreten.

Der bekannte Cellist Bernhard Günther, der verschiedenorts im vergangenen Winter mit großem Erfolge als Solist auftrat, ist soeben in das Leipziger Schachtebeck-Streichquartett eingetreten und wird diese Tätigkeit mit seiner solistischen und Lehrtätigkeit in Dresden verbinden.

Der dem Bayreuther Wagnerkreis nahestehende, zuletzt in Weimar tätige Alexander Spring wurde zum Generalintendanten der Kölner Oper ernannt.

An der Frankfurter Oper sind Intendant Prof. Turnau und der erste Kapellmeister Steinberg zurückgetreten.

Die Leitung der Breslauer Oper und der Schlesischen Philharmonie übernahm KM K. Schmidt-Belden.

In Chemnitz übernahm Richard Meyer-Walden die Oper und Martin Egelkraut das Konzertwesen.

Der Komponist und Kapellmeister Hans Simon wurde als Nachfolger Prof. W. Schmidts vorläufig mit der Leitung der Darmstädter Akademie der Tonkunst betraut.

Prof. Gustav Havemann, der Leiter des Berliner Kampfbund-Orchesters, übernahm die Leitung des Bundes deutscher Konzert- und Vortragskünstler, sowie des Reichskartells deutscher berufstätiger Musiker.

GMD Fritz Busch ist aus dem Verband der Dresdner Staatstheater endgültig ausgeschieden.

Der Erste Kapellmeister Ewald Lindemann in Augsburg wurde seines Amtes enthoben.

Die Tänzerin Palucca hat im Laufe dieser Saison 65 Tanzabende im In- und Ausland ver-

anstaltet. Sie wird jetzt ausschließlich in ihrer Dresdner Schule arbeiten und im Sommerkurs Juli persönlich unterrichten.

Der Rücktritt Bruno Walters wird durch eine Notiz in der „Deutschen Wochenschau" ergänzt, wonach im Berliner Liebknechthaus Material über Bruno Walters Stellung zum Bolschewismus gefunden worden sei.

Prof. Walter Braunfels scheidet aus der Leitung der Kölner Musikhochschule aus.

Erich Bormann wurde als Oberspielleiter nach Rostock verpflichtet.

Geburtstage.

Prof. Vinzenz Goller, der bedeutende österreichische Kirchenkomponist, wurde 60 Jahre alt.

Der Musikkritiker Max Marschalk, Komponist von Opern und Bühnenmusiken, wurde siebzig Jahre alt.

Der Geigenpädagoge Siegfried Eberhardt, Mitdirektor des Berliner Stern'schen Konservatoriums, feierte seinen 50. Geburtstag.

Der Weimarer Musikschriftsteller und Johann Strauß-Forscher Prof. Fritz Lange wurde 60 Jahre alt.

Der Präsident der Akademie der Künste, Intendant Prof. Dr. Max von Schillings feierte am 19. April seinen 65. Geburtstag. Aus diesem Anlaß nimmt das Leipziger Neue Theater die Oper „Mona Lisa" unter Leitung des Komponisten am 30. April in den Spielplan auf.

Eduard Nößler, Chordirigent und Leiter des Bremer Domchors, wurde 70 Jahre alt.

Der bekannte Geigenbau-Sachverständige Max Möckel, Vorsitzender des Verbandes deutscher Geigenbauer e. V. und Verfasser eines grundlegenden Geigenbauwerkes, wurde 60 Jahre alt.

Wie wir nachträglich erfahren, ist Studienrat Georg Amft in Habelschwerdt am 25. Januar 60 Jahre alt geworden. Er war Schüler Radeckes und Löschhorns im Berliner Kirchenmusikinstitut, wurde 1913 Kgl. Musikdirektor. Zahlreiche Chor- und Instrumentalkompositionen, darunter drei Messen, sowie seine Volksliederbücher und katholischen Schulliederbücher sichern ihm eine besondere Stellung in der Kirchenmusik.

Todesfälle.

† am 9. April der Komponist und Musiktheoretiker Siegfried Karg-Elert, in Leipzig, Professor am Landeskonservatorium und Dr. of music der Universität Cambridge, im Alter von 55½ Jahren nach längerem Leiden. Ein seltsamer Fall in der neueren deutschen Musik: Karg-Elert gehörte in Amerika und vor allem England zu den bekanntesten deutschen Komponisten der Gegenwart, derart z. B., daß vor einigen Jahren ein etwa viertägiges Karg-Elertfest in London gefeiert wurde und die Musical Times, die beherrschende englische Musikzeitung, seitenlange Aufsätze über ihn brachten. In Deutschland und selbst in Leipzig, wo er seit Jahrzehnten — seit 1919 am Konservatorium — wirkt, trat er ziemlich wenig hervor, trotz der großen Zahl seiner Werke und obwohl K.-E. ihnen ein glänzender Interpret — als Harmoniumspieler war er einzig — gewesen ist. Woher dies kam, sei künstlerisch hier nicht untersucht, teilweise lag es an der geringen Zahl großer, für die breiteste Öffentlichkeit bestimmter Werke. Aber es hat auch noch einen menschlichen Grund. Es dürfte z. Zt. nicht einen Komponisten von Bedeutung und einer derartigen Produktivität geben, der weniger für sich und die Verbreitung seiner Werke getan hat als Karg-Elert, der in dieser Hinsicht ganz an einen Schubert erinnerte, dem es lediglich aufs Schaffen ankam. In der ganzen Zeit meiner Schriftleitung ist mir weder von Karg-Elert selbst noch einem ihm Nahestehenden, irgendwelche Notiz zugeschickt worden, obwohl wir uns ausgezeichnet verstanden. Eine ganz aufrechte, impulsive und offene Künstlernatur, besaß der Verstorbene auch nicht die Fähigkeit, sich in das einzufügen, was man gesellschaftliche Verbindlichkeit nennt, sondern er gab sich, wie er war und fühlte, sich nicht darum kümmernd, ob er gerade auch bei tonangebenden Männern anstieß oder nicht. Der Komponist Karg-Elert ist ein verzweigtes und keineswegs eindeutiges Kapitel, das denn doch einmal von deutscher Seite aus geschrieben werden müßte.

A. H.

† in Wien am 12. April der österreichische Komponist und Orgelvirtuose Viktor Boschetti. Boschetti (geb. 1871) ist ein nachromantischer Musiker von gewählter Melodiosität und reichem Können. Er begann als Organist in der Karlskirche der Kreuzherren 1888, als deren Kapellmeister er jetzt gestorben ist. Seine Kirchenmusik erregte Aufmerksamkeit, so daß er 1896 auch 1. Domorganist am Stephansdom wurde. In der Zeit vor dem Kriege war hier noch die Verpflichtung des täglichen Choralamtes. Wer ihn dort die Orgel spielen hörte, mußte seine kontrapunktische Kunst bestaunen. Während dieser Zeit schuf er auch seine bedeutendsten Kirchenwerke, die aus dem M.S. in St. Stephan und St. Karl zur Aufführung gelangten. Daneben war er Solokorrepetitor an der Wiener Staatsoper. Mit einer Unterbrechung 30 Jahre lang von 1900—1932. Seine Ferien benutzte er um eine große Anzahl von Kompositionen zu schaffen und zwar 3 Sinfonien, 6 Opern („Die Brüder", Linz 1905 aufgef.), Kammermusik und hervorragende Chorwerke.

D.

† Musikdirektor Max Högg, bekannter Militärkapellmeister und Komponist, verbunden mit Rich. Wagner, in Füssen am 17. März im Alter von 79 Jahren.

† Karol Szreter, bekannter Konzertpianist, am 20. März im Alter von 34 Jahren.

† Heinrich Lohalm, ehemaliger Kammersänger der Landestheater zu Stuttgart, beliebter Tenorbuffo, am 13. März im Alter von 51 Jahren.

† Margarete Braunroth, geschätzte Gesangspädagogin am Dresdener Konservatorium, im 74. Lebensjahre.

† Anni Ahlers, deutsche Operettensängerin, durch einen Unglücksfall in London.

† Otto Fanger, Heldentenor der Frankfurter Oper.

† Alexander Schmuller, Violinvirtuose und Lehrer am Konservatorium zu Amsterdam, im Alter von 52 Jahren.

† in Stuttgart im 66. Lebensjahre der Komponist Ewald Straeßer. Er stammte aus Burscheid und war lange dem Musikleben der Stadt Köln verbunden, wo er erst Schüler Wüllners am Konservatorium, dann ebendort Lehrer des Kontrapunkts wurde. Nach dem Kriege wurde er Professor und Dozent der Kölner Universität. Seit 1921 wirkte er an der Akademie Stuttgart. Der Komponist lenkte vor etwa zehn Jahren die Aufmerksamkeit der Musikwelt stark auf sich, dann trat er wieder in die Stille zurück. Er war sehr fruchtbar, in allen Formen und Gebieten, vom Streichquartett bis zur sinfonischen Dichtung.

† MD Hugo Syvarth, Kantor der Paulskirche zu Breslau am 2. April im Alter von 60 Jahren.

BÜHNE

Felix Woyrschs Volksoper „Der Weiberkrieg" kam im Hamburger Schillertheater mit starkem Erfolg zur Aufführung.

Georg Vollerthuns Oper „Der Freikorporal" ist noch für diese Spielzeit von der Berliner Staatsoper, sowie auch vom Landestheater Karlsruhe zur Aufführung angenommen.

In Hannover erlebt Kurt Strieglers flämische Legende „Die Schmiede" ihre Uraufführung am 29. April.

Die Schule Hellerau-Laxenburg (Schloß Laxenburg bei Wien) wurde von dem durch die italienische Regierung ins Leben gerufene „Institut für das klassische Drama" eingeladen, im griechischen Theater zu Syrakus (Sizilien) an den Aufführungen der Tragödien „Iphigenia auf Tauris" (Euripides) und „Die Trachinierinnen" (Sophokles) mitzuwirken und die Tänze und chorischen Szenen auszuführen. Bekanntlich wurde die Schule Hellerau-Laxenburg schon früher mehrere Male zu der Mitwirkung an den klassischen Festspielen, bei denen besonderer Wert auf dir organische Einheit von Sprache, Musik und Bewegung gelegt wird, herangezogen. Diesmal nimmt unter Leitung von Rosalia Chladek eine auf 12 Mitwirkende erweiterte Tanzgruppe teil. Vorher finden Aufführungen in dem römischen Theater zu Taormina statt.

Die Wiener Staatsoper plant im nächsten Winter Gastspielreisen durch Holland, Belgien, Frankreich, England.

Die für Freiburg i. B. in Aussicht genommene Uraufführung der Oper „Christophorus" von F. Schreker wurde aus politischen Gründen abgesetzt.

Das Stadttheater Stralsund, dessen Bestehen bis 1934 gesichert ist, plant Sommergastspiele in Rügenbädern.

Die deutsche Musikbühne (Leitg. Erbprinz Reuß) unternahm Gastspielreisen durch das Rheinland, Saargebiet, Luxemburg, Elsaß-Lothringen und Mitteldeutschland.

Für die Festwochen des Oldenburger Landestheaters hat das Ministerium eine Theaterlotterie genehmigt.

Die Berliner Städtische Oper veranstaltet eine Wohltätigkeitsaufführung von P. Graeners „Friedemann Bach" zugunsten der Hinterbliebenen gefallener SA-Leute.

In Zwickau wurde die Weiterführung des Theaters und Orchesters mit einem Zuschuß von 165 000 Mark beschlossen.

München plant für den Herbst Marschners „Templer und Jüdin" in der Bearbeitung Pfitzners.

Das Mainzer Stadttheater wird sein hundertjähriges Bestehen im September dieses Jahres mit einer Festwoche feiern.

Das in Aussicht genommene Gastspiel der Budapester Oper in München wurde abgesagt.

Die Pariser Große Oper bereitet die Urfassung von Mozarts „Don Juan" vor.

Das Würzburger Stadttheater bringt fünf Festaufführungen von „Tristan und Isolde".

Das Prager Tschechische Staats- und Nationaltheater brachte eine Oper „Der Tod als Pate" von Rudolf Karel nach einem Textbuch des tschechischen Dichters Stanislaus Lom unter Ottokar Ostrčils Stabführung zur erfolgreichen Uraufführung. Das Werk ist eine Art Volksoper, denn die volkstümlichen Elemente sind nicht nur in der Handlung sondern auch musikalisch ausgenützt. Gesunder Humor, beschauliche Lyrik und ein erträgliches Maß von Sentimentalität sind in ihr zu schöner Gesamtwirkung verbunden. Der melodische Charakter der Musik Karels und ihre eingänglich formale und satztechnische Haltung sind zu rühmen, ebenso die klangvolle und nie überladene Instrumentation. Volkstümlich echt ist schon die schlichte, ins Märchenhafte spielende Handlung, nach der der Tod dem dreizehnten Kinde eines armen Straßensängers Pate steht, weil kein anderer sich finden will, und ihm Glück beschert. E. J.

KONZERTPODIUM

Der Instrumentalverein in Bremen führte anläßlich des 70jährigen Bestehens Werke von Schubert und Bachs „Musikalisches Opfer" auf unter Leitung von Burchard Bulling und unter Mitwirkung von Anna Stuckenschmidt, Grete Götte, Lina Schwartze, Prof. Dr. Kratzi.

Das Brahms-Gedächtnis-Konzert der Bach-Gemeinde zu Jena brachte mit den selten gespielten 4hdg. Schumann-Variationen, der f-moll-Sonate op. 5, Intermezzi aus op. 116 und 117 und den ungarischen Tänzen einen wesentlichen Querschnitt aus des Meisters Schaffen und den Interpreten Prof. Willy Eickemeyer und Hilde Knopf einen vollen Erfolg.

Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" kam am Palmsonntag in Krefeld zur Erstaufführung. Das Werk ist auch für den Berliner Rundfunk in Aussicht genommen.

Edith Eilfeld, eine junge Essener Pianistin, die aus der Klavierklasse Hermann Drews an der Folkwangschule hervorging, brachte bei ihrem ersten erfolgreichen Klavierabend in Essen Ottmar Gersters Sonatine für Klavier zur wirkungsvollen Erstaufführung.

In einem Konzert des Kampfbundes für deutsche Kultur, Ortsgruppe Darmstadt, erlebten „Variationen über ein deutsches Volkslied" von Willy Renner ihre Uraufführung. Die Presse rühmte diese Schöpfung des bekannten Musikschriftstellers und hochbefähigten Pianisten, der als Vorsitzender der Kampfbundgruppe Frankfurt sich erhebliche Verdienste um die deutsche Kultur erworben hat.

In Münster kamen sechs Gesänge aus dem zwanzig westfälische Weisen umfassenden Männerchorzyklus „Ruhrgold" von Georg Nellius (Herne) zur Uraufführung. Außerdem wurden dort auch seine Lieder für eine mittlere Frauenstimme nach Texten in sauerländischer Mundart zur Uraufführung gebracht. k.

Die von Hans E. Hoesch geleitete „Kabeler Kammermusik", die vorzüglich alte Musik auf alten Instrumenten aufführt, brachte Werke von Bach, Telemann, Haydn und Mozart.

J. N. Davids „Trio für Flöte, Bratsche und Gitarre" kam in Wien mit großem Erfolg zur Ur-Aufführung.

Im letzten Konzert des Schweinfurter „Liederkranzes" erlebte ein Chor des Würzburger Komponisten Carl Schadewitz seine erfolgreiche Uraufführung. „Hymnus an den Main" betitelt sich das neue Opus, das für gemischten Chor und Kammerorchester nach einer Dichtung von Anton Dörfler geschrieben ist. Weitgeschwungene Melodien, energische Rhythmen und glanzvolles harmonisches Gewand sind die Merkmale dieses Werkes, das in seinem fein instrumentierten Orchestersatz den fränkischen Komponisten wieder von der besten Seite zeigt. J.

Sigfrid Walther Müllers „Heitere Musik" für Orchester wurde in Leipzig uraufgeführt. Das Werk erscheint im Verlag Ernst Eulenburg, Leipzig.

Dr. Hans Sachße verschaffte im Konzert der „Bürgersängerzunft München" dem größeren Werk für Männerchor, Baritonsolo (von Kammersänger Rehkemper ausgezeichnet gesungen) und Orchester „Der Ritter" von Theodor Huber-Andernach (Verlag Karl Hochstein, Heidelberg) eine glänzende Aufführung und begeisterten Beifall. Das Werk ist dank seines ausgesprochen nationalen schönen Gedichts von Paul Steinmüller wie geschaffen für unsere Tage und wird schon deswegen begrüßt werden.

Hermann Reutters neues Oratorium „Der neue Kalender" wird nach seiner Uraufführung beim Tonkünstlerfest in Dortmund in den Städten Hamm, Krefeld, Münster, Mainz, Stuttgart, Koblenz, Danzig, Wismar, Eisenach und Dresden zur Aufführung kommen.

Joh. Seb. Bachs Hohe Messe in h-moll kam am Karfreitag unter GMD Leopold Reichwein in einer Veranstaltung des Städtischen Musikvereins und des Städtischen Orchesters Bochum zur Aufführung.

Caspar Cassado spielte das von ihm bearbeitete Cellokonzert von Schubert zuletzt in Freiburg, Kiel, London, Amsterdam, Haag und Straßburg.

J. S. Bachs a-moll-Suite für Orchester, bearbeitet von W. Hinnethal, kam kürzlich in Bielefeld unter Heinrich Kaminski zur Uraufführung.

Ein Kammerensemble des Stadtorchesters Winterthur unter Leitung von Karl Matthaei brachte unter Mitwirkung des bekannten Häusermannschen Privatchors Zürich (Leitung Hermann Dubs) „Alte Meister der Vokal- und Instrumentalkunst" in der Tonhalle zur Aufführung.

Hermann Drews hat bei seinem diesjährigen Berliner Klavierabend neue Klavierwerke von Hermann Erpf (Satzfolge Nr. 2) und Ottmar Gerster (Toccata) zur Uraufführung gebracht.

Heinz Schuberts neues Werk „Die Seele" für Alt und Orgel nach einem Text aus dem Persischen kam in einem Kirchenkonzert in St. Gallen durch die Altistin A. K. Ernst zur erfolgreichen Uraufführung.

Der Lübecker Lehrergesangverein brachte unter der Leitung von Karl Mannstaedt J. S. Bachs Matthäuspassion zur Aufführung.

GMD Ernst Mehlichs „Kleine Unterhaltungsmusik" op. 10 kam in einem Symphoniekonzert des städtischen Orchester in Baden-Baden zur Ur-

Aufführung und wurde mit ſtarkem Beifall aufgenommen.

Im Rahmen eines Konzertes des Bayreuther Bundes mit der Orcheſterſchule zu Dresden kamen neue Werke von Kammervirtuos Joſeph Lederer zur Aufführung.

Der ſtädtiſche Muſikverein Solingen feierte das Brahms-Jubiläum mit einer Aufführung ſeiner „Vier ernſten Geſänge" und ſeines „Deutſchen Requiem".

Die Geſellſchaft der Muſikfreunde zu Coburg gedachte Brahms' mit einer Aufführung mehrerer Kammermuſikwerke durch das Grümmer-Quartett. Ende März veranſtaltete der Verein einen Klavier-Abend von Wilhelm Kempff.

In Verbindung mit Darbietungen von Chorwerken der Renaiſſance und des Frühbarock brachte der münſteriſche Lehrergeſangverein unter der Leitung von Heinrich M. Sambeth die vier- bis achtſtimmige Chorballade „Ein Muſikus wollt fröhlich ſein" von Richard Greß zur Uraufführung. Im gleichen Konzert kam auch Ludwig Webers (Eſſen) der „Chorgemeinſchaft" entnommenes Werk „Gott führ auch unſer Vaterland", das eine Verbindung ſchaffen will zwiſchen Ausübenden und Hörenden, zur Uraufführung. k.

Das Orcheſter des Württembergiſchen Landestheaters zu Stuttgart ſpielte unter Carl Leonhardt Johannes Brahms' „Variationen für Orcheſter über ein Thema von Haydn", Konzert für Violine und Orcheſter D-Dur (Soliſt Georg Kulenkampff) und Beethovens 5. Symphonie.

Im Rahmen eines Konzertes der ſtädt. Chorvereinigung Koesfeld kam Robert Schumanns „Manfred" zur Aufführung.

Heinz Schuberts Concertante Suite für Violine und Orcheſter kam in Hildesheim zur Uraufführung. Den Solopart ſpielte der als Geiger wiederholt erfolgreich hervorgetretene, dortige Konzertmeiſter Erich Seidl mit ſtarker Einfühlung, die das ſchwierige Werk zu einem vollen Erfolg führte.

Heinrich Kaminskis Werk für Streichorcheſter kam in Bielefeld zur Erſtaufführung.

Im Rahmen eines Brahmskonzertes brachte der Ena Ludwig-Frauenchor in Münſter die „Deutſche Suite" für Frauenchor, Sopran- und Altſolo mit Begleitung von Klarinette, Harfe, Horn und Violoncello von Ena Ludwig unter der Leitung der Komponiſtin zu beifällig aufgenommener Uraufführung. Bemerkenswert an dem ſechsſätzigen Werk, dem Texte von Guſtav Schüler zugrundegelegt ſind, ſind die ſymphoniſch ausgebreiteten Vor- und Nachſpiele der begleitenden Inſtrumente ſowie eine hervorragende Friſche der Diktion und eine ſolide, durchaus ſelbſtändige Art. k.

Der Kammerchor des Eſſener Muſikvereins brachte zwei A cappella-Chöre von Max Fiedler zur Uraufführung. k.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Ernſt Viebig hat eine Oper nach Brentanos „Vom braven Kaſperl und ſchönen Annerl" geſchrieben.

Richard Strauß hat den zweiten Akt ſeiner Oper „Die Ägyptiſche Helena" umgearbeitet. Die Neufaſſung iſt für Salzburg und München (neben „Arabella") in Ausſicht genommen.

Wilhelm Sterk hat für Wien das Libretto einer komiſchen Oper „Die Schöne vom Dorf" mit Muſik aus Werken Smetanas geſchrieben.

Werner Creutzburg, jetzt in Plauen i. V., ein Schüler von Prof. Richard Wetz, durch die 1. Nürnberger Sängerwoche bekannt, vollendet eine Oper „Nava". Der exotiſche Stoff — nach der gleichnamigen Novelle von Leopold von Wieſe — benutzt die alte Opernform. Das verhältnismäßig kleine Orcheſter weiſt als Beſonderheit indiſche Handtrommeln auf. Über die Uraufführung ſchweben zur Zeit noch Verhandlungen.

Igor Strawinſky komponierte ein Ballett „Perſephone", das in Paris uraufgeführt wird.

Hermann Zilcher hat ein neues Orcheſterwerk vollendet, das den Titel „Tanzphantaſie" trägt.

Ludwig Weber arbeitet an einer Folge von Werken für gemiſchten und cantus firmus Chor (mit und ohne Inſtrumente), die er als „Chorgemeinſchaft" bezeichnet. Von dieſer Folge ſind die beiden erſten Werke „Gott führ' auch uns" und „Heilige Namen" bereits erſchienen und werden im Frühjahr in Münſter bzw. Eſſen ur-aufgeführt.

VERSCHIEDENES

Das Folkwang-Studio für alte Muſik brachte in Dortmund unter der Leitung von Waldemar Woehl den neuen Typ der Walcker-Jahnſchen Kammerorgel (Poſitiv) erſtmalig zur Vorführung. k.

Durch ein königliches Dekret ſind in Italien ſämtliche privaten Theateragenturen verboten worden. An ihre Stelle tritt ein Arbeitsvermittlungsbüro für die Angehörigen des Theaters, der Orcheſter und der Filmateliers. Jede private Stellenvermittlung wird mit Gefängnis und 5000 Lire beſtraft.

Im Erdgeſchoß des ehemaligen Ziſterzienſer-Kloſters zu Jena ſoll eine Inſtrumenten-Ausſtellung des 17.—19. Jahrhunderts eröffnet werden.

Frau Prof. Reger hat Thüringen die im Weimarer Reger-Archiv aufbewahrte große Beethoven-Büſte von Max Klinger zum Geſchenk gemacht. Die thüringiſche Landesregierung hat in einem Dankſchreiben erneut die Verſicherung gegeben, das

Das Brahmsbuch im Brahmsjahr 1933



WEG, WERK UND WELT

von ALFRED VON EHRMANN

Mit zahlreichen Bildern und Dokumenten

Erscheint Anfang Mai

Aus verständnisvoller Liebe zu dem Menschen und Künstler Brahms, aus echtem Kunstverstand und aus intimer Kenntnis österreichischer Natur ist dieses neue Lebensbild erwachsen, das bestimmt ist, die Herzen der Brahms-Gemeinde im Fluge zu erobern. Bei aller quellenmäßigen Genauigkeit ist doch jeder Satz bis ins einzelne innerlich erlebt und persönlich empfunden. — Nicht nur das äußere Leben des Meisters wird eingehend geschildert, sondern auch seine gesamte Umwelt: die Freunde und Bekannten, die Stätten seines Wirkens, die Landschaft und Bevölkerung, worin er lebte und schuf. Aber auch die Werke selbst sind in der gleichen menschlich-liebenswürdigen Weise behandelt, nicht in der strengen Form wissenschaftlicher Analyse, sondern als ein anschauliches und darum verständliches Werkbild von ganz eigenartigem Reiz. Hier fließt das Musikalische zwanglos aus Leben und Charakter, aus Natur und Umgebung heraus und diese völlig neue Art der Darstellung wirkt unmittelbar ansprechend auf jeden Leser.

Das Buch wird die längst erwartete allgemeingültige BRAHMS-BIOGRAPHIE werden

Gleichzeitig erscheint als Ergänzungsband:
Johannes Brahms. Thematisches Verzeichnis seiner Werke
herausgegeben von Alfred von Ehrmann

VERLAG VON BREITKOPF & HÄRTEL IN LEIPZIG

dem Lande Thüringen anvertraute Erbe des verstorbenen Meisters wie ein heiliges Vermächtnis in treuer Obhut zu halten und auf seine Förderung nachdrücklich bedacht zu sein.

Der Musikwissenschaftler Julien Tiersot fand in einem Altwarengeschäft zu Grenoble die Manuskripte zweier unbekannter Lieder von Hector Berlioz und einer Kantate „Daniel" von Debussy.

Die Belgische Regierung hat deutsche Aufführungen von Mozarts „Figaros Hochzeit" in verschiedenen belgischen Städten für „staatsgefährlich" erklärt und verboten.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Anläßlich seiner zweiten Spanientournée brachte das Leipziger Genzel-Quartett als erstes deutsches Quartett in Barcelona sämtliche Beethoven-Streichquartette zu erfolgreichster Aufführung.

Prof. Hanns Schindler ist von seiner fünften schwedischen Konzertreise zurückgekehrt. Der Würzburger Orgelvirtuose setzte sich vor allem für das Schaffen Max Regers ein. Sein drittes Konzert in der Blauen Halle des Stadthauses besuchte auch der Geschäftsträger der deutschen Gesandtschaft, der dem Künstler seine besondere Anerkennung aussprach.

Am 2. und 8. April wurde Joseph Haas' „Die heilige Elisabeth" in Novisad (Jugoslawien) mit so großem Erfolg aufgeführt, daß für den 30. April eine Wiederholung in Beograd angesetzt werden konnte.

Kurt Beythiens Suite C-dur für Orgel mit obligatem Violoncell kam in Kopenhagen und New York zur Erstaufführung und fand eine begeisterte Aufnahme.

Das Berliner Philharmonische Orchester trat Ende April seine alljährliche Frühjahrsreise unter Leitung von Wilh. Furtwängler an. Nach einigen Konzerten im Rheinland und in Süddeutschland finden Konzerte in Paris, Lyon, Marseille und in der Schweiz statt. Als Abschluß wird in München gespielt.

Der rührige Josef Laska hat nunmehr in Tokio auch Kirchenkonzerte eingerichtet. Das Programm des ersten Konzertes im Mai verzeichnet: G. Dufay, Vergine bella; Maria Bach, Klagegebet für Cello und Klavier; Pergolese, Salve Regina für Sopran und Klavier; Thomas Selle, Geistliches Konzert Nr. 5; Hugo Rueckbeil, Ave Maria, Szene für Violine und Klavier nach Boeklins „Eremit"; Josef Laska, Zwei Orgelstücke.

Wagners „Parsifal" wird in diesem Sommer vor der Fassade des Doms von Siena aufgeführt.

Paul Hindemiths Oratorium „Das Unaufhörliche" wurde in London unter Henry Wood zu Gehör gebracht.

Wilhelm Backhaus erntete als Veranstalter eines Klavierabends in London bemerkenswerte Erfolge.

Lotte Lehmann errang in zwei Konzerten zu Rom bedeutende Erfolge.

MUSIK IM RUNDFUNK

Anregungen zum Sendeprogramm.

Von Horst Büttner, Altenburg.

II. Volkslied.

Da der Rundfunk von der großen Masse des Volkes getragen wird, muß er vor allem künstlerisch hochwertige Musik bieten, die auch allgemein verstanden wird. Das deutsche Volkslied ist deshalb berufen, eine entscheidende Rolle im Sendeprogramm der Zukunft zu spielen.

Zunächst bietet das Volkslied schon rein mengenmäßig eine ungeheure Auswahl und kommt dadurch dem großen Musikbedürfnis des Rundfunks entgegen wie keine andere musikalische Form. Der heute in Sammlungen, einschlägigen Zeitschriften usf. vorliegende Liedvorrat umfaßt, vorsichtig geschätzt, wenigstens 30 000 Melodien. Selbst die Unersättlichkeit des Mikrophons wird hier kapitulieren müssen. Weiterhin ist das Volkslied aus unserem Volkstum unmittelbar herausgewachsen, es bedeutet deshalb eine unschätzbare Waffe im Kampf der modernen Volkskulturen. Da sich heute selbst kleine slawische Völker auf ihr Volkstum besinnen, muß auch das künstlerische Volksgut des deutschen Sprachgebietes innerhalb und außerhalb der Reichsgrenzen für unsere Selbstbehauptung eingesetzt werden. Voraussetzung ist allerdings, daß der Rundfunk die Volksliedpflege planmäßig und auf Grund des Gesamtbestandes an

Volksliedern treibt. Das bisherige Verfahren, mehr oder weniger oft Chorvereine heranzuziehen und ihre Programmangebote dankend entgegenzunehmen, gibt nur zufällige Ausschnitte aus den deutschen Volksliedschätzen. Der Rundfunk gehe selbst dazu über, Programme aufzustellen, natürlich in engem Zusammenwirken mit Chören und Solisten. Folgende Formen der Volksliedpflege dürften besonders günstige Erfolgsaussichten haben:

Bedeutende Persönlichkeiten und Ereignisse der deutschen Geschichte werden in zahlreichen Volksliedern verherrlicht. Hier lassen sich viele Liedfolgen aufstellen. Von diesen historischen Volksliedern sind allerdings die Melodien vielfach nicht überliefert, doch werden gerade durch die Abwechslung von gesprochenen und gesungenen Liedern reizvolle Möglichkeiten funkischer Wirkung geschaffen. Die deutsche Geschichte etwa seit der Reformationszeit kann durch diese Art Volksliedpflege der Gegenwart lebendig veranschaulicht werden. Die zahlreichen Standeslieder vermitteln Bilder von der Eigenart einzelner Volksgruppen; Bauern, Handwerker werden in diesen Liedern oft humoristisch und mit scharfer Beobachtung ihrer Eigenart geschildert. Viele Lieder sind durch die Mundart stammesmäßig gebunden; bei planmäßiger Arbeit der einzelnen Sender und geschickter Auswahl durch den Reichssender kann hier eine musikalische Heimatkunde getrieben werden, mit der sich kein anderes Land wird messen können. Auch einzelne Volksliedschöpfer — Silcher, Kindleben, Zuccalmaglio, Schulz, Methfessel — sollte man ebenso bewußt pflegen wie die Großmeister. Bisher noch gar nicht beachtet sind die Quodlibets. Von Wolfgang Schmeltzls Liederbuch bis zum Augsburger Tafelkonfekt liegt hier eine große, für den Funk außerordentlich dankbare Literatur vor; Komponisten wie Melchior Franck haben durchaus das Zeug dazu, auf diesem Wege wieder volkstümlich zu werden.

Schließlich sollte man auch dazu übergehen, geeignete Volkslieder rein instrumental durch Kammer- oder kleines Orchester zu bieten, eventuell in Potpourriform. Viele Abschieds- und Liebeslieder verfügen allein in ihrer Melodie über eine so eindeutige Ausdruckskraft, daß sie auch ohne den Text wirken. Desgleichen wirken die Marschlieder durch ihren Rhythmus auch rein musikalisch. Die Unterhaltungskonzerte würden dadurch eine wesentliche Bereicherung ihres Bestandes erfahren.

Gelingt es dem Rundfunk, eine solche schöpferische Vermittlerrolle auf dem Gebiet der Volksliedpflege zu übernehmen, so wird er wesentlich fester im Gesamtgefüge des Volkes verankert werden.

Die im März gesendeten Bach-Kantaten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Von den im März gesendeten Kantaten ist die neue, der Actus tragicus (Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit), eines der bekanntesten Werke Bachs, sodaß sich jedes Eingehen erübrigt, zumal ich den inhaltlichen Aufbau in der Heidelberger Bach-Festschrift (1932) einer erneuten und nicht überflüssigen Betrachtung unterzogen habe. Hingegen ist von den drei andern Kantaten nur eine einzige bis dahin im Rahmen der Bachfeste (Wien 1914) geboten worden, die Sopran-Solokantate für Sonntag Septuagesimae (Nr. 84, XXX. Bd.): Ich bin vergnügt in meinem Glück, ein, hat man es einmal erkannt, außerordentlich persönliches Werk und somit in die innerste Biographie Bachs gehörend. Es stellt an die Ausführenden ganz besondere geistige Ansprüche, die unbedingt erfüllt werden müssen, soll das sogar sehr wertvolle Werk sich dem Hörer erschließen. Hier darauf einzugehen, ist nicht Zweck dieser Zeilen, nur wenigstens soviel, daß, wer die vier ersten Vokaltakte in ihrem völligen Gegensatz geistig nicht voll und ganz erfaßt hat, eigentlich der ganzen Kantate verständnislos gegenüberstehen wird. Stilistisch zeigt sich, daß Bach stärkste Gegensätze in einen engsten Rahmen zu bannen vermag.

Die Estomihi-Solokantate für Alt, Baß und Tenor (Rezitativ): Sehet, wir geh'n hinauf gen Jerusalem (Nr. 159, XXXII. Bd.) dürfte etwas bekannter sein, und zwar ihrer Schlußarie wegen: „Es ist vollbracht", die ganz in die Nachbarschaft der in der gleichen Zeit

entstandenen Matthäuspassion gehört. Diese Baßgesänge machen nun einmal das innerlich Großartigste aus, was die Tonkunst an Baß-Monologen aufzuweisen hat. Aber, sagen wir es ruhig, die entsprechenden Sänger fehlen uns. Notwendig ist ferner ein ganz einheitliches Zeitmaß. Von herrlichster Tiefe ist in diesem Werk die Symbolik, gerade auch im Eingangsstück, das gut dazu dienen könnte, in diese Innenwelt Bachs einzuführen. In heutigen, völlig entgleisten kirchenmusikalischen Zeitschriften, die mit jugendbewegten Segeln fahren, kann man heute bekanntlich immer wieder lesen, daß die Bachschen Kantaten allgemeines Besitztum geworden seien, weiterhin Bach den heutigen Forderungen nicht entspreche. Ich bin überzeugt, daß, prüfte man diese Schreiber und Schreier auf ihre Bach-Kenntnisse, man ein fürchterliches Fiasko erlebte. Nicht eine einzige Bachsche Kantate würden sie von innen heraus kennen, denn sonst wäre der von ihm vertretene Standpunkt ein Ding der Unmöglichkeit.

Hingegen ist es mir unmöglich, zu der einzigen Palmsonntagskantate: Himmelskönig, sei willkommen (Nr. 182) jene Beziehungen zu gewinnen, die sie mir als wirklich Bachsches Werk erscheinen lassen, trotz allem nach einwandfreier Beglaubigung. Die einzige Lösung bestünde für mich darin, daß Bach die ganze Palmsonntagsfreude nicht ernst nahm, d. h. davon ausgegangen wäre, daß dessen Glaube leichter Art sein müsse, der einige Tage später in ein „Kreuzige!" ausbricht. Die Kantate ist in den drei Chören ein sehr hübsches und frisches, einnehmendes Werk, in den drei Arien aber von einer gesanglichen Sprödigkeit und seelischen Unergiebigkeit, daß Bach gerade in der ganzen seelischen Erfassung des Vorwurfs als ein anderer erscheint, als wir ihn, und zwar auch in echten früheren Werken, kennen. Die Bearbeitung von „Jesu Leiden, Pein und Tod" in ihrer unangebrachten Fröhlichkeit sei mit der später von Bach weggelassenen in der Johannespassion verglichen, um gerade auch in seelischer Beziehung auf Grundverschiedenes zu stoßen. Dem sei schließlich, wie ihm wolle, es verliert jedenfalls niemand etwas, der die Kantate nicht kennt.

FUNKKRITIK.

Mitteldeutscher Rundfunk. Die Reihe der wichtigeren Veranstaltungen kennzeichnen u. a. der Zyklus „Lehrer und Schüler großer Meister", namentlich für den Musikkenner ungemein anregend, dann Stilprogramme wie „Musikalische Feierstunde im Bach-Haus zu Eisenach" und „Hausmusik aus dem alten Wien". Man sollte derartige Charakterbilder musikalischer Art häufiger ansetzen. In früheren Monaten zeichnete sich Leipzig in den Nachmittagskonzerten durch ganz besonders interessante Stilprogramme aus. Schade, daß diese Gepflogenheit etwas in den Hintergrund getreten ist. Neben den Choraufführungen ist die Berücksichtigung wertvoller, lebender Komponisten wiederum anerkennenswert. Mit besonderer Freude stellt man fest, daß Hugo Kaun häufiger denn je gerade in Leipzig zu Worte kommt. Jetzt dürfte die Zeit reif sein, um die vom Atonalitätswahn benachteiligten Tonsetzer in den Vordergrund zu rücken. Wir warten beispielsweise noch immer auf eine systematische Wiedererweckung Felix Draesekes. Unter den Operndarbietungen ist die Wiederbelebung von Humperdincks „Königskindern" eine künstlerische Tat. Auch auf E. T. A. Hoffmann greift der Rundfunk in der dramatischen Bearbeitung des „Goldenen Topfes" zurück. Bravo!

Ostmarken-Rundfunk. Die unbedingt notwendige Eingliederung des Rundfunks in die lokale Musikpflege und in das allgemeine Musikleben gipfelt in den Veranstaltungen: „Ostpreußische Schulchöre singen Frühlings-, Heimats- und Osterlieder", sowie in „Altdanziger Musik", veranstaltet vom Kampfbund für deutsche Kultur. Vielfach tritt eine geschickte erzieherische Wirkung des Rundfunks in Erscheinung, wie etwa in dem Zyklus: „Die Kunst des Klavierspielens". Mustergültig und nachahmenswert ist die Gepflogenheit, vor Aufführungen größerer Werke (Alpen-Symphonie von Strauß) ein Gespräch einzuschalten, das in Unterhaltungsform auf die besonderen Vorzüge des Tonstückes hinweist. Funkmusikalisch richtiger wäre aber die Zusammenfassung beider Programmnummern zu einer Einheit in der Form eines Hörbildes aus dem Konzertsaal. Zwei Konzertbesucher unterhalten sich über das Werk, während die Geräusche aus dem Saal an das Ohr der Hörer dringen, das vorbereitende Stimmen der Instrumente jene elektrisierende Spannung erzeugt, die die Erwartung des Hörers auf das Werk selbst in dramatischer Form steigert. Ein anderer Weg würde von dem programmatischen Inhalt des Tonstückes selbst zur Musik führen. Also als Hörbild etwa: Alpenlandschaft,

Bergesſtimmung. Beſchreibung einer Bergbeſteigung mit allen Einzelheiten, die Strauß ſelbſt in ſeiner Partitur angibt. Ein dritter, allerdings gefährlicher Weg wäre der Verſuch, die „Alpenſymphonie" unmittelbar als melodramatiſche Unterlage zu einer Alpenſchilderung zu benutzen. Man ſieht, es gibt Möglichkeiten genug, die unter Verwendung funkmuſikaliſcher Eigenheiten zum Verſtändnis einer Tonſchöpfung führen....

Funkſtunde Berlin. Die Funkſtunde ſtellt ſich in zunehmendem Maße auf die nationalen Forderungen des Tages ein („Stunde der Nation") und auf die völkiſchen Grundlagen des Liedgeſanges. Daneben feſſeln die großen Aufführungen vernachläſſigter Meiſter wie die Wiedergabe einzelner Partien aus Draeſekes herrlichem Chriſtus-Oratorium. Erfreulich, daß der gewiſſenhafte und umſichtige Chordirigent des Rundfunks, der hochverdiente Maximilian Albrecht, nunmehr etwas mehr in Erſcheinung tritt (u. a. mit der Uraufführung der Händel-Paſſion). Das muſikaliſche Motto der Funkſtunde iſt Vielſeitigkeit, oder, wie ſich der ſtellvertretende Intendant Richard Kolb ausdrückte, das Muſikprogramm muß gewiſſermaßen mehrere übereinander gelagerte Kreiſe ziehen, die ſich dem verſchieden abgeſtuften Verſtändnis und der Aufnahmebereitſchaft der Hörer anpaſſen. — Unter dieſen Vorausſetzungen zeigt das Programm eine Abkehr vom muſikaliſchen Experiment und eine Betonung guter klaſſiſcher und anderer Muſik. Ohne Zweifel eine Errungenſchaft von erfreulichem Wert.

Deutſchlandſender Königswuſterhauſen. Der Deutſchlandſender (muſikaliſcher Leiter: Max Doniſch) übernimmt aus dem Reich einen großen Teil der wertvollſten Darbietungen (ſogar „Aida" wurde gemeinſam mit anderen Sendern aus Mailand übertragen). Daneben zeigt ſich aber auch ein erfreuliches muſikaliſches Eigenleben. Insbeſondere ſind die beiden Zyklen „Lebende Tonſetzer" (u. a. Hugo Raſch, Frickhoeffer, Ed. Behm) und „Tägliches Hauskonzert" beſonders anregend. Gut iſt auch das Programm des Kammerorcheſters unter Leitung von Edwin Lindner. Wir freuen uns auf weitere, originelle Programmbereicherungen nach erfolgtem weiteren Ausbau der Muſikabteilung.

Bayeriſcher Rundfunk. Der Sender bietet im vorliegenden Zeitabſchnitt einige Opern wie „Tannhäuſer", „Simone Boccanegra", „Barbier von Bagdad". Anerkennenswert iſt die Bevorzugung lebender Komponiſten. Ein Sonderkonzert galt Paul Graener. Auch das „Konzert pfälziſcher Komponiſten" verdient wegen ſeiner Berückſichtigung muſikaliſcher Heimatspflege hervorgehoben zu werden. Daß mancherlei Uraufführungen vor dem Mikrophon geboten werden, iſt lobenswert. Viel Neues in der Form iſt jedoch nicht anzutreffen. Mit Ausnahme der Konzertſtunde „Unſterbliche in Worten und Werken". Hier werden berühmte Kompoſitionen großer Meiſter geſpielt, deren Aufführung jeweils der Vortrag berühmter Dokumente aus dem Leben der Komponiſten vorangeht. Das iſt ein nicht nur äſthetiſch, ſondern auch pſychologiſch zu bewertender Vorzug des Programms. Der durch Lebensdokumente zuerſt rein menſchlich nähergebrachte Tonſetzer darf ſodann auch auf eine erhöhte Anteilnahme ſeitens der Hörer beim Erklingen ſeiner Muſik rechnen. Man ſollte dieſe Rubrik weiter ausbauen. Wertvoll erſcheint auch der Jugend-Singabend des Sickinger Sängerfeſtes. Warum hat meines Wiſſens noch kein Sender Hörbilder aus der Geſchichte des deutſchen Chorgeſanges gebracht?

Schleſiſche Funkſtunde. Da in der Leitung dieſes Senders nach unſeren ſtändigen Auseinanderſetzungen mit dem wenig erfreulichen Sendeprogramm einſchneidende Änderungen erfolgt ſind und der Intendant zurückgetreten iſt, darf die „Schleſiſche Funkſtunde" auf eine kritiſche Schonzeit rechnen, bis ſich der neue Kurs im Programm ausgeprägt hat. Immerhin ſeien einige Nummern hervorgehoben. Ausnahmsweiſe müſſen wir einmal eine Schallplatten-Stunde erwähnen, deren Zuſammenſtellung ungefähr das Originellſte darſtellt, was je auf deutſchen Sendern geboten wurde. Das Konzert heißt „Schallplattenkonzert in Blau" und bringt u. a. Mozarts Veilchen, den Blues „Blaue Nacht", „An der ſchönen blauen Donau" uſw. Die Gefahren einer ſolchen gewaltſamen Originalität äußern ſich aber ſofort in der faſt unvermeidlichen Geſchmackloſigkeit der Zuſammenſtellung (ſiehe Mozart und der Blues). Anregend ſind Stilprogramme wie „Tanz in der Oper"; daß ein Gedenkkonzert dem Komponiſten Siegfried Kuhn galt, iſt erfreulich. Ebenſo ein Arnold Mendelsſohn-Konzert. Veranſtaltungen wie „Japan in Oper und Operette", an ſich begrüßenswert, möchten wir jedoch lieber in Natur als auf Schallplatten hören.

Schweizeriſcher Landesſender Bern-Baſel. Die Zahl der volkstümlichen Muſikveranſtaltungen, ſowie die Berückſichtigung Schweizer Komponiſten nehmen einen ungewöhnlich großen Raum ein. Dagegen auffällig wenig funkmuſikaliſche Programmeigenheiten. Die Identifizierung des Sendeſaals mit einem Konzertſaal ſcheint faſt reſtlos vollzogen worden zu ſein. Bemerkenswert iſt eine kleine Programmnummer „Sieben Meiſter der Tonkunſt in ſieben verſchiedenen Allegro-Sätzen". Das iſt eine Durchbrechung des Konzertprogramm-Schemas, wie wir es erſt unlängſt als Vorſtufe für eine arteigene Rundfunk-Vortrags-

folge gefordert haben. Faſt völlig ausgeſchaltet werden theoretiſche Vorträge über Muſik? Warum eigentlich? Es iſt allein Schuld der Funkregie, wenn derartige Darbietungen im Hörerkreis wenig Anklang finden. — In der „Schweizer Radio-Illuſtrierte“ iſt noch am 9. April das inzwiſchen längſt geänderte, alte Pauſenzeichen des Deutſchſenders angegeben. Dr. Fritz Stege.

FUNKNACHRICHTEN.

Götz Otto Stoffregen, der Redakteur des „Völkiſchen Beobachters“, wurde zum Intendanten des Deutſchlandſenders ernannt.

Der Direktor der Reichsrundfunkgeſellſchaft, Dr. Kurt Magnus, iſt zurückgetreten.

Am 26. April ſandte der Bayriſche Rundfunk Schuberts humoriſtiſches Terzett „Die Advokaten“ in der Bearbeitung für Orcheſter von Hermann Kundigraber.

Julius Dahlke ſpielte unter dem Titel „Muſikaliſche Städtebilder“ die beiden Klavier-Suiten „Berlin“ von Gerh. F. Wehle und „Hamburg“ von Walter Niemann im Königsberger Sender.

Luiſe Pflüger-München brachte mit dem Komponiſten am Flügel ſechs Lieder von Dietrich Amende am Bayer. Rundfunk zum Vortrag.

Karl Meiſters „Concerto grosso“ kam im Bayeriſchen Rundfunk am 7. April zur Ur-Sendung.

Hermann Ungers „Der Gott und die Bajadere“ nach den Worten von Goethe wurde durch den Weſtdeutſchen Rundfunk uraufgeführt. k.

Kurt Drieſchs heiteres a-cappella-Chorwerk „Ein Ochs ging auf der Wieſe ...“ (Grillparzer) wurde am 28. Februar im Mitteldeutſchen Rundfunk erfolgreich uraufgeführt.

Prof. Dr. Fellerer, Direktor des Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Univerſität Freiburg i. d. Schweiz, wird Mai bis Juli im Schweizeriſchen Landesſender Studio Bern einen fünfſtündigen Vortragszyklus über Muſik der Gegenwart (mit Vorführungen) geben.

Anläßlich der Wiederkehr des Todestages des im vorigen Jahr verſtorbenen Wuppertaler Komponiſten Hubert Pfeiffer veranſtaltete der Weſtdeutſche Rundfunk eine Hubert Pfeiffer-Gedenkſtunde, in der die Klarinettenſonate dargeboten wurde.

Der Aachener Domchor unter der Leitung von Domkapellmeiſter Th. Rehmann brachte im Rahmen einer Stunde geiſtlicher Muſik Motetten altflämiſcher Meiſter (Obrecht, Ockeghem, Josquin, Berchem, Laſſus) zur Aufführung.

Die Berliner Funkſtunde hat als neues Pauſenzeichen einige Takte aus dem ſchönſten und muſikaliſch wertvollſten nationalſozialiſtiſchen Volksliede „Volk ans Gewehr“ gewählt. Der Deutſchlandſender Königswuſterhauſen hat zu gleichem Zweck den Anfang des Glockenſpiels der Potsdamer Garniſonkirche („Üb' immer Treu und Redlichkeit“) übernommen. Es iſt amüſant, ſich daran zu erinnern, daß vor Jahren in einer Verſammlung des Potsdamer Stadtparlaments ein marxiſtiſcher Antrag geſtellt wurde, dieſes Volkslied aus dem Glockengeläut zu entfernen.

Der kommiſſariſche Intendant des Deutſchlandſenders Stoffregen gibt bekannt: „Einer Preſſemeldung zufolge haben verſchiedene Dirigenten und Muſiker in U.S.A. ſich wegen Ablehnung gewiſſer jüdiſcher und marxiſtiſcher Berufsgenoſſen in Deutſchland „beſchwerdeführend“ an den Herrn Reichskanzler gewandt. Es handelt ſich um die Herren: Toscanini, Walter Damroſch, S. Kuſſevitzky, A. Bodanſky, Harold Bauer, Gabrilowitſch. Bis zur Aufklärung dieſes Falles ordne ich an, daß Kompoſitionen und Schallplatten der vorſtehenden Herren im Programm des Deutſchlandſenders nicht mehr anzuſetzen ſind, und daß auch keine muſikaliſche Veranſtaltung aus Konzertſälen oder von anderen Sendern übernommen wird, an denen vorſtehende Herren in irgendeiner Form beteiligt ſind.“

Das „Horſt-Weſſellied“ wurde als ſtändiger Programmſchluß vom Deutſchlandſender übernommen. Auch das Glockenſpiel des Kölner Rathausturmes hat dieſes Lied verewigt.

Der Mitteldeutſche Rundfunk übertrug eine Geiſtliche Abendmuſik aus dem Petri-Dom zu Bautzen. Domorganiſt Horſt Schneider brachte das „Crucifixus“ von Hermann Simon zur Aufführung. Der Sender widmete ferner eine Kompoſitionsſtunde dem Magdeburger Fritz Theil.

Prof. Dr. Ludwig Neubeck hat am 20. April, dem Geburtstage Adolf Hitlers, Siegfried Wagners „Fahnenſchwur“ mit dem Leipziger Männergeſangverein im Mitteldeutſchen Rundfunk zur Aufführung gebracht. Prof. Neubeck hat dieſes vaterländiſche Werk bereits während des Krieges kurz nach Erſcheinen aufgeführt. Im deutſchen Rundfunk wurde es nunmehr erſtmalig zu Gehör gebracht.

Siegfried Kallenbergs Oper in zwei Aufzügen „Die luſtigen Muſikanten“ nach Clemens Brentano erlebte im Bayeriſchen Rundfunk ihre Uraufführung.

MUSIK IM FILM

Im Rechtsſtreit der „Gema“ gegen die „Ufa“ hat das Reichsgericht eine Entſcheidung von weittragender Bedeutung gefällt, indem es Tonfilmmuſik für grundſätzlich tantièmepflichtig erklärt hat.

Herausgeber: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 10. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtr. 19. — Für die Rätſelecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1933 HEFT 6

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Walter Kühn: „Die deutsche Tonkunst im Aufbau der deutschen Kultur". (Verlag der Musikerziehung, Königsberg, Pr.).

Die antideutsche Bewegung hat die Jugend aus Haus und Familie herausgeführt und hat damit geradezu zerstörend auf die damals an sich schon zerfallende deutsche Volksgemeinschaft eingewirkt. Dabei wurde das Wort „Gemeinschaft" immer im Munde geführt. Die „gemeinschaftsbildende Kraft der Musik" sollte sich, so meinte man, auswirken. Jöde hat behauptet, daß die Polyphonie insonderheit eine Menschengemeinschaft zu bilden vermag. Er vertrat diesen Standpunkt, weil er der Meinung war, daß die Polyphonie ein Abbild einer Menschengemeinschaft sei. Mit diesem Wort von der gemeinschaftsbildenden Kraft der Musik ist großer Unfug getrieben worden. Wir müssen diese Frage klären. Weil die deutsche Musikerziehung eine deutsche Volksgemeinschaft aufbauen will, könnte es scheinen, als läge hier ein Widerspruch vor. Keineswegs. Die Frage für uns ist diese: Hat die Musik gemeinschaftsbildende Kraft? Es kann zugegeben werden, daß die Musik die Fähigkeit hat, Menschen im Augenblicke des Musizierens zu einer seelischen Einheit zusammenzuschweißen. Das dauert aber nicht viel länger, als die Musik selbst währt. Eine Gemeinschaft von dauerndem Bestand wird so noch nicht gebildet. Musik als leerer Tonablauf hat eben diese Kraft nicht. Stellen wir uns aber auf den Boden der deutschen Musikauffassung, dann ist Musik nicht inhaltsloses Tönen, sondern Träger von etwas Seelischem. Dann geht es aber auch nicht um Musik irgendwelcher Art, sondern um das deutsche Volks- und Heimatlied. Mit ihm verbindet sich ohne weiteres ein Inhalt, dessen Kern deutsches Nationalgefühl bedeutet. Aber auch unter den deutschen Volks- und Heimatliedern sind es gewisse Einzellieder, die im besonderen Träger des deutschen Gedankens sind. Sie sind es in erster Linie, die gemeinschaftsbildende Kraft zu entfalten vermögen. Wenn eine Anzahl von Menschen solch ein Lied singt, dann wird in der Seele jedes Einzelnen von ihnen das Gleiche lebendig, eben jener nationale Inhalt, der in dem Lied irgendwie unaussprechbar beschlossen liegt. Und wenn so alle die Einzelnen von den gleichen Gefühlen bewegt sind, dann spüren sie das gegenseitig. Auf Erscheinungen der Massenpsychose beruht es, wenn sich durch dieses gleichzeitige Auftreten eines Gefühls in vielen, das Gefühl in allen noch verstärkt. Dann erwächst ihnen eine Begeisterung. Was sie dann alle bewegt, das ist für keinen mitteilbar; es ist dunkles Wallen, ein Ergriffensein. Aber alle spüren mit der Gleichzeitigkeit auch die Verbundenheit untereinander. Dann hat sich der Gemeinschaftsgeist entfaltet. Wohl ist er durch die Musik entfacht worden, besser als es durch Worte möglich gewesen wäre; aber nicht die Musik als Tongefüge an sich hat dieses Wunder vollbracht, sondern als Träger einer Idee. Durch die Musik ist in allen ein Inhalt wach geworden. Durch die Musik sind sie zu einem inneren Ergriffensein gekommen. So erwächst Gemeinschaftsgeist durch Musik. Und wenn nun in der Jugend immer wieder solche Lieder, die Träger deutschen Seelentums sind, gesungen werden, wenn diese Lieder durch die Jugend in Familie und Haus getragen werden, wenn dann auch im häuslichen Kreise diese Lieder erklingen, dann entfaltet sich eine wachsende Einheit der Seelen durch Erfüllung mit Gedanken des Deutschtums. So — und nur so kann durch Musik Gemeinschaftsgeist lebendig werden. Und nur auf diesem Wege kann durch Musik eine deutsche Volksgemeinschaft aufgebaut werden.

Das will die deutsche Musikerziehung, diesen Weg will sie gehen. Aber wenn sie ihn geht, dann wirkt sich die besondere Macht der Musik aus. Nicht in Worte faßbare Gedanken sind es, die dann in den Seelen sind, sondern Gefühle und Ideen. In eine viel tiefere Schicht des Seelischen dringt die Musik vor. Sie wirkt nicht durch Belehren, sondern durch Erklären, nicht durch Wissenaneignung, sondern eben auf das Tiefste im Menschen, was abseits vom Rationalen liegt. So vermag die Musik den innersten Menschen zu erfassen, so durchdringt sie ihn ganz und ergreift von ihm Besitz. Und mit ihr der Inhalt, dessen Träger sie ist.

Die deutsche Musikerziehung ergibt zusammengefaßt folgendes Bild:

1. Sie steht auf dem Boden der christlichen Weltanschauung.
2. Sie hat eine deutsche Volksgemeinschaft aufzubauen, indem sie von der Schule aus auch in Haus und Familie getragen wird.
3. Sie vertritt die deutsche Musikauffassung.
4. Sie sieht die methodischen Fragen klar im Sinne der deutschen Pädagogik.
5. Ihre Grundlage ist das deutsche Volks- und Heimatlied in schlichter Form.
6. Nur musikalisch Einwandfreies ist an die Jugend heranzutragen.

63. TONKÜNSTLERFEST

des

ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

19. bis 22. Juni in Dortmund

Feftdirigent: Wilhelm Sieben.

Leitung der a cappella-Chöre: Chordirigent Jofeph Kugler; Gemifchter Chor und a cappella-Chor: Städtifcher Mufikverein; Kinderchor: Staatliches und Städtifches Gymnafium. Städtifches Orchefter.

Montag, den 19. Juni

11,15 Uhr: 1. Kammermusikkonzert (Alter Rathaussaal)

FRANK WOHLFAHRT: 4. Streichquartett, op. 5.
Das Peter-Quartett (Krefeld): Fritz Peter, Arnold Heß, Guftav Peter, Karl Drebert.

KARL HASSE: Sonate für Violoncello und Klavier, op. 52 (Uraufführung).
Violoncello: Ludwig Hoelfcher (Solingen); Klavier: Auguft Schmid-Lindner (München).

JOSEPH LECHTHALER: „Geigerin", 3 Lieder für Sopran u. Streichquartett, op. 20.
Sopran: Amalie Merz-Tunner (Duisburg); Streichquartett: Das Peter-Quartett.

KARL HÖLLER: Toccata, Improvifationen und Fuge für 2 Klaviere, op. 16.
Klavier: Franz Dorfmüller (München) und Auguft Schmid-Lindner (München).

20 Uhr: 1. Orchesterkonzert (Stadttheater)

HELMUTH SALLER: Suite für Kammerorchefter, op. 1.

HERMANN UNGER: „Vier Landfchaften aus Fauft II" für Orchefter, op. 66.
Adagio: Arkadien (Fauft im Grünen) — Largo: Trüber Tag (Die grauen Weiber) — Allegro con brio: Frühling und Jugend (Euphorion) — Maestoso: Die Felfenburg (Kaiferpfalz).

OTTMAR GERSTER: Konzert für Klavier und Kammerorchefter.
Klavier: Hermann Drews (Effen a. R.).

CLEMENS VON FRANCKENSTEIN: Serenade für Orchefter, op. 48.

MAX TRAPP: Sinfonifche Suite für Orchefter, op. 30.
Toccata — Lento ma non troppo — Menuett — Rondo.

Dienstag, den 20. Juni

11.15 Uhr: Hausmusikkonzert (Alter Rathaussaal)

Prof. Dr. PETER RAABE: Vortrag: „Wege zur Belebung der Hausmufik".

FRANZ PHILIPP: Serenade für Flöte, Violine und Bratfche, op. 23.
Flöte: Heinrich Oldoerp (Dortmund); Violine: Dr. Paul v. Szent-Györgyi (Dortmund); Bratfche: A. Pörsken (Dortmund).

ARMIN KNAB: Liebeslieder des Mädchens für Sopran und Klavier:
a) Nach meiner Lieb viel hundert Knaben trachten; b) Ich wollt', daß der verhindert mich; c) Ach, hartes Herz, laß dich doch eins erweichen; d) Der füße Schlaf, der fonft ftillt alles wohl; e) Wer fehen will zween lebendige Bronnen.
Sopran: Amalie Merz-Tunner (Duisburg); Klavier: Gerard Bunk (Dortmund).

HANS JOACHIM THERSTAPPEN: Kammerfonate für Bratfche u. Klavier, op. 11.
Bratfche: A. Pörsken; Klavier: Gerard Bunk.

63. TONKÜNSTLERFEST

des

ALLGEMEINEN DEUTSCHEN MUSIKVEREINS

19. bis 22. Juni in Dortmund

Mitwirkende Solisten: die Damen Amalie Merz-Tunner, Alma Moodie und Mia Neusitzer-Thönnissen; die Herren Marius Andersen, Gerard Bunk, Franz Dorfmüller, Hermann Drews, Fritz Enzen, Ludwig Hoelscher, Paul Lohmann, Heinrich Oldoerp, A. Pörsken, August Schmid-Lindner, Paul Steyer, Dr. Paul v. Szent-Györgyi; ferner das Peter-Quartett und das Riele Queling-Quartett.

Dienstag, den 20. Juni

20 Uhr: 2. Orchesterkonzert (Stadttheater)

E. N. VON REZNICEK: „Raskolnikoff", Ouverture-Fantasie für großes Orchester.

WERNER EGK: 4 italienische Gesänge für Tenorsolo und Orchester.
a) Canto delle Risaie; b) Tu nel tuo letto; c) Crudele Irene; d) I Maccheroni.
Tenor: Marius Andersen (München).

PAUL GROSS: Konzert für Violine und Orchester, op. 32 (Uraufführung).
Violine: Fritz Enzen (Dortmund).

HANS PFITZNER: Symphonie in cis-moll für großes Orchester, op. 36 a.
(nach dem Streichquartett op. 36).

Mittwoch, den 21. Juni

19 Uhr: 2. Kammermusikkonzert (Alter Rathaussaal)

PETER SCHACHT: Streichquartett.
Das Riele Queling-Quartett: Riele Queling, Lotte Helwig-Josten, Gerda v. Essen, Ilse Bernatz.

WILHELM PETERSEN: 5 Gesänge für gem. Chor a cappella:
a) op. 16 Nr. 6: Unter den Sternen; b) op. 16 Nr. 1: Der Reifebecher; c) op. 14 Nr. 2: Das Wessobrunner Gebet; d) op. 14 Nr. 3: Es fiel ein Reif; e) op. 16 Nr. 2: Säerspruch.

WOLFGANG VON BARTELS: Sonate für Violine und Klavier, op. 28.
Allegro energico — Largo: molto espressivo — Allegro impetuoso.
Violine: Alma Moodie (Köln); Klavier: Karl Hermann Pillney (Köln).

HUBERT PFEIFFER: Musik für eine Klarinette in A.
Klarinette: Paul Steyer (Dortmund).

HANS BREHME: Partita für Streichquartett (Uraufführung).
Das Riele Queling-Quartett.

Donnerstag, den 22. Juni

11 Uhr: Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (Alter Rathaussaal)

20 Uhr: Chorkonzert (Fredenbaumsaal)

HERMANN REUTTER: „Der große Kalender", Oratorium für Sopran- u. Bariton-Solo, gem. Chor, Kinderchor, Orchester und Orgel. Textfassung von Ludwig Andersen (Uraufführung).
Sopran: Mia Neusitzer-Thönnissen (Berlin); Bariton: Paul Lohmann (Potsdam).
Leitung: Wilhelm Sieben.

7. Die Muſikerziehung bildet den Boden für die geſamte deutſche Muſikkultur einſchließlich ihrer wirtſchaftlichen Belange; wie ſie alles zu ſtützen hat, ſo muß ſie von allen muſikaliſchen Berufszweigen geſtützt werden.

E H R U N G E N.

Der bekannte Frankfurter Pianiſt Fritz Kullmann, ein Schüler Willi Renners, erhielt beim Internationalen Pianiſtenwettbewerb in Budapeſt 2 Ehrenpreiſe, eine Bronce-Plakette der ſtaatlichen Muſikhochſchule in Budapeſt und ein Ehrendiplom in Form einer Originalradierung der Stadt Budapeſt.

Am 14. Mai wurde in Wien durch den Zentralausſchuß für Heimatforſchung unter Teilnahme zahlreicher Vereine am Sterbehaus des Wiener Komponiſten Ed. Rein eine Gedenktafel enthüllt.

Reichspräſident von Hindenburg hat dem Präſidenten der Preußiſchen Akademie der Künſte und Intendanten der Städtiſchen Oper, Prof. Dr. Max v. Schillings, die Goethe-Medaille für Wiſſenſchaft und Kunſt überreichen laſſen.

Geh.-Rat Prof. Dr. S. v. Hausegger wurde zum Ehrenmitglied des Grazer Lehrergeſangvereins ernannt.

Mit der Zelter-Plakette wurde der Brinkmannſche Geſangverein Berlin-Steglitz (Dirigent: Martin Grabert) ausgezeichnet.

Hofrat Prof. Viktor Keldorfer wurde anläßlich ſeines 60. Geburtstages das Ehrenbürgerrecht ſeiner Vaterſtadt Salzburg verliehen.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Der Einſendungstermin für Chorkompoſitionen zur Nürnberger Sängerwoche iſt neuerdings bis zum 1. Juli verlängert worden. Auskünfte durch die Geſchäftsſtelle der Sängerwoche, Nürnberg, Katharinenbau.

Das für den Wettbewerb um das Leipziger Wagner-Denkmal eingeſetzte Preisgericht hat aus den 654 Einſendungen die Entwürfe nachſtehender Bewerber mit Preiſen von je 1000 Mk. ausgezeichnet: Bildhauer Karl Kroher und Poſtbaurat Heinrich Gützger in München (gemeinſamer Entwurf), Bildhauer Prof. Hans Schwegerle und Architekt Prof. Haiger in München (gemeinſamer Entwurf), Bildhauer Heinrich Salomon und Diplomingenieur R. Steidle in München (gemeinſamer Entwurf), Bildhauer Lothar Dietz in München, Bildhauer Emil Hipp in Stuttgart, Bildhauer Hanns Leo Albert und Architekt Franz Reichel in Nürnberg (gemeinſamer Entwurf), Bildhauer Georg Fürſtenberg und Regierungsbaurat Hans Peterſen in Frankfurt a. O. (gemeinſamer Entwurf), Bildhauer Karl Albicker und Architekt Hans Richter in Dresden (gemeinſamer Entwurf), Bildhauer Hermann Kreß in Dresden und Architekt Paul Pfabe in Reichenbach i. V. (gemeinſamer Entwurf). Des weiteren wurde die Einſendung mit der Kennzahl 57 322 mit dem Tauſend-Mark-Preis ausgezeichnet.

Der diesjährige Muſikpreis der Stadt Warſchau wurde einſtimmig (natürlich) an Ignacy Paderewski verliehen.

Der Sender Barcelona hat ein Preisausſchreiben in Höhe von 2000 Peſetas für eine muſikaliſche Suite für Streichquintett ausgeſchrieben. Dem Werk ſind Eindrücke des Feſtes der Heiligen Chriſtine von Lloret de Mar zugrunde zu legen. Nähere Einzelheiten über die Zulaſſungsbedingungen liegen nicht vor.

Reichskanzler Adolf Hitler hat einen Ehrenpreis für das beſte neue deutſche Volkslied ausgeſetzt.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Der um die Wiedererweckung Georg Caſpar Schürmanns hochverdiente Prof. Dr. Guſtav Friedrich Schmidt veröffentlicht in Kürze in dem jungen Wolfenbütteler Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft ſeine Bearbeitungen Schürmannſcher Werke, die Ende Mai im Bayriſchen Rundfunk erklangen. Sein Adolf Hitler gewidmetes Lied „Der Führer rief" erſcheint ebenfalls ſoeben dort.

Wir verweiſen unſere Leſer auf die Beilage unſeres heutigen Heftes, in welcher der Verlag Dietrich Reimer in Berlin die ſoeben erſchienene

„Weltgeſchichte des Tanzes“ von Curt Sachs anzeigt.

Die Bibliothek des verſtorbenen Muſikgelehrten Geheimrat Prof. Dr. Oskar Fleiſcher, der bekanntlich bahnbrechend auf dem Gebiet der Neumenkunde, Inſtrumentenkunde und anderen Gebieten gewirkt hat, wurde von der Muſikalienhandlung in der Potsdamer Straße (Hans Dünnebeil), Berlin, übernommen. Zu den genannten und anderen Gebieten enthält die Sammlung viele ſehr wichtige und geſuchte Werke, dazu eine Reihe von Seltenheiten wie Notationsblätter, kirchliche Handſchriften und den 4. Teil von Bachs Klavierübung in der Erſtausgabe.

Von Jón Leifs erſcheinen demnächſt im Verlage Kiſtner & Siegel, Leipzig, Variationen für kleines Orcheſter über ein Thema von Beethoven, ein kurzes, anſprechendes Werk, in dem die bekannte nordiſche Eigenart des Isländers an die deutſche Tradition anknüpft.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

Die Zeitſchrift „Die Muſikpflege“, Herausgeber Dr. Eberhard Preußner, iſt in den Verlag der Firma Kiſtner & Siegel in Leipzig übergegangen. Die Zeitſchrift ſoll in Zukunft über den Bereich der Schulmuſik hinaus ausgeſtattet werden.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Lied und Volk“, 3. Jahrgang, Mai 1933, Kaſſel. — Karl M. Klier: „Die Schwegel- oder Seitenpfeife“. — Walther Lipphardt: „Leonhard Lechner, ein Lebensbild des Meiſters“.

„Das Orcheſter“, Berlin, Nr. 9. — „Die Inſtrumentation Johannes Brahms'“ von Richard Wetz.

„Neulandblatt“, Eiſenach, Nr. 7. — „Pflege des Volksliedes iſt Dienſt am Volk“ von Helene Lategahn.

„Schönere Zukunft“, Wien, Nr. 28. — „Das Opernſchaffen der Saiſon“ von Prof. Joſeph Meßner (Salzburg).

„Erziehung und Bildung“ Beilage der Preußiſchen Lehrerzeitung“, Berlin, 14. Jahrgang Nr. 8. — „Erneuerung der deutſchen Schul- und Volksmuſik“ von Heinrich Werlé-Leipzig.

„Zeitſchrift für Kirchenmuſiker“, Dresden, Nr. 4, 15. Jahrg. — Dr. Polſter: „Wiederbelebung des evangeliſchen Chorals für Gemeinde-Gottesdienſt und Jugendarbeit“.

„Deutſche Grenzlande“, Berlin, Nr. 4. — „Bernhard Joſeph Klein, ein vergeſſener rheiniſcher Tonkünſtler“ von Dr. Paul Kaufmann.

„Die Muſikpflege“, Leipzig, 4. Jahrgang, Heft 1. — „Die ausübenden Künſtler und das Urheberrecht“ von Karl Klingler.

„Leipziger Illustrierte Zeitung“: Sonderheft „Dem Andenken an Johannes Brahms“, das vor allem durch seinen reichhaltigen Bildschmuck wertvoll ist. (Nr. 4599/4. Mai.)

„Der Bund“, das Organ des Deutschen Sängerbundes Brasilien, unterrichtet seine Leser ausgezeichnet über alle musikalischen Fragen und legt ein beredtes Zeugnis ab von deutscher Tüchtigkeit in Übersee.

AUS TAGESZEITUNGEN.

S. O. Fangor: „Wie musikalische Einfälle entstehen“ (Neue Badische Landeszeitung, Mannheim Nr. 212).

Max Buchner: „Die Entwicklung der deutschen Kultur“ (Münch. Neueste Nachrichten Nr. 117).

Heinrich Schenker-Wien: „Was wird aus der Musik?“ (Deutsche Allg. Zeitung Berlin, Nr. 197). — „Alle Kraft ist zunächst auf die Erhaltung und vertiefte Pflege, also auf die Entdeckung der Musik in den Meisterwerken zu richten.“

Otto Oster: „Skizze eines Formproblems der deutschen Musik“ (Köln. Volkszeitung, Nr. 121).

Prof. D. Dr. H. J. Moser: „Johannes Brahms“ (Leipziger Neueste Nachrichten, Nr. 125).

Dr. Friedrich Spreen: „Das Wandern im Deutschen Lied“ (Münch.-Augsburger Abendzeitung, Nr. 109).

Dr. Bernhard Zeller: „Die Männerchor-Literatur und ihre Bedeutung für die Musikpflege“ (Tremonia, Dortmund, Nr. 108).

Gerhard Schwarz: „Neues Singen und Gemeinde“ (Tägl. Rundschau, Berlin, Nr. 84, 87).

„Adolf Hitler och musiken“ (Dagens Nyheter, Stockholm, 12. 4. 33). — Die schwedische Zeitung beschäftigt sich in einem längeren Aufsatz ausführlich mit den deutschen Musikverhältnissen und unserer „Zeitschrift für Musik“, deren Bedeutung sie hervorhebt.

Kurt Zimmereimer: „Wenn Arbeiter musizieren“ (Tägliche Rundschau, Nr. 101). — „Der Großteil der Arbeiter heute hat kein Arbeitslied, sondern er hat das Arbeiterlied.“

Prof. E. Jos. Müller: „Volksmusik“ (Kölnische Volkszeitung, Nr. 119). — „Wir warnen vor dem Andrang vieler, die auf einmal ihr volksfreundliches Herz entdecken....“

Dr. Fritz Stege: „Der rechte Mann am rechten Platz“. Zur Berufung Fritz Steins (Völkischer Beobachter, Nr. 119).

Friedr. Eckstein: „Hugo Wolf als Hausgenosse.“ Mit bisher unveröffentlichten Briefen (Neue Freie Presse, Wien, Nr. 24652).

Dr. Fritz Stege: „Volkslied und Volksoper“ (Deutsche Presse-Korrespondenz Prof. Oppermann, Hannover).



Dr. Konr. Huschke: „Brahms und die Frauen“ (Rhein-Westf. Zeitung, Essen, Nr. 221).

Hermann Unger: „Musikalische Ziele und Aufgaben (Völkischer Beobachter, Nr. 124).

Sigurd Manfred Rascher: „Gerechtigkeit für das Saxophon“ (Das kleine Journal, Berlin, Nr. 18).

Prof. Dr. Eugen Schmitz: „Der Musiker hört das Horst-Wessellied“ (Dresdener Nachrichten, Nr. 202). — Eingehende Analyse mit Notenbeispielen.

Dr. Werner Karthaus: „Hans Pfitzner“ (Düsseldorfer Stadt-Anzeiger, Nr. 119).

Dr. Willy Fröhlich: „Musik und Drama“ (Stuttgarter Neues Tageblatt, Nr. 195).

Adolf Sandberger: „Musikalischer Reisebericht“ (Münchener Zeitung, Nr. 110/111). — Musikkritiken aus Paris, Brüssel, London.

E. Jos. Müller, Köln: „Dem Andenken an Karl Storck“ (Kölnische Volkszeitung, Nr. 108).

Heinrich Lemacher: „Kirchenmusikalisches Alphabet“ (Kölnische Volkszeitung, Nr. 108).

Dr. Walter Niemann: „Bekenntnis zu Brahms“ (Hamburger Nachrichten, 7. Mai 1933).

Prof. Dr. Ferdinand Pfohl: „Johannes Brahms, der Mensch und Künstler“. Festrede, gehalten anläßlich des staatlichen Festaktes am 7. Mai 1933 in der Musikhalle; erschien als Sonderdruck der Hamburger Nachrichten.

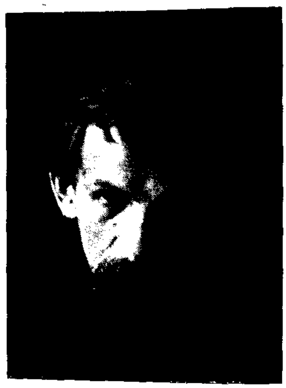
Wilhelm Matthes: „Kritik als Kulturmacht“ (erschienen in der reichhaltigen Jubiläums-Ausgabe, die der „Fränkische Kurier“ am 21. Mai zu seinem 100. Jahrgang herausbrachte).



Max von Schillings



Richard Strauß



Hans Pfitzner

PROF. DR. ARTHUR SEIDL

Neuzeitliche Tondichter

und zeitgenössische Tonkünstler

Der bekannte Ästhetiker und Musikwissenschaftler bringt eine Reihe bedeutsamer Aufsätze zum Schaffen von:

Eugen d'Albert, Hartmann von An der Lan-Hochbrunn, Volkmar Andreae, Conrad Ansorge, Waldemar von Baussnern, Paul Bekker, Georges Bizet, Hermann Bischoff, Anton Bruckner, Gustave Charpentier, Peter Cornelius, Edvard Grieg, Siegmund von Hausegger, Friedrich Hegar, Paul Hindemith, Hans Huber, Engelbert Humperdinck, Heinrich Kaminski, Karl von Kaskel, Friedrich Klose, Erich Wolfgang Korngold, Ernst Krenek, Hermann Kretschmar, Erwin Lendvai, Eugen Lindner, Franz Liszt, Gustav Mahler, Franz Mikorey, Jean Louis Nicodé, Hans Pfitzner, Giacomo Puccini, Lina Ramann, Max Reger, Josef Reiter, Friedrich Rösch, Max von Schillings, Othmar Schoeck, Arnold Schönberg, Franz Schreker, Fritz Stade, Richard Strauss, Hermann Suter, Otto Taubmann, Ludwig Thuille, Emil Vogel, Siegfried Wagner, Felix von Weingartner, Ermanno Wolf-Ferrari, Hugo Wolf.

8° Format, 2 Bände von je 400 S. mit 50 Bildertafeln. Jeder Band in Pappband M. 5.—, in Ballonleinen M. 6.—

GUSTAV BOSSE VERLAG * REGENSBURG



Othmar Schoeck



Friedrich Klose



Siegfried Wagner



Paul Hindemith

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JUNI 1933 HEFT 6

Paul Hindemith und die deutſche Muſik.

Von Walter Berten, Berlin.

Es iſt ſchon länger her, mehr als ein Jahr, daß der Herausgeber dieſer Blätter dem Mitarbeiter den Auftrag gab, die Charakterzeichnungen ſchöpferiſcher Muſiker unſerer Zeit und die Betrachtung ihres Werkbildes, wie ſie in der „Zeitſchrift für Muſik" fortlaufend erſcheinen, zu ergänzen um einen Beitrag „Paul Hindemith". Umſtände, die außerhalb des allgemeinen Intereſſes liegen und doch wieder in der Sache begründet ſind, laſſen mich erſt heute dieſem Auftrag folgen. Heute aber, da mehr denn je die Einſicht lebendig iſt, daß das Einzelne und der Einzelne ſeinen Sinn erſt findet und erfüllt im Ganzen, heute möge aus doppelten Gründen und beſonderer Abſicht auf eine ausführliche ſtilkritiſche Studie des Schaffens Paul Hindemiths hier verzichtet ſein — dafür aber in einer freien Gedankenkette das eine, maßgebliche Grundthema variiert werden: Paul Hindemith und die deutſche Muſik.

* * *

Iſt dies nicht die Grundfrage aller Perſönlichkeits-Äußerung: Wie verhält ſich das Individuelle zum Gemeingültigen?, wie die Perſönlichkeit und ihr Tun zur Gemeinſchaft und ihrem Lebensſinn?, wie die Muſik eines deutſchen Komponiſten zum deutſchen Volkstum? Denn das wiſſen wir, haben wir erlebt als tiefſtes Geſetz: Nur dann lebt ein Kunſtwerk, wenn es als lebendiges Weſen den Mythos des Volkstums in ſich trägt, wenn es als Meiſterwerk Sein und Schickſal der Nation, die ſeeliſch-geiſtige Welt zeitloſen Deutſchtums in Denken und Empfinden formt zur letztvollendeten Geſtalt gemeingültiger Ausſage. Der Sinn künſtleriſchen Schaffens liegt darin: einem gemeinſamen höheren Sein gemeinſame höhere Werte zu erſchaffen, ſie der gewaltſamen Grenze des Augenblicks zu entziehen, ſie gemeingültig, ewigkeitsgültig in eine zeitloſe und in dieſem Sinne ſchöne und wahre Form der Mitteilung zu bringen — in die Form einer Botſchaft des auf höherer Ebene Gemeinſamen, des im gleichen Schickſal Ungewußten-Unbewußten. Dieſes Verlangen nach der Bindung im Zeitloſen bedarf alle echte Kunſt, weil ſie nur ſo das Geiſtige im Stoff und die immaterielle Weſenheit des Lebens in der Welt der Erſcheinung zu faſſen, ja, weil ſie nur ſo dem Unerſchöpflichen und Göttlichen überhaupt nahe zu kommen vermag. Alle religiöſe und muſiſche Beſtrebung hat nur ein letztes Ziel: dem Menſchen ſein Menſchentum, ſeine Volkheit, ſein Gotterlebnis aufzuſchließen, damit er zu ſich ſelbſt, zu ſeinem Volk, zu Gott gelange.

Der uns alle tief bewegende und verpflichtende Wille zur volklichen Erneuerung, der in unſerer Stunde als nationale Entflammung einer ihr urſächlich zugrunde liegenden religiöſen Erneuerungs-Not verbunden iſt, dieſes neue völkiſche Bewußtſein erhellt uns auch die Frage,

was deutsche Musik verstehen macht? „Ist es das Musikalische, Fachmännische? Also etwas Intellektuelles? Ist es etwas rein Nationales?“ So fragen wir mit Hans Pfitzner und bekennen mit ihm: „Ich glaube, eines ohne das andere reicht nicht aus. Gerade die eigentlich Intellektuellen haben (z. B.) an dem ‚Freischütz‘-Ereignis nicht teilgenommen; es blieb ihnen fremd. Und andererseits die Nationalfühlenden haben oft für ihren eigenen Geist auf anderem Gebiete keinen Sinn. — Aber auch die Addition beider Begriffe genügt mir nicht. Es muß etwas Drittes hinzukommen.... Ich meine das: Es gibt ein tiefes, beseligendes Zugehörigkeitsgefühl zum eigenen Lande und Volke, ein Heimatgefühl über Zeit und Raum, welches eine durchaus metaphysische Angelegenheit ist. — Die Kunst nun als ein gleichsam zweites Leben in höherer Etage hat die Fähigkeit, das Leben eines Volkes widerzuspiegeln, und der Musik, als der mit dem geheimnisvollsten Material arbeitenden Kunst, ist es ohnedies vorbehalten, das Ansich eines Volkes auszusprechen, wie sie — nach Schopenhauer — das Ansich der Welt austönt. Kommt jetzt ein dazu Auserwählter, der das Wesen seines Volkes, gleichsam wie einen Laut aus dem Jenseits — mit den Mitteln seiner irdischen Kunst auf diese Welt projiziert, so werden alle die, die jenes Zusammengehörigkeitsgefühl als Liebe, als Vaterlandsliebe in sich tragen, sozusagen in Bereitschaft sein, seine Sprache gleich zu verstehen, werden ihr eigenes Wesen erkennen, gleichsam wiedererkennen, was einem ganz eigentümlichen Entzükken gleichkommt.“

Mit der Autorität des Meisters deutet Pfitzner hier das „Woher“ und „Was“ und „Wohin“ der deutschen Musik. Musik ist ein Laut aus dem Jenseits = Wesen des Volkstums, um zur edlen Erscheinungsform eines Diesseits-Wesens des Volkstums zu werden. Dieses trägt die Züge sich ewig wandelnder Zeiten; jenes, das Jenseits-Wesen, ist ewig, ist Vergangenheit — Gegenwart — Zukunft zugleich, ist Geschichte im tiefsten Sinn. Dieser jenseitig-geschichtliche Sinn unseres Volkstums — sein Mythos, nicht nur die diesseitig-geschichtlichen Formen — sei Ziel und Maß wahrhaft nationalen Seins und Tuns! Da er im Kunstwerk gewaltig weiterzeugendes Leben aus unserem besten und tiefsten Leben selbst ist, im nationalen Kunstwerk volkstümliche sinnenhafte Wirklichkeit wurde, wird er die Erkenntnis der Notwendigkeit durch das Erlebnis der Wende der Not unsagbar steigern und im Tat-Entschluß kraftspendend stärken.

Es kommt nun darauf an: Irrungen von gestern zu überwinden, Irrungen von heute von vorneherein aus dem Wege zu gehen. Hat man aber das Wesen der Kunst unseres Volkstums begriffen: als den Abglanz und Anfang seiner höheren und eigentlichen Wirksamkeit, so ergibt sich die Klarheit des Ziels, die Sicherheit des Wegs von selbst. Und aus der Echtheit des Volkserlebnisses, aus der Ehrfurcht vor dem Mythos des Volkstums ergibt sich auch als Kardinaltugend aller wahren Kunst die Forderung der Einheit von Qualität und Gesinnung. Musik ist mehr als Stoff, als nur schöne Form; — Musik ist mehr als Zeit, als nur Gesinnung; — Musik ist nicht nur Werben für ein Hohes, ist fast schon lebendige Gestalt des Hohen selbst. Immer muß uns das volksnah Echte talentierter Formung höher stehen als das Volksfremde, Unechte, sei es selbst genial gemacht. Zu keiner Zeit hatte künstlerisches l'art pour l'art inneres Daseinsrecht; immer sind die Quellen und das Ziel aller Kunst: Erlebnis des Religiösen und Volklichen, auch im heitersten Spiel gebunden vom Mythos des Volkstums. Man verwechsle nicht Stoff und Geist: auch Mozarts freiheitlichste Opera giocosa lebt und wirkt aus diesen Kräften; — man identifiziere nicht Uni-Form mit Wesen: deutscher, das Wesen deutschen Volkstums tiefer, breiter erfassend als etwa ein schmetternder Marsch mit patriotischem Titel ist gewiß eine Bach-Passion, eine Beethoven- oder Bruckner-Sinfonie. Große nationale Kunstwerke sind sie, weil wertvollster Inhalt hoher Gesinnung (der mythische Sinn deutschen Volkstums) zur vollendeten Gestalt hoher Qualität gebunden ist. Wie Mann und Weib zur schöpferischen Ehe eins werden müssen, so in jeder fruchtbaren Tat, nicht zuletzt jeder Kunsttat, Gesinnung und Können. Aus solcher Meisterschaft des Handwerks und Charakters gibt der Künstler als geistiger Führer des Volks und der Nation in seinem Werk mehr als die Darstellung des Zustands, den Ausdruck der Zeit; nämlich: die ewige Prophetie des letzten gemeinsamen Ziels alles Menschlichen, den jenseitig-geschichtlichen

Sinn des Volkstums und zugleich die aufrichtende, beseelende, bewillende Kraft zur Erkenntnis der besonderen Aufgabe im Ganzen, für den Tag und für die Zukunft, zur Selbstbesinnung auf das eigene Wesen, zur unablässigen Bereitschaft, für das Ganze zu sein und zu wirken, und zur ewigen Sehnsucht nach dem letzten, gemeinsamen Ziel.

* * *

Was dieses Grundsätzliche mit unserem Thema zu tun habe?, könnte vielleicht einer fragen. Nun —alles! Es gibt keine anderen Kräfte, die Kunst und das Leben zu formen, es gibt kein anderes Gesetz, das zur Beurteilung eines Kunstwerks gültiger sein könnte. Und hier ist auch der Boden für eine Auseinandersetzung mit dem Schaffen Paul Hindemiths. Das wurde schon früh von jenen erkannt und auch ausgesprochen, die dieses Komponisten einmalige Begabung und unverkennbare Berufung und seine außerordentliche Sendung in der deutschen Musik begriffen hatten in einer Zeit, als die einen sich mit der Meisterschaft des Handwerks begnügten und in der Reinheit und Stärke des Könnens schon Gesinnung genug erblickten — und die anderen, noch empört von den brutalen Gewaltsamkeiten des ersten Aufbruchs zum Neuen, blind waren für die Zeichen einer kommenden Läuterung, Klärung, Bindung im Sinne der großen Tradition und ein werdendes Neue höchst ungerecht mit den Maßstäben eines reifen Alten beurteilen wollten. Dazwischen jene, die zur gleichen Zeit bereits an das Neue und seine Notwendigkeit glaubten, die darum nicht wie die einen voreingenommen waren, aber auch wieder nicht wie die andern sich mit bloßer handwerklicher Meisterschaft allein begnügen wollten, von den Jungen mehr forderten als nur diese und schließlich in ihrem Glauben an die Sendung des Hoffnungsvollsten, Stärksten dieser jungen Generation, eben Paul Hindemiths, zu zweifeln begannen. Der „Offene Brief", den Bruno Stürmer Ende 1930 an Paul Hindemith richtete, gab solcher Besorgnis beredten Ausdruck: „Wir wenden uns an Sie, Paul Hindemith, weil Sie durch Ihre geniale Begabung der Verantwortungsvollste sind von denen, die sich um Sie geschart haben. Nicht Ministerien, nicht Dozenten können und dürfen diese Antwort geben, denn sie ist einzig und allein dem Schöpfer vorbehalten...."

Paul Hindemith gab die Antwort in seinen letzten Instrumentalmusiken, vor allem in seinem Oratorium „Das Unaufhörliche". Eine Antwort, die mit der „befreienden Tat des großen Schöpfers" mehr war als eine Erklärung. Nach der suchend-schweifenden, heimatlosen Unruhe der „Wanderjahre" entstehen nun Instrumentalmusiken neuer klassizistischer Bindung, aus einer Klarheit und Bestimmtheit der inneren Haltung, wie sie dem Wesen deutscher Musik entspricht, aus einer ökonomischen Meisterschaft des Klanges und der Form, die sich wunderbar vollendet aus reinster Harmonie von Gesinnung und Können im Meisterwerk des „Unaufhörlichen". Was man sich vorher zweifelnd frug: ob „Paul Hindemith aus der Hoffnung der deutschen Musik zum Zertrümmerer eines ihrer stärksten Vorzüge: des Bewußtseins von der Sendung der Kunst geworden sei", — dem widersprach der innere Gehalt einer im freiheitlichsten Sinne konzertanten Musik, hinter deren biegsam-fester Form, unter deren unbeschwertem, unpathetischem Fluß bei allem Verzicht auf bestechende Klänge, äußere melodische Rhetorik die tiefe innere Leidenschaft, die transzendentale Sehnsucht des deutschen Menschen lebt, — das zeigte sich für immer widerlegt in der schicksalhaften Entscheidung gegen die unserm Volkstum fremde geistige Welt der früheren Textdichter Stramm, Kokoschka, Blei und Schiffer für das mythisch-idealistische, unserm Volkstum tief entsprechende Bekenntnis Gottfried Benns im „Unaufhörlichen". Diese innere Entscheidung, diese Umkehr, Heimkehr in die geistige Heimat, die umgrenzt ist vom Fühlen und Denken deutschen Wesens, wird im Wortbekenntnis des Oratorium natürlich unmittelbar deutlich; in der benachbarten absoluten Musik aber auch unverkennbar spürbar, bewirkt sie nun in Hindemiths Schaffen jenen beglückenden Ausgleich von Gehalt und Gestalt. Sie hat Paul Hindemith gegenüber manch früheren „Enfant terrible-Streichen" handwerklicher Frechheit und gesinnungsmäßiger Unbekümmertheit nicht nur seitdem rehabilitiert —: er ist seitdem ein Meister der deutschen Musik, der die großen Hoffnungen, die seine prachtvoll musikantischen ersten Werke weckten, nun in der Reife des Handwerks und Charakters erfüllte. Wer wollte leugnen, daß etwa im „Un-

aufhörlichen" das volle „Bewußtsein von der Sendung der Kunst" lebendig, groß erlebt und groß geformt zu gemeingültigem Ausdruck kommt! Einem Werk, das in seinem Ideengehalt, seinem mythischen Idealismus den jenseitig-geschichtlichen, ewigen Sinn unseres Volkstums in einer ungewöhnlich inspirierten, meisterhaft gebändigten, gelöst quellenden neuen Tonsprache zu kraftvoll-schöner Gestalt formt. Was ich vor einem Jahr in diesen Blättern bei einer ausführlichen Besprechung dieses Oratoriums sagen konnte, es gilt gleichermaßen für die letzten Konzertwerke: ... „demjenigen, der mit einem besorgten Warten der weiteren Entwicklung dieses genialischen Talents entgegensah, wurde die Freude: durch das neue Oratorium seinen Glauben an die ernsthafte Sendung Hindemiths bestätigt zu sehen. Nach diesem Bekenntnis zu einem höchsten, absoluten, hinanhebenden Sinn des Kunstwerks, der einer zeitlos gültigen, hohen geistigen Tradition entspricht, dürfte der junge Meister endgültig seine Linie erkannt und zu seiner Berufung gefunden haben."

* * *

Er hatte es seinen Freunden bis dahin auch manchmal schwer, seinen Gegnern dafür aber oft leicht gemacht. Dabei trafen zwei Umstände zusammen, die ein klares Bild, ein gerechtes Urteil über den Musiker Hindemith nicht gerade mühelos zur allgemeinen Erkenntnis kommen ließen. Wer sich der Hindemithschen Musik näherte, werbend um ihren eigentlichen Sinn und Wert, mehr instinktmäßig von der breiten Masse der Mitläufer zu ihm hingelenkt und aus einem vagen Gefühl für verborgene Werte angezogen, — der hatte sich nicht nur mit dem G e i s t i g e n auseinanderzusetzen, sondern auch mit einer völlig neuen, oft recht widerborstigen musikalischen M a t e r i e; beides scheinbar traditionsfeindlich, beides offensichtlich ablehnend gegenüber einem rein gefühlsmäßigen Erfassen. Diese Schwierigkeiten der geistigen und musikalischen Eroberung der Musik Hindemiths bereitete vielen Mißvergnügen, bedeutete für manche schlechthin: Ablehnung. Heute sehen wir, daß diese Schwierigkeiten mehr oder minder natürlich waren; vor allem jene, die im rein Stofflichen begründet lagen. Heute, nach oft gefahrvollen, oft chaotischen Wandlungen zu einer neuen Musik endgültig auf festem Grund eines sicher erreichten neuen Ufers, können wir klarer sehen, gerechter urteilen, gelassener werten und ordnen — und angesichts der neu und fest eroberten, geklärten und fast schon wieder „klassisch" gebändigten neuen Tonsprache haben wir unsere Aufmerksamkeit wieder mit allem Nachdruck zu lenken auf das ewig-gleiche Immaterielle.

In den Jahren, da sich über chaotischen Abgründen die Geburt des Neuen vollzog, mag es berechtigt gewesen sein, zuerst einmal die neue Bindung des Stoffes zu erstreben und alles zu bejahen, das überhaupt zu neuer Bindung gelangte. Technisch-mechanistische Haltung aber identifizierte schlechthin und gänzlich unberechtigt zumeist materialschöpferisch mit schöpferisch oder fortschrittlich überhaupt. Als ob das Schöpferische vom Stoff abhängig sei! D a s N e u e v o l l z i e h t s i c h i n d e r m a t e r i e l l e n W e l t — d a s S c h ö p f e r i s c h e i m m e r n u r i n d e r i m m a t e r i e l l e n. Es gilt: hinter dem neuen Klangbild den zeitlos wertbestimmten Inhalt, die zeitlos-gemeingültige Aussage zu suchen und zu werten. Es ist noch nicht leicht, der neuen Tonsprache (deren Merkmale sich in einer gewissen Herbheit, Strenge, Objektivität des Klanges bis zur Trockenheit der Farbe, aber hellen, ja oft scharfen Klarheit der Zeichnung enthüllen) die besondere Individualität des Einzelwerks, die besondere Aussage der Schöpferpersönlichkeit zu entnehmen; zumal die neue Musik alles Subjektive als sekundär zurückstellt und der Hörer vor der Aufgabe steht, sich mit dem neuen Stil überhaupt zu befreunden — und Freundschaft, ja Liebe erwächst nur aus genauester Kenntnis des Objekts. Doch in manchem kommt auch Hindemiths Musik dem Verständnis des Hörers entgegen: in der klaren Einfachheit, hohen Simplizität des Klanges und der Form, vor allem aber (im Gegensatz zur klassischen Musik, die mehr unmittelbar melodisch-thematisch zu erfassen ist, zur romantischen Musik, die in der Harmonie ihr Eigentliches gibt) in ihrem ungebrochenen, vitalen, klaren Rhythmus, und nicht zuletzt auch in ihrer konzertanten Virtuosität, die sich weitab hält von „programmatischer Dichtung", aber gewiß keinesfalls nur motorischer Tonablauf, bloßes Formspiel ist und sein will. Ja, dies ist noch das Schwerste für den Hörer: dieser so herben und taghellen neuen Musik, die in Hindemith den Führer der deutschen jungen Generation

hat, seelischen Gehalt zu entnehmen. Aber vergessen wir nicht, daß Seele nicht nur Gefühl, sondern auch Geist und Wille bedeutet. Und vergessen wir auch nicht, daß ein neues Gefäß erst gefüllt werden kann, ein neues Haus erst Menschliches bergen kann, wenn die neue Form, das neue Haus vollendet sind! Und manches Werk des Hindemith der „Wanderjahre" ist nichts mehr als ein Wirken am neuen Bau. Baustein zum neuen Haus, das inzwischen vollendet ward. Wie die echten Kunstbauten unserer Zeit hinreißen durch ihre klare große Linie, den leidenschaftlich erfaßten und doch kühl geformten Schwung ihrer Gliederung, so auch die feurigen schnellen Sätze in der konzertanten Musik Hindemiths, jener Konzertmusiken für Orchester; für Bläser und Streicher; für Klavier, Blechbläser und Harfen usw. Auch in die Helle, Strenge, Gradlinigkeit der neuen Bauten bricht Sonnenlicht ein, spielen die Reflexe, dämmert Zwielicht hinein, gibt es Winkel voll zweckloser „Stimmung". Hier und in den langsamen Sätzen Hindemithscher Instrumentalmusik sind sie aber nicht Selbstzweck und zu entdecken nur durch ein Suchen, und anderer Schönheit und „Zwecklosigkeit" nebengeordnet. Eine männliche, wortkarge Musik, die ihre Substanz, ihre tieferen Werte unmittelbar mitteilt; eine Musik, die aus dem Gesetz „freiwilliger Armut" neuen Reichtum schöpft. Keine Frage, daß diese „Armut" sich nicht auf das Substanzielle bezieht, sondern auf die Bescheidung der Geste, den Verzicht auf individuelle Extravaganz, auf allen Schmuck um seiner selbst willen, eben auf alles Billige. Musik, deren Urelemente von allem Außermusikalischen gesäubert sind, in dem das Melos befreit ist von harmonischer Abhängigkeit, der Rhythmus unmittelbarer Ausdruck der Kraft, und Klang und Form aus musikalischer Gesetzmäßigkeit bestimmt sind, und nicht durch eine literarische Absicht, die man erst wissen müßte, um die Musik zu verstehen. Wer aber wollte annehmen, daß solche Musik keinen geistig-seelischen Inhalt habe? Konzertante Musik entspringt genau so gut und tief menschlicher Empfindung, menschlichem Erleben wie programmatische Musik, nur daß hier das außermusikalische Programm zur größeren Verdeutlichung herangezogen wird. Diese Hindemithschen Konzerte für Soloinstrumente oder im Concerto grosso-Charakter sind in solcher Haltung durchaus traditionsgebunden und niemand wird ob der konzertanten Haltung ein stilentsprechendes Werk von Bach, Händel, Mozart, Brahms, Reger weniger inhalts-bestimmt ansehen als eine Charakter-Sinfonie Beethovens oder eine Programm-Sinfonie der Romantiker. Hindemith ist hier nicht nur vorklassischen Traditionen verbunden, sondern unmittelbarer Erfüller des von Reger eröffneten neuen Wegs. Bei aller Konsequenz in der Anwendung neuer Mittel erscheint sein Werk durchaus kraftvoll verwurzelt. Man hörte einmal seine Konzertmusik für Streicher und Blechbläser in unmittelbarer Nachbarschaft einer Haydn-Sinfonie und sah es (jenseits eines hier unstatthaften Wertvergleichs) überraschend bestätigt. In ihrer straffen, heiter-hellen klanglichen und formalen Struktur wußte die Sinfonie Haydns noch nichts von der späteren Hegemonie des Rein-Harmonischen; Hindemiths Konzert wußte nichts mehr von ihr. Das Melodische wirkt hier wieder als neue formgebende Kraft der musikalischen Gestaltung zu horizontaler Klangordnung, eine unverzettelte Agogik als großer deutlicher Zug der formalen Gliederung. Nach einem Jahrhundert vertikaler Klangordnung, da von der alles beherrschenden Harmonie her die Melodie bestimmt wurde, hat nun diese mit dem Rhythmus wieder die formende Gewalt übernommen. Das Klangbild wird so, erlöst vom Subjektivistischen, herber, härter, aber frischer; die Form gedrungener, straffer und von einer wohltuenden Klarheit und Konzentration.

Es ist charakteristisch für Paul Hindemith, daß er aus einem unverkennbaren Musikantentum, fern jeder theoretischen Spekulation, ebenso aus reiner Musizierfreude wie aus einem zwingenden Müssen, ein Werk ums andere hinausschleudert. Sie können nicht alle gleichwertig sein und sind es nicht — aber sie tragen ein ehrliches Gesicht, atmen Leben, sie tragen oft eine genialische Note, zeigen auch im Unfertigen eine bluthafte Musikalität, sind immer charakteristisch in ihrer Haltung und bedeutungsvoll in Substanz und Form.

Von romantischen Anfängen über den elementaren, oft ungebändigt-chaosnahen Durchbruch eines neuen Stilwillens, bis zu seiner Eroberung und Stabilisierung in einer wieder verbindlichen neuen Polyphonie, die auf Bach und frühere Zeiten deutscher Musik zurückgreift, in einer ausdrucksfeindlichen, anti-psychologisch gesinnten konzertanten Spielfreude und schließlich in

einer „neu-klassizistischen" Ausgewogenheit von „Ausdruck" und „Spiel" — in diesem Weg der Wandlungen zu einer neuen und doch starken, gesunden, gemeingültigen Musik durchschritt Paul Hindemith mit der Instinktsicherheit der außerordentlichen Berufung alle Stationen der Entwicklung der jungen Generation.

* * *

Hindemith ist keine reflektierende, bekennerische Musikernatur, wie sie sich etwa ausgesprochen verkörpert in Beethoven und auch in Wagner; es ist mehr ein naives Musikantentum nach der Art Mozarts, Schuberts, das seine Art kennzeichnet. Von Beethoven und Wagner wissen wir, daß sie in irgendeiner Form Stellung nahmen zum außerkünstlerischen, politischen Geschehen ihrer Tage; Schubert sang seine Lieder. Aber wir würden einem tiefen Irrtum unterliegen, wenn wir annehmen würden: der naive Musikant von der Art Schuberts, zu der auch Hindemith zu zählen wäre, musizierte ohne Bekenntnis, unabhängig von den Schicksalen, die verwandtes Blut, verwandten Geist zur Volkheit einen. Selbstverständlich ist auch bei einem „naiv" schaffenden Künstler außerhalb seiner Kunst eine eindeutige Gesinnungslinie zu erwarten. Es ist gewiß herzlich zu begrüßen, daß mit dem Musiker von heute das Private seines Lebens als unwesentlich für das Interesse der Allgemeinheit in den Hintergrund getreten ist mit der ganzen falschen Romantik einer „Bohème", — aber es ist auch keine Frage, *daß nur ein Mensch von Lebens-Gesinnung eine Musik von Gesinnung schreiben kann, daß im schöpferischen Untergrund das Menschliche vom Künstlerischen nicht zu trennen ist.* Musik ist nicht ein noch so schönes Spiel, dessen Kaleidoskop-Steinchen zu unserm unterhaltenden Vergnügen, zur Lust und Kurzweil des Verfertigers einmal so, einmal wieder anders zusammengesetzt werden; Musik ist und bleibt Mitteilung und Botschaft von Geistseele zu Geistseele, Weitergabe eines Höheren, das außer uns liegt, an die Allgemeinheit. Aber diese Mitteilung geht durch den formenden Menschen hindurch, die Botschaft kann nie platonisch weitergegeben werden, auch nicht vom „naivsten" Künstler. Darum kann nie ein Musiker schlechthin Musiker sein; darum widersprechen wir im Glauben an Hindemith und in seinem Interesse dem Wort seines Biographen Strobel: „Hindemith sieht alles (nur) von der Musik her". Und würde der Komponist selbst diesen Satz bestätigen, so müßten wir ihm entgegenhalten, daß das Unbewußte in uns oft das Größte ist, daß wir als Objekt oft höhere Sendung erfüllen, denn als Subjekt. (Wie könnte man sonst das Schicksal der Liebe erklären....) Gerade Hindemiths Schaffen ist ein starker Beweis für solche Anschauung. Wach und allem ihm lebendig Scheinenden geöffnet, im handelnden, schaffenden Zugriff aktiv und stark aus unverbrauchtem Blut (er stammt aus einer schlesischen Handwerkerfamilie, die ins Hessische auswanderte), urmusikalisch und musizierend groß geworden, sattelfest in allen Künsten des Handwerks, dabei aber ohne das kontrollierende Gegengewicht „bürgerlicher Bildung" oder „akademischen Wissens", stürzt sich der junge Hindemith (den aber trotz aller Irrungen bis zum sicheren Ziel ein genialer Instinkt leitet und eine ungewöhnliche Intelligenz) musizierend, komponierend in das Meer der Musik. Er kann es wagen, denn er ist stark genug dazu, an fruchtbare Ufer zu kommen. Aber er ist mehr als andere den Strömungen ausgeliefert, die unterirdisch die Richtung seines Wegs bestimmen, oder die, von ihm als frischer Fluß im zu ruhig empfundenen Ganzen entdeckt, seine Begeisterung schon deshalb finden und seine Bereitschaft, diesen Weg zu teilen, nur weil diese Strömungen lebendiger erscheinen als andere. So stößt er in jenen Jahren auf die Texte von Kokoschka, Stramm und Blei und schreibt jene drei Einakter, die auf die innere Sauberkeit und reine Kraft der ersten Kammermusik als seltsam abwegige Exzesse folgen und wie manches andere nicht in das Gesamtbild passen wollen. Er findet dann zu der tiefen Stille des „Marienlebens" und zeigt sich darauf bedenkenlos ausgeliefert der unhaltbaren, amusischen materialistischen Doktrin Bert Brechts. Er formt aus der geistigen Welt E. T. A. Hoffmanns in „Cardillac" eine *Meisteroper*, die jene ewige Parallele: „Musikdrama" — „Oper" nach der romantischen Vollendung des psychologischen Tondramas in Wagner mit einem ersten Meisterwerk als neue Zeit der „Oper" in unaufhörlichem Wandel aufschließt — und läßt in „Neues vom Tage" dann wieder ein Musikalisches Theater folgen nach dem Buch des Kurfürsten-

damm-Literaten Marcellus Schiffer, dessen „Zivilisations-Kritik“ schließlich doch allzu billig im Kabarettistischen begrenzt bleibt. Aber denkt man dabei an seine Musik, so bedauert man unendlich, daß „Hindemith alles von der Musik her sieht“. Denn in dieser Musik sind Partien von einer Heiterkeit, geistigen Überlegenheit über das Vergängliche und Kleine, von einer Klarheit und Geformtheit, die in Einheit mit einem dichterischen Buch (aber wo ist der Aristophanes unserer Tage?) den Weg zur ersehnten Musikkomödie unserer Zeit hätte erschließen und mit einem beglückenden Anfang eröffnen können. Wieder, immer wieder die Tragik, daß wertvollste Musik durch wertloseste Texte ihres höheren Sinns und Werts und reiner Wirkung verlustig geht (man könnte Genie-Fälle nennen).

* * *

Hindemith ist instinktsicher, intelligent und nach einer Erkenntnis ehrlich und stark genug, am Ende doch das Echte zu finden und aufzugreifen; jene Stramm, Kokoschka, Blei und Schiffer sind seine ersten und ein Gottfried Benn sein letzter Textdichter. Und: er freut sich, wie jeder rechte Musiker, daß die Musikliebhaber mit ernsten Programmen, mit dem Wunsch zu ihm kommen, von ihm, dem heutig Schaffenden, schlichte, aber wertbestimmte Musik zum Laiengebrauch zu fordern. Er weiß, die Musik ist nicht Angelegenheit einer bestimmten Schicht; er gibt ihnen verantwortungsbewußt geschaffene, gute neue Gebrauchsmusik. Mit der Erkenntnis und der Erwartung: das Laienmusizieren ist erst Weg zum höheren Ziel, ist Vorstufe zur absoluten Kunst der Meister, vermittelt durch Berufene. Sieht er sich auch bald enttäuscht von gewissen jugendbewegten Kreisen —: es bleibt die Erkenntnis, daß der Schaffende zum Volk gehört, daß ein hochmütig-eitles Abseitsstehen unverantwortlich, daß die Kunst für alle bestimmt und der „Liebhaber“ zur Kunst gehöre wie der „Kenner“. In seinen „Forderungen an den Laien“ mahnt er: „Es wäre zu wünschen, daß die Zusammenarbeit zwischen den produzierenden Musikern und den konsumierenden Laien eine innigere würde. Durch ständiges gemeinschaftliches Arbeiten wird es dem Komponisten sicher möglich sein, die Literatur zu schreiben, die der musizierende Laie braucht, wie er dem Laien helfen wird, seinen Geschmack zu bilden, seine musikalische Erziehung zu fördern und ein noch wichtigerer Faktor im Musikleben zu sein, als er heute schon ist.“

Sei es in der Entscheidung für wahre Dichtung, die dem Sinn und Wesen unseres Volkstums entspricht; — sei es in einem sich immer deutlicher zeigenden Bekenntnis zur echten Gemeinschaft, die aus der Selbst- und Mitverantwortung der Persönlichkeit erwächst und einem nur im mechanistischen Betrieb, der bloßen Materie verbundenen Kollektiv wesensmäßig entgegengesetzt ist; — sei es in einer harmonischen Reife seiner letzten absoluten Musik, in der eine handwerkliche Meisterschaft sich keineswegs mehr begnügt mit artistischem Spieltrieb und sich deutlich zum Vermittler einer geistigen Botschaft macht, die von einer höheren Wirklichkeit unseres Seins kündigt (heroisch, doch ohne Pathetik; gewiß nicht ohne starken Anteil des Emotionellen, doch nie sentimental, eher herb; spirituell, doch nicht intellektuell; bewegt, doch nicht nur motorisch; frisch und heiter, doch nicht banal und nur-spielerisch; schmucklos, doch aus „freiwilliger Armut“; selbstverständlich nicht ohne jenes Romantische, das im Wesen deutscher Kunst stets begründet ist, doch nicht romantischen Stils im Sinne des 19. Jahrhunderts) —: der Weg Hindemiths ist nicht nur in der handwerklich-stilistischen Entwicklung, auch in der letzten geistigen Entscheidung klar, trotz einstiger bedrohlicher Einzelfälle, und im heutigen Ergebnis beglückend wie die Reife weniger Musiker-Schicksale, und schließlich fruchtbar im großen zeitlosen Schicksal der deutschen Musik.

Wir haben keinen Grund und kein Recht, auf jene Werke des jungen Meisters hinzuweisen, die neben Größerem in seinem Werkbild unreif, unvollendet blieben im Sinne des Handwerks und Irrtum waren im Sinne des Wesens deutscher Kunst. In mittelbarer Beziehung trägt auch die Gemeinschaft Verantwortung für den Irrtum des Einzelnen. Gerade die naive Menschlichkeit eines Künstlers solchen Charakters veranlaßt ihn, zu denjenigen zu sprechen, die ihn hören wollen, die ihm Interesse bezeigen, und es ist schwer, auch im Nehmen ihren Einflüssen nicht zu unterliegen. — Wir können uns nicht erlauben, auf die stärkste Begabung unter der jungen schaffenden Musikergeneration zu verzichten, zumal sie uns in entscheidenden Werken ihre

innerſte Zugehörigkeit zu dem uns alle einigenden Weſen deutſchen Volkstums bewies. Aber: „gegen die Vorzüge eines andern gibt es kein Rettungsmittel als die Liebe", heißt es irgendwo bei Goethe; und: gibt uns der Schaffende Botſchaft und Abglanz unſerer inneren Heimat, ſo haben auch wir Empfangenden ihm und ſeinem Schaffen eine Heimat zu geben: in unſerer Bereitſchaft für ſeine Ausſage, unſerem Glauben an ihn und ſeine Sendung, unſerer Ehrfurcht gegenüber ſeinem Werk. Niemand kann nur aus ſich ſchöpfen, kein Künſtler kann eine andere höhere Wirklichkeit geben als jene, die uns alle im religiöſen und volklichen Mythos eint. Den aber trägt das Volk in ſeiner lebendigen Geſamtheit, und der Künſtler ſchöpft „nur" aus dieſer zeit- und ſtoffgebundenen „Deutſchen Seele". Die Volkheit und ihre großen Künſtler ſind in tiefer Schickſalsgemeinſchaft einander verbunden; und dieſe Schickſalsgemeinſchaft teilt zwiſchen ihnen die gemeinſame Verantwortung in gemeinſamer Schuld und gemeinſamem Verdienſt. Denn jene künden nur von dem, was tiefſte Sehnſucht der Gemeinſchaft blieb.

Moderne Muſik — Ein „Ja" oder „Nein"?

Von Claus Neumann, München.

Wenn das „De gustibus non disputandum" einen tieferen Sinn hat, dann in der Muſik, wie kaum in einer Kunſt. Muſik als intimſter Ausdruck der Seele wendet ſich an alle — und an jeden einzeln. Der ſchaffende Muſiker formt die Eingebungen ſeiner Phantaſie nach beſtimmten Geſetzen zu einem Tonwerk, welches, zu klingendem Leben gebracht, ſich in die Seele des Hörers ſenkt und deſſen Phantaſie zur Erregung bringt. Seele des Schöpfers und Seele des Empfangenden ſtehen in Harmonie, mindeſtens in Korreſpondenz miteinander. Mittler ſind die Töne.

Ich ſage ausdrücklich „Korreſpondenz", denn dieſe braucht noch lange nicht zur Harmonie zu führen. Ein eigentümliches Plus hat aber die Muſik vor allen anderen Künſten voraus: ihre ſuggeſtive Kraft. Mit ihrer Hilfe kommt viel eher eine ſeeliſche Verbindung zuſtande. Dabei ſpielt die Güte der Interpretation eine Rolle, deren abnorme Wichtigkeit erſt im letzten Jahrhundert voll erkannt worden iſt. Vorausgeſetzt, daß die Interpretation ideal iſt und im Sinne des Schöpfers erfolgt, ſpielen im Problem der muſikaliſchen Wirkung drei Momente eine Hauptrolle: der Satz, die Struktur des Tonwerkes, die ja unmittelbar im Schaffensprozeß beſchloſſen liegt, ſofern es ſich um echte Kunſt handelt, nicht nur um verſtandesmäßige Mache; ferner die Muſikalität des Hörers, und endlich die Empfänglichkeit der Seele und deren individuelle Veranlagung. Befaſſen wir uns kurz mit dieſen Momenten.

Allgemein bekannt ſind die beiden grundſätzlich verſchiedenen Arten des muſikaliſchen Satzes: Polyphonie und Homophonie. Die erſte beruht auf dem Nebeneinander mehrerer melodiſcher Linien, die zuſammenhängend oder durchbrochen ſein können. Der harmoniſche Klang ſpielt hierbei eine vollkommen untergeordnete Rolle, weſentlich ſind die Intervallfortſchreitungen. Es iſt die ſtrengſte und komplizierteſte Art des Satzes. Die Grundlage der Homophonie dagegen iſt die melodiſche Einſtimmigkeit. Die Melodie wird aber durch ein Fundament „ausgedeutet": die akkordiſche Begleitung. Zwiſchen dieſen beiden extremen Richtungen gibt es natürlich viele Übergangs- und Miſchtypen. Die Grenzen ſind in der modernen Muſik wieder ſehr fließend geworden. Es kann z. B. der polyphone Satz harmoniſch geſtützt und ergänzt ſein (wie bei Bach), der homophone kann zwei- oder mehrſtimmig ſein (Volkslied), durchbrochen, „polyphonierend", Zier- und Füllſtimmen können eingefügt ſein, die harmoniſche Wendigkeit kann ſich bis zur Scheinpolyphonie ſteigern. In dieſem Sinne hat ſich unſere geſamte Kunſtmuſik von der Vorklaſſik bis Richard Strauß entwickelt.

Da die reine Polyphonie wegen des Fehlens einer feſten harmoniſchen Baſis (der Kadenz!) ſich nicht an rhythmiſche Geſetzmäßigkeiten zu binden braucht, eignet ihr etwas Schwebendes, Körperloſes, Überſinnliches, deshalb auch ihre große Bedeutung für die Kirchenmuſik. Sie wirkt in ganz anderer Richtung als die rhythmiſch mehr oder weniger gebundene Homophonie. Sie

rührt an das vom Körperlichen Wegstrebende, Erdentbundene, das „gotische" Element im Menschen.

Die Homophonie, die vorwiegend der zeitlichen „Schwerkraft", dem Rhythmus unterworfen ist, hat ihre eigenen Gesetze. Ganz besonders tritt dies in den primitiven Formen hervor, z. B. in der Tanzmusik, dem einfachen Liede usw. (8-Taktperiode!). Die Suggestivität des Rhythmus braucht wohl kaum besonders betont zu werden. Sie ist ein vom Körperlichen bestimmtes Element. So wird die homophone Setzweise zur natürlichsten, gemeinverständlichsten. Sie hat die schönste Blüte bisher in der Klassik und Romantik getragen.

Zu den Elementen der Homophonie gehören, außer dem Rhythmus, Harmonie und Klangfarbe. Während die Akkorde und ihre Verbindungen in Gesetze gefaßt werden können, ist dies beim Klang nur schwer möglich. Abhängig vom Stil der Künstler, der Technik der Instrumente, den Zeitströmungen, ist er ständig im Wandel begriffen. Aber auch auf dem Gebiete der Harmonik werden ununterbrochen Fortschritte erzielt und die alten Gesetze erweitert. Die Musikgeschichte ist ein einziger großer Beleg dafür. Es ist hervorzuheben, daß besonders diese beiden Elemente stark individuell sind. So gibt es auch heute Musiker, die eine einfache, klare Harmonik bevorzugen, nicht etwa, weil das Können mangelt, sondern weil ein Muß dahintersteht. — Nicht vergessen seien auch die nationalen Einflüsse auf den homophonen Stil.

Polyphonie und Homophonie bauen auf einer gemeinsamen Grundlage, dem Inbegriff der Musik, der Melodie. Melodie ist hier im weitesten Sinne als eine Folge von Tönen zu verstehen. Die Melodik einer polyphonen Kunst ist aber anders geartet als die einer homophonen. Sie ist abstrakt, schwerer erfaßbar und leuchtet nicht durch sich selbst. Vertieft man sich nun in das Werk J. S. Bachs, so entdeckt man, daß hier die Polyphonie zu einem Mittel geworden ist, um der reinen Melodie, und nur dieser, eine nie vorher, nie nachher erreichte Herrschaft zu geben. Denn Bach entäußert sich der Mittel der Harmonik zum Teil völlig und setzt aus überströmender melodischer Kraft „polymelodisch". Bach war bis heute die einzige Persönlichkeit, die der polyphonen Kunst ihre höchste Rechtfertigung gab. Nie ist seither ein so meisterlicher, von Herzen kommender polyphoner Satz geschrieben worden. Es frägt sich, ob die Polyphonie nach Bach überhaupt einer ähnlichen Steigerung fähig ist wie die Homophonie, ohne auf künstlerische Abwege zu führen.

Welches ist aber das wunderbare Geheimnis der homophonen Melodik, daß nur sie auf das einfache Empfinden so unmittelbar und stark wirkt? Wir haben einen anderen, engeren Begriff von „Melodie", nämlich eine rhythmisch, also zeitlich eingefaßte Tonfolge, die ein Ausdrucksganzes bildet. In ihr liegt ferner ein harmonischer „Hintergrund" verborgen, der vom musikalisch Empfindenden gleichsam mitgehört wird. Diese Melodie trägt also bereits die ganze Musik in sich, stellt „Musik" an sich dar.

Die homophone Kunst hat sich eigentümlich entwickelt. Anfangs war sie rein melodisch gerichtet: italienische Opernmeister, Mannheimer Schule, Händel, Gluck, Haydn, Mozart, bis zur Romantik. Hier begann auf einmal die Harmonik und das klangliche Element stark in den Vordergrund zu treten. Beide hatten bis dahin eine mehr oder weniger untergeordnete Rolle gespielt. Nun rivalisierten Melodik und klanglich-harmonische Gestaltung miteinander, bis diese allmählich die Melodie überwucherte (Neuromantiker). Zugleich aber trat eine langsame Entartung der Melodik ein: Sie zerbröckelte einerseits, andrerseits wurde sie zur „Unendlichen Melodie" ausgesponnen, oder aber sie verschwand vollkommen. Die Periode der reinen Klangmusik begann: Ex- und Impressionismus.

Bevor wir die Entwicklung weiterverfolgen, müssen wir uns über einige psychologische Momente im Klaren sein. Daß die Musikalität viele Arten annehmen kann, wie etwa Befähigung zum Produzieren oder zum Interpretieren, gutes Gehör, Gedächtnis usw., ist klar. Für uns ist vor allem der Unterschied zwischen polyphoner und homophoner Veranlagung von Wichtigkeit. Zum besseren Verständnis sei ein extremer Fall angenommen: Ein ausgesprochen homophon eingestellter Mensch hat beim Anhören eines breiten Dreiklangakkordes in weiter Lage (etwa auf dem Klavier: *E—H—gis—h—e'—h'*) bereits starke Empfindungen, ein

ebenſo polyphon Eingeſtellter bleibt jedoch kalt dabei. Er will *Linien*, nicht Klänge. Bei ihm ſetzt die künſtleriſche Luſtempfindung erſt ein, wenn eine ſelbſtändige melodiſche Linie einſetzt, eine zweite, ebenſo ſelbſtändige, folgt, darauf etwa noch eine drit e, vierte, und dieſe vier Stimmen mehr oder weniger unabhängig nach ganz eigenen Geſetzen ſich zu einem Tonwerk verflechten. Der eine nimmt die Muſik in erſter Linie als melodiſch-klangliches Phänomen in ſich auf, während ein anderer Linien empfindet. Dieſe beiden, hier extrem gedachten, Veranlagungen, ſind tief verwurzelt. Man hat ihnen bisher vielleicht noch zu wenig Beachtung geſchenkt. Es iſt nicht häufig, daß ſie völlig einſeitig ausgeprägt ſind. Viele haben an Wagnerſcher Kunſt Freude und werden von Bach ergriffen. Meiſt wird ſich aber eine Veranlagung — beim Schaffenden wie bei jedem anderen — nach *einer* der beiden Richtungen hin ſpezialiſieren und verfeinern. Es iſt ſehr weſentlich, welche Stimmenzahl in einer Fuge oder einem anderen polyphonen Kunſtwerk noch deutlich verfolgt werden kann, oder welche Disharmonien und Klangmiſchungen noch als berechtigt empfunden werden. Der Grad der *Vertiefung* einer Anlage gibt den Ausſchlag, wie viel man als Schaffender wagen, wie weit man als Hörer „mitgehen" kann.

Die Häufigkeit der beiden Veranlagungen iſt grundverſchieden. Die *homophone* Einſtellung iſt *bei weitem zahlreicher* zu finden, weil ſie die primitivere iſt, die Muſikalität des Volkes. Vielleicht geht die polyphone überhaupt erſt aus ihr hervor; denn es bleibt ſtets ein Reſt homophonen Empfindens bei ihr zurück.

Nach Berückſichtigung aller dieſer Grundtatſachen wird das Problem der modernen Muſik viel greifbarer. Da ſich zwei Stilrichtungen deutlich abgrenzen laſſen, müſſen wir von einer älteren und jüngeren „Moderne" ſprechen. Die Hauptvertreter jener ſind auf dem Gebiete der dramatiſchen und Orcheſtermuſik ſowie des Liedes *Richard Strauß* und *Hans Pfitzner*, in der Kammer- und Chormuſik *Max Reger*; als Führer der jüngeren, der zeitgenöſſiſchen Moderne treten in erſter Linie *Paul Hindemith*, neben ihm *Karl Marx* und *Kurt Thomas* auf den Plan. Dazwiſchen reihen ſich Übergangserſcheinungen ein, wie *Schönberg*, *Toch*, v. *Webern*, *Alban Berg*, *Honegger*, *Křenek* u. a. Es ſind die Träger des revolutionären Vorſtoßes, des radikal atonalen Gärungsprozeſſes, der eigentlichen Stilwende, die wir heute als faſt überwunden betrachten können. Nicht zu unterſchätzen ſind auch die fremdländiſchen Einflüſſe der Volksmuſik und elementaren Rhythmik, wie ſie von dem „vielſtiligen" Ruſſen *Strawinſky* und dem Ungarn *Béla Bartok* ausſtrahlen.

Die Kluft zwiſchen der älteren und jüngeren Moderne macht ſich am meiſten in der Orcheſterkunſt bemerkbar. *Richard Strauß'* „Till Eulenſpiegel" und *Hindemiths* „Muſik für Streicher und Blech" ſind zwei Welten typiſcher Phaſen einer konträren Entwicklung. Strauß, noch ganz Romantiker, haftet in „dichtender" Programmuſik, Hindemith, vollkommen traditionsgelöſt, aber mit Kraft und Einfall begabt, verſucht ſich auf neuen Wegen. Schon der Titel ſeines Werkes ſagt viel: *Kein* Programm, die klangverſchmelzenden, weichen Holzblasinſtrumente fehlen. Kontraſte werden hier in heterogenſter Form zuſammengeſpannt, das neue Ideal heißt: *Klangſpaltung*. Nicht ſo jäh iſt der Übergang in der Kammermuſik. Da hier Max Reger ſchon bahnbrechend gewirkt hatte, fanden ſeine Nachfolger viele Möglichkeiten zur Anknüpfung.

Die kritiſche Wendung trat zunächſt in der *Harmonik* ein. Dieſe hatte einen kaum zu überbietenden Grad von Kompliziertheit erreicht und ſteuerte im Expreſſionismus der Auflöſung entgegen. Es wurde Muſik geſchaffen, die ein großenteils arhythmiſches Nebeneinander von Harmonien darſtellte, deren Zuſammenhang nur ſtellenweiſe erſichtlich war. Hier iſt zum Teil der Urſprung der Atonalität zu ſuchen. Nun erſchien eine „Ars nova". Da das Fundament der alten Homophonie erſchüttert war, wurde das Aufkommen eines neuen Stiles begünſtigt. Ein ſeltſamer Zuſammenhang der Epochen: Die *vor-bachiſche Polyphonie* wird wieder aktuell! Man ſtellt ſich auf den Boden einer abſoluten *Linearität* des Satzes. Das Weſentliche iſt *völlige Freiheit*, wenn nicht Willkür *der Stimmführung*, ſo daß ſich die Tonart gleichſam von innen heraus auflöſt und das tonale Gefühl geleugnet iſt. Hand in Hand geht damit eine vollſtändige Abkehr von der Programmuſik und die Bevor-

zugung der abstrakten Kammermusik. Alte kontrapunktische Formen tauchen auf, Fuge, Kanon usw., in der Vokalkunst dominiert der vielstimmige Chorsatz, während das begleitete 1-stimmige Lied verschwindet. Neue Wege zur Bühne werden zwar gesucht, aber es ist klar, daß eine polyphon und kontrapunktisch gerichtete Musik eher eine Abkehr von Drama und Theater bedeutet.

Diese Entwicklung stellt sich natürlich und beinahe zwingend logisch dar. Wie steht es aber um den Widerhall, den die moderne „Ars nova" im breiten Publikum hat? Es ist nicht abzuleugnen, daß nur ein außerordentlich kleiner Prozentsatz der musikalischen Welt Verständnis für sie hat. Auch das enthüllt sich als notwendig. Überdenken wir noch einmal die besprochenen Momente. Die Struktur der neuen Kunst ist polyphon. Sie hat nicht das suggestive Element, das „Mitreißende" der aus dem Urempfinden strömenden homophonen Musik auf ihrer Seite. Sie fesselt wohl anfangs durch die Neuartigkeit ihres dissonanten Gebarens, erregt aber nur zu leicht kühle Befremdung. Wenn es auch stets ein Geheimnis bleiben wird, wie weit ein Musiker innerlich erhörte und erfühlte Musik schreibt, und wie weit verstandesmäßige Konstruktion am Werke ist, sicher ist, daß besonders der polyphone Satz nur durch intensive Mitwirkung rationaler Arbeit die höchste Reife erhält. Er verliert aber dabei jenen Glanz der Unmittelbarkeit, der so leuchtend hervortritt, wo die Töne umweglos den Regungen der Seele entströmen — um ein Beispiel zu nennen: im schlichten Liede. Die Beziehungslosigkeit zu einer festen Tonart bewirkt ferner, daß das wichtigste Spannungsmoment der homophonen Musik, das Ringen um die Tonart, wegfällt.

Wir haben ferner festgestellt, daß die polyphone Einstellung, wie sie zum Erfassen dieser neuen Kunst besonders erforderlich ist, nicht jedermanns Gabe ist. Es wird sich heute wohl leichter das Verständnis eines Werkes der älteren Moderne erringen lassen, etwa von Debussy oder der eigentümlichen Klangwelt Schrekers, als zu einer Hindemithschen Kammermusik. Verfügt doch reine Klangmusik an sich schon über stärkste Suggestivität; sie fasziniert, berauscht. Die herbe, verschlossenere Welt der Polyphonie setzt dagegen eine hochentwickelte musikalische wie seelische Verfassung voraus. Die ältere Moderne widmet sich hauptsächlich dem großen Orchester. Sie erschüttert durch riesige Klangmassen und bezaubert durch glanzvolle, effektreiche Instrumentierung. Im Reich der neuen Kunst ist eine andere Spezies von Künstlern daheim. Sie verzichtet auf die Mittel der Außenwirkung und sucht die kühle Objektivität der linearen Musik.

Über einen weiteren Punkt verschafft uns die Musikgeschichte Klarheit. In der Entwicklung der Musik ist nämlich das prinzipiell Neue stets zunächst auf Widerstand gestoßen. Wie die mittelalterlichen Menschen nur Quarten und Quinten als Konsonanzen anerkennen wollten und nur langsam die Lehre von den Terzen und Sexten durchdrang, wie Richard Wagners Musikdrama noch heute von vielen abgelehnt wird, so wehren sich unsere Ohren gegen die „Schönheiten" der neuen Klänge. Es ist aber anzunehmen, daß dieses kritische Stadium im Laufe der Generationen überwunden werden wird.[1] Die Erfahrung lehrt, daß das Ohr sich verhältnismäßig rasch an das Neue gewöhnt, und das Eis ist in dem Augenblick gebrochen, wo das bisher Unerträgliche als überzeugend und stilistisch notwendig ins Bewußtsein eindringt. Es sind uns doch z. B. heute schon Schlüsse mit kleinen Septakkorden ganz geläufig, die kühnsten Modulationen und Übergänge frappieren kaum mehr.

Das echte Genie hat das „Ohr der Zukunft" und erweitert das Reich der künstlerischen Mittel riesig. Diese Erweiterung ist stets mit Kampf verbunden, in dem die „Für" und „Wider" heftig aufeinander prallen. Nur in der schmalen Zone der Genies, der zum Führertum Berufenen, geschehen die treibenden, revolutionären Vorstöße in der Kunst, ihr Wille stempelt die Jahrhunderte, sie machen die Gesetze und folgen ihnen dann. Die breite Durchschnittsmasse schleicht träge hinterher und steht ratlos vor dem Neuen. Man denke, daß die Größe Joh. Seb. Bachs über ein Jahrhundert nach seinem Tode erst voll erkannt worden ist!

[1] Nach einem Ausspruch Prof. von Fickers (München) wäre in diesem Sinne die gesamte Musikgeschichte eine einzige „Krise"!

Noch immer gärt das Neue, noch immer ist Reifes von Unreifem schwer zu trennen; denn über die höhere, die echte Reife kann nur die Zukunft ein kritisches Wort sprechen. Die neue Technik, der neue Stil stehen zwischen Künstler und Publikum und errichten Mauern, für die meisten wenigstens. Wir sind in einer Epoche der sich kreuzenden Musikstile. Die Tradition hat noch ungeheure Lebenskraft, während neue junge Kräfte bereits volle Segel gesetzt haben. Vielfach ist noch ein Gewirr von Stilhaltungen zu entdecken, das den Laien befremdet und unsicher macht. Da hilft wohl nur: Dem gesunden Instinkt folgen! Aber nicht mit Scheuklappen durch die Kunst laufen und die Tradition ebensowenig leugnen wollen wie den Fortschritt, denn der Gang der Entwicklung ist ehern!

An dieser Stelle kann sich die Frage erheben, ob nun der reinen Polyphonie wirklich die Zukunft gehört. Eine neuere musikhistorische Theorie hat die fundamentale Entdeckung gemacht, daß homophon und polyphon gerichtete Epochen in 300jährigem periodischen Wechsel einander ablösen.[2] Auf Grund dieser Lehre könnte man wirklich die Prognose stellen, daß wir einem polyphon gerichteten Zeitalter entgegengehen; denn die homophone Periode, die in der zweiten Hälfte des 18. und im 19. Jahrhundert ihren letzten Höhepunkt hatte, neigt entschieden dem Abschluß zu. Auch andere Anzeichen sprechen dafür: das archaistische Element in der modernen Musik, das in Bach einen bewußten Anknüpfungspunkt, in der vor-Bachischen Polyphonie eine mehr unbewußte, überraschende Parallele gefunden hat, muß hier nochmals angeführt werden. Die erwähnte Theorie redet nicht von der Ausschließlichkeit des poly- oder homophonen Prinzips, nur von dessen Überwiegen, ebensowenig von der Ähnlichkeit der geistigen Haltung der in diesem Sinne verwandten Epochen. Das ausgehende Mittelalter läßt sich in keiner Weise mit der Gegenwart vergleichen. Aber unsere beiden Grundprinzipien des musikalischen Gestaltens müssen wohl tief im Wesen der Tonkunst verankert sein, daß sich die Meister zweier entfernter Zeiten plötzlich die Hände reichen. Da erhebt sich wieder die Gestalt des großen Bach in seltsamem Glanze und leuchtet Generationen von Musikern auf dem Wege des Suchens und Ringens um Schönheit und Wahrheit des Ausdrucks!

63. Deutsches Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“

vom 18.—22. Juni 1933 in Dortmund.

Gleich den vergangenen Jahren, haben wir uns auch heuer wieder an alle beim Tonkünstlerfest zur Aufführung kommenden Komponisten mit der Bitte um Überlassung einer kurzen Analyse in die dort zur Aufführung gelangenden Werke gewandt. Wir veröffentlichen nachstehend diese (mit drei Ausnahmen) von den Komponisten selbst stammenden Analysen, unter Beigabe kurzer Lebensdaten und Werkübersichten, in alphabetischer Reihenfolge.

WALTER BRAUNFELS:

Geboren 19. Dezember 1882 in Frankfurt a. Main. Musikstudien in Frankfurt, Wien und München.
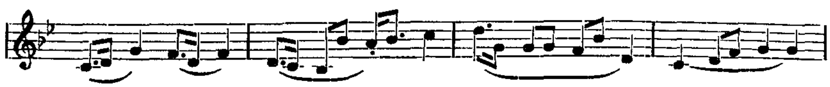
Werke: Orchesterwerke: Phantastische Erscheinungen eines Themas von Berlioz, Don Juan, Sinfonische Variationen über ein altfranzösisches Kinderlied, Präludium und Fuge für Orchester, Orgelkonzert, Funk-Divertimento u. a.; geistliche Chorwerke: Offenbarung Johannis, Kapitel VI, Te Deum, Große Messe, Kleine Messe, Die Ammenuhr; Lieder: Lieder mit Klavier (nach Texten von Hölderlin, Hebbel, George und aus „Des Knaben Wunderhorn); Nachklänge Beethovenscher Musik u. v. a.; Orchestergesänge: Auf ein Soldatengrab (Hesse), An die Parzen und Der Tod fürs Vaterland (Hölderlin), Chine-

[2] Prof. Alfred Lorenz, Abendländ. Musikgeschichte im Rhythmus der Generationen (Berlin, Hesse).

sische Gesänge; K l a v i e r m u s i k : Bagatellen, Studien, Lyrischer Kreis, Vor- und Zwischenspiele, Präludien, Variationen für zwei Klaviere; O p e r n : „Falada“, „Der Goldene Topf“, „Prinzessin Brambilla“, „Ulenspiegel“, „Die Vögel“, „Don Gil von den grünen Hosen“, „Galatea“, Bühnenmusiken zu „Was ihr wollt“, „Macbeth“ und das Weihnachtsmärchen „Der goldene Berg“. (Vgl. hierzu das Walter Braunfels-Heft der ZFM Juni 1930.)

„SCHOTTISCHE FANTASIE“:
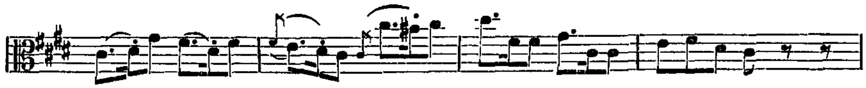
Meine „Schottische Fantasie“ trägt ihren Namen von dem bekannten schottischen Volksliede „Ca’the Yewes“.



Dies Thema ist dem ersten Abschnitt des 4teiligen Stückes als Motto vorgesetzt, erscheint dann im 2. andeutungsweise, im 3. variiert als Seitenthema, dem vierten Abschnitt, einem Rondo in Variationenform, liegt es durchweg zugrunde. — Das Stück, in welchem, dem Charakter des Soloinstrumentes entsprechend, die dunklen Farben überwiegen, kann so als breitgesponnene Fantasie wohl angesprochen werden, wenn es auch formal deutlich in 4 Sätze gegliedert ist, die ineinander übergehen, wobei sich vor dem Schlußteil eine kleine Kadenz einschiebt.
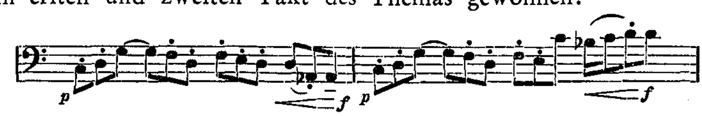
Im Folgenden seien unter Verzicht auf Anführung des übrigen Materiales einige Umbildungen des Hauptthemas gegeben:

a) aus dem dritten Teil:



b) aus dem Schlußteil:
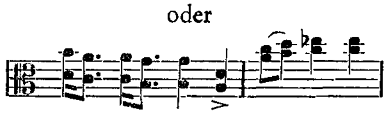
1. aus dem ersten und zweiten Takt des Themas gewonnen:



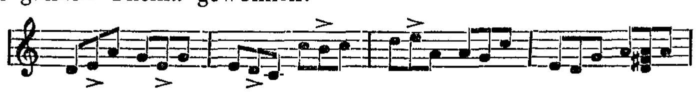
2. aus dem zweiten Takt gewonnen:
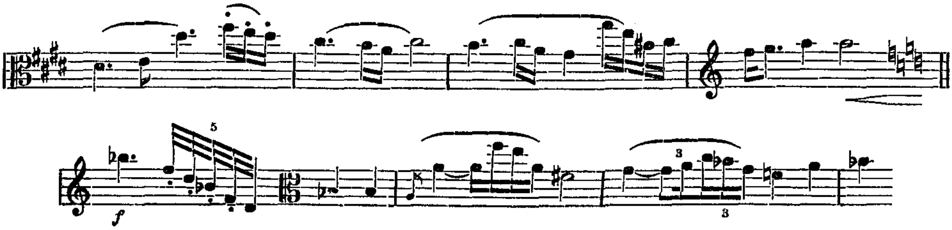


oder
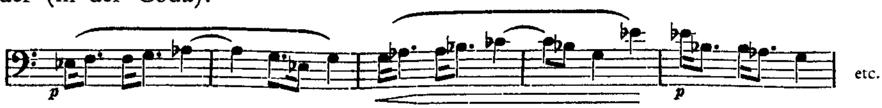


3. aus dem ganzen Thema gewonnen:
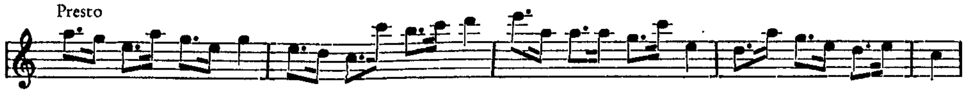


oder



oder (in der Coda):



und



*

HANS BREHME:

Geboren am 10. März 1904 in Potsdam, beſuchte das Viktoriagymnaſium in Potsdam, ſtudierte auf der Staatl. Akad. Hochſchule für Muſik in Berlin von 1922—26, darauf bei Wilhelm Kempff. Seit 1928 Lehrer für Klavier an der Württ. Hochſchule für Muſik in Stuttgart. Konzertiert als Pianiſt.

Werke u. a.: Orgelſonate es-moll op. 7 (U.-A. 1925 Berlin), Sinfonie c-moll op. 10, Der 137. Pſalm für Soli, Chor und Orcheſter op. 12, Konzert für Klarinette op. 15 (U.-A. 1930 Stuttgart), „Das andere Land" für Männerchor und Orcheſter op. 18 (U.-A. 1931 Märk. Sängerbundesfeſt), Lieder im alten Stil op. 20 (U.-A. 1932 Funkſtunde Berlin), Concerto sinfonico op. 21 (U.-A. 1931 Bremen, 61. Tonkünſtlerfeſt des ADMV), Streichquartett op. 22 (U.-A. 1931 Berlin), Sonate für Saxophon und Klavier op. 25 (U.-A. 1932 Deutſche Welle), Burleske Kantate op. 27 (U.-A. 1933 Berlin), Muſik zu dem Stadionſpiel „Aufbricht Deutſchland" von Guſtav Goes (U.-A. Mai 1933 in Potsdam).
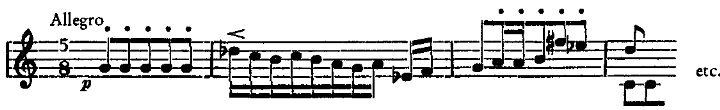
PARTITA FÜR STREICHQUARTETT op. 23 in C-dur:

Die Partita iſt eine 6ſätzige Suite

Der erſte Satz — Ouvertüre — beginnt mit einem Grave:

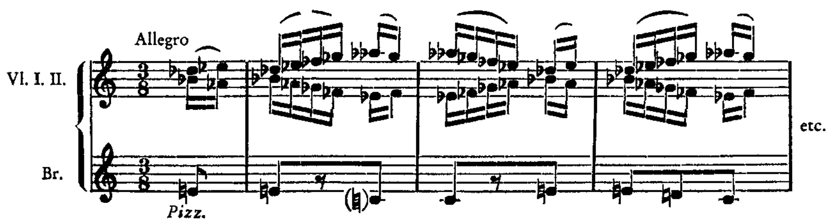


es folgt ein Fugato über das Thema:

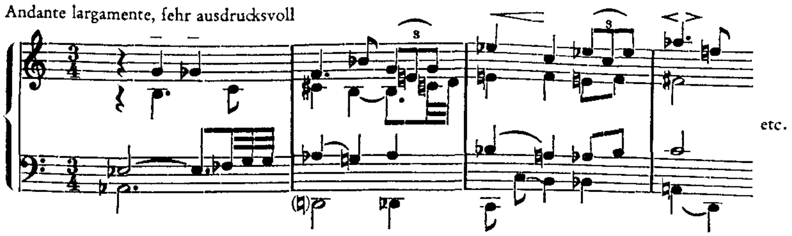


das im Verlauf des Satzes ſich teilweiſe bis zu ausgelaſſener Luſtigkeit ſteigert.
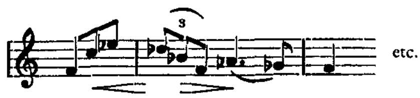
Der zweite Satz — Courante — in As gleitet durchwegs piano con sord. vorbei. Er beginnt:



Der dritte Satz — Sarabande — ſteht ebenfalls in As. Der Anfang lautet:
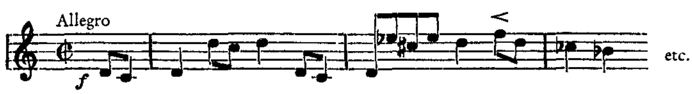


Im weiteren Verlauf des Satzes ſpielt folgendes Motiv eine Rolle:
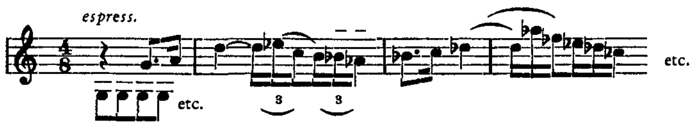


Der Satz — der Mittelpunkt des Werkes — iſt ſonatenartig gebildet, eine freie Kadenz leitet in die Repriſe zurück. Nach dramatiſchen Steigerungen erklingt es ganz zart mit dem Motiv II in As-dur.
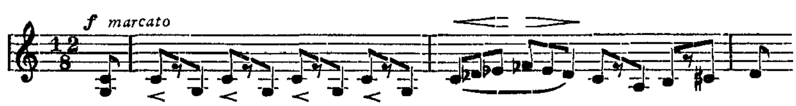
Der vierte Satz — Bourrée — hat wieder Suitenform. Er iſt im Gegenſatz zu der Courante kräftig und robuſt. Das Anfangsthema heißt:



Als fünfter Satz folgt: Einleitung und Arioſo. Die Einleitung bringt Rezitative der vier Inſtrumente, das Arioſo hat durchwegs die liegende Stimme *g*, teils in der II. Violine, teils in der Bratſche. Das Thema lautet:



Das Stück endet auf der Dominante von C-dur und es folgt attaca der ſechſte Satz: Gigue. Ein presto-unisono-Thema beginnt:



Der Schluß ſteigert ſich zum tarantella-artigen Preſtiſſimo:



Stiliſtiſch geſehen, war mein Beſtreben, auf dem Regerſchen Stil im Sinne einer geſunden Entwicklung weiter aufzubauen, d. h. möglichſte Freiheit der einzelnen Stimmen, ohne den Boden der Tonalität zu verlaſſen. Mir ſelbſt ſcheint dies im 3. Satz — Sarabande — am beſten geglückt. Ich halte die Zeit des Experimentierens in der Muſik für überwunden.

*

WERNER EGK:

Am 17. Mai 1901 in Auchſesheim (Bayern) geboren. Er ſtudierte nach Abſolvierung des Gymnaſiums bei verſchiedenen Lehrern Muſik. Später folgte ein zweijähriger Aufenthalt in Italien, nach ſeiner Rückkehr verbrachte er zwei Jahre in Berlin. Seit 1929 lebt er dauernd in München.

Werke: Er wurde einer breiteren Öffentlichkeit bekannt durch ein Oratorium „Furchtloſigkeit und Wohlwollen", das anläßlich der Feſtwoche für Neue Muſik in München im Mai 1930 uraufgeführt wurde. Egk ſchrieb zahlreiche Werke für den Rundfunk, als letztes ein abendfüllendes Werk „Columbus", das demnächſt vom Bayeriſchen Rundfunk urgeſendet wird.

„ITALIENISCHE LIEDER":

In den „Italieniſchen Liedern" wird verſucht, auf der Grundlage des harmoniſch und melodiſch einfachen Volksgutes durch die verſchiedenſten Kunſtmittel eine größtmögliche Intenſivierung und Steigerung der Wirkung zu erreichen.

Das erſte Stück iſt eine dreiteilige Vokaliſe (Arbeitsgeſang), das zweite ein großangelegtes Liebeslied, das dritte die temperamentvolle Klage des abgewieſenen Liebhabers und das vierte ein humorvolles Straßen- und Bettellied.

*

CLEMENS FREIHERR VON FRANCKENSTEIN:

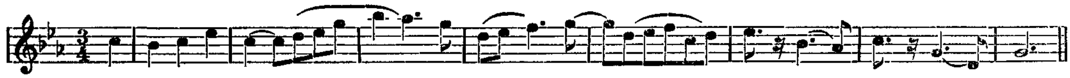
Geboren 14. Juli 1875 in Wieſentheid (Unterfranken), Schüler von Ludwig Thuille und ſpäter von Iwan Knorr. 1901 Konzert-Tournée in Amerika. 1902—07 Kapellmeiſter in England, 1907—12 an der preußiſchen Staatstheatern (Wiesbaden und Berlin). 1912—18 Generalintendant der Kgl. Theater in München. Von November 1918 bis 1. Mai 1924 nur als Komponiſt tätig. Seit 1924 Generalintendant der Bayer. Staatstheater.

Werke: Komponiſt zahlreicher Lieder und Orcheſterwerke (davon am meiſten geſpielt „Variationen über ein Thema von Meyerbeer", „Rhapſodie", „Tanzſuite", „Serenade"), der Opern „Griſeldis", „Fortunatus", „Rahab" und „Litaipe" ſowie einer Ballettpantomime („Die Biene"). Vgl. hierzu das Clemens von Franckenſtein-Heft der ZFM Dezember 1929.

SERENADE FÜR ORCHESTER in 4 Sätzen:

Beſetzung: 3 Flöten, 2 Oboen, Engl. Horn, 2 Klarinetten, Baßklarinette, 2 Fagotte, 4 Hörner, 2 Trompeten, Streichquintett, Harfe, Schlagzeug.

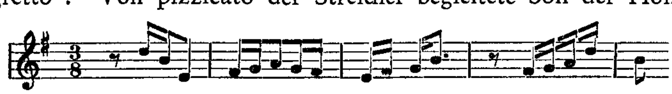
I. Satz „Tranquillo" iſt in Rondoform gehalten. Thema:



als Verbindung zwiſchen den Erſcheinungen dieſes Thema das Fragment einer Melodie, die am Schluß des Satzes vollſtändig erſcheint.

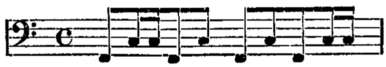


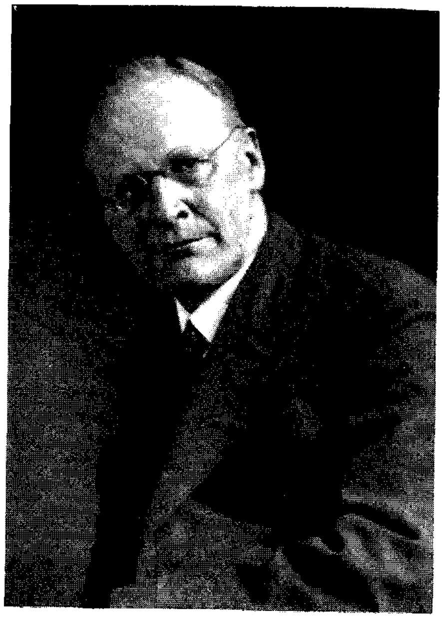
II. Satz „Allegretto". Von pizzicato der Streicher begleitete Soli der Holzbläſer:



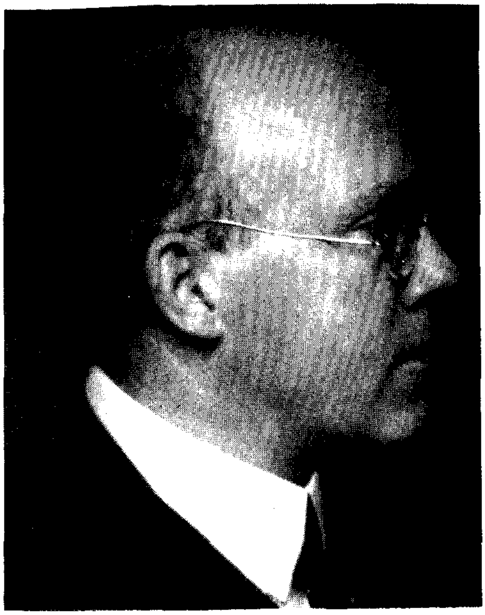
bewegter Mittelſatz (Trio) und Rückkehr zum erſten Teil (in anderer Inſtrumentierung).

III. Satz „Andante". Der ganze Satz über einem Oſtinato der Pauken:





Der Festdirigent des Dortmunder Tonkünstlerfestes



Walter Braunfels



Hans Brehme



Werner Egk



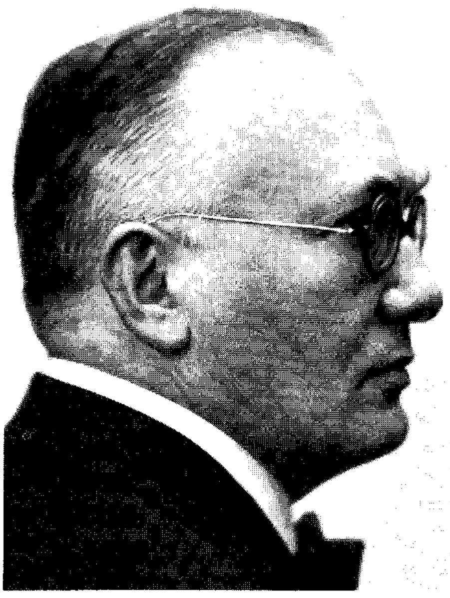
Clemens Frh. von Franckenstein



Ottmar Gerſter



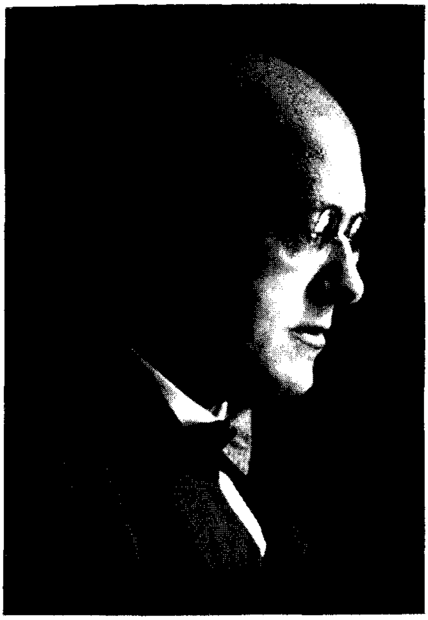
Paul Groß



Karl Haſſe



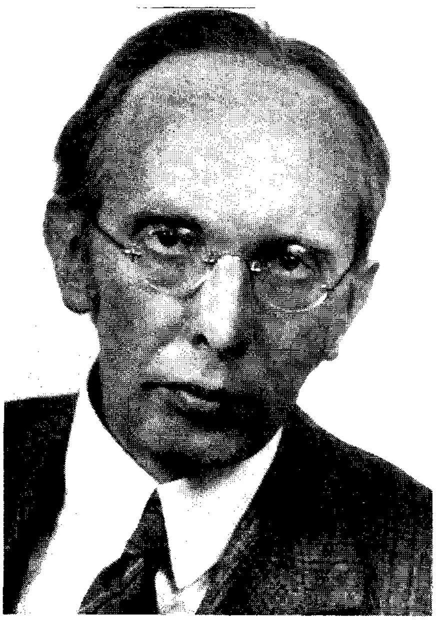
Karl Höller



Armin Knab



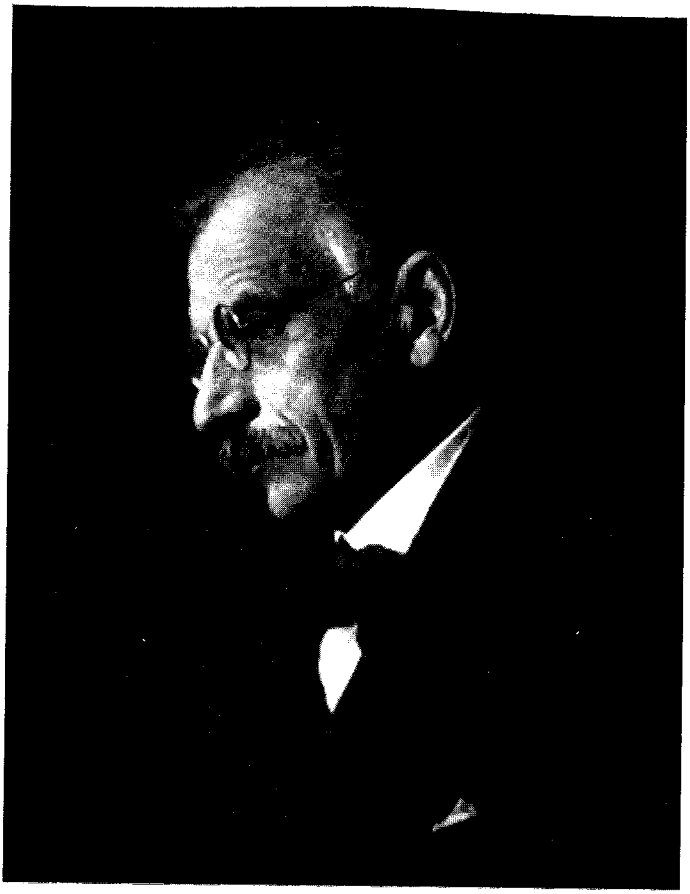
Josef Lechthaler



Wilhelm Petersen



Hubert Pfeiffer



Dr Hans Pfitzner.



Franz Philipp



Hermann Reutter



Helmut Saller



Peter Schacht



Emil Nicolaus Freiherr von Reznicek



Hans Joachim Therstappen



Anton von Webern
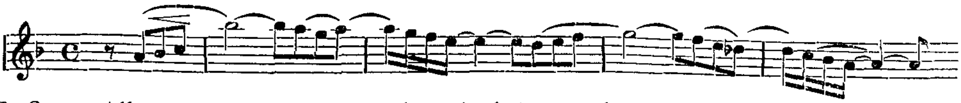


Frank Wohlfahrt
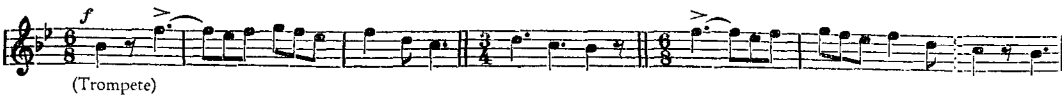
abwechſelnd in Moll:



und Dur:



IV. Satz „Allegro“. Freies Fugato über ein heiteres Thema:



*

OTTOMAR GERSTER:
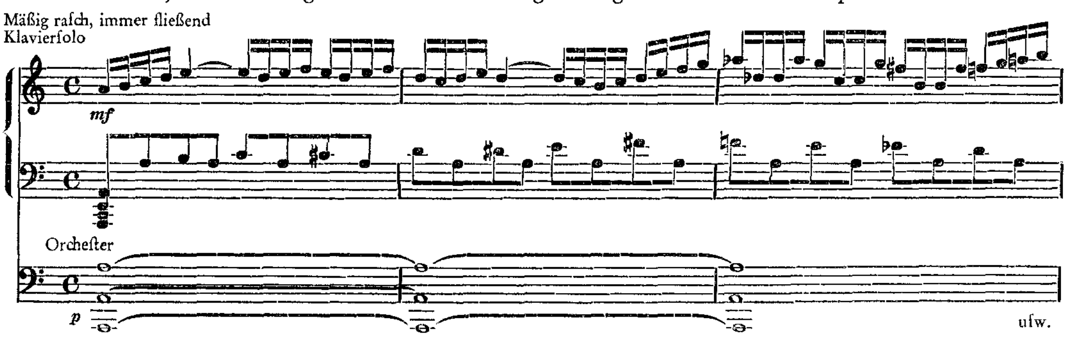
Geboren am 29. Juni 1897 in Braunfels an der Lahn als Sohn des Nervenarztes Dr. Karl Gerſter. Muſikſtudium an Dr. Hochs Konſervatorium in Frankfurt a. M. Weltkrieg Regimentsmuſik, dann Soſobratſchiſt am Frankfurter Sinfonieorcheſter. Mitglied erſt des Lenzewſki-, dann des Nitek-Quartetts. Seit 1927 Lehrer für Bratſche und Geige an der Folkwangſchule Eſſen.

Werke: Gedruckte Arbeiten: Konzertino für Bratſche und Kammerorcheſter (Verlag Filſer, Augsburg); Divertimento für Bratſche und Geige; Soldatenlied für Männerchor und Orcheſter (Schott); Chöre a cappella (Schott u. Lobeda Geſangbuch II. Teil). — Manuſkripte: Cellokonzert; Konzertino für 4 Pauken und Streichorcheſter; Sinfonie für kleines Orcheſter; Klavierſonatine; Lieder uſw.; Bläſerquintett, Streichquartett; Toccata für Klavier.

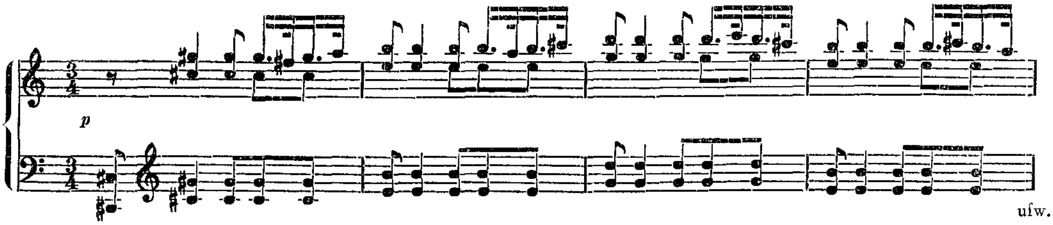
KLAVIERKONZERT:

I. Satz.

Sonatenform, Klavier beginnt ohne Einleitungsſtutti gleich mit dem Hauptthema:

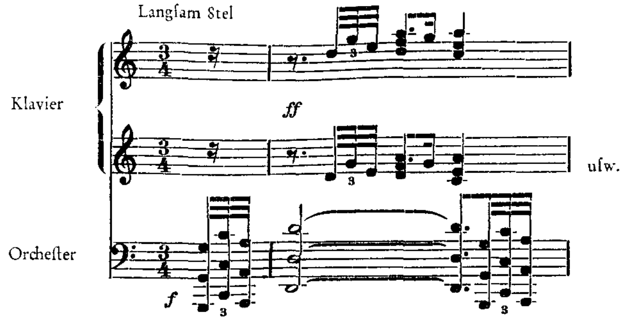


II. Thema:



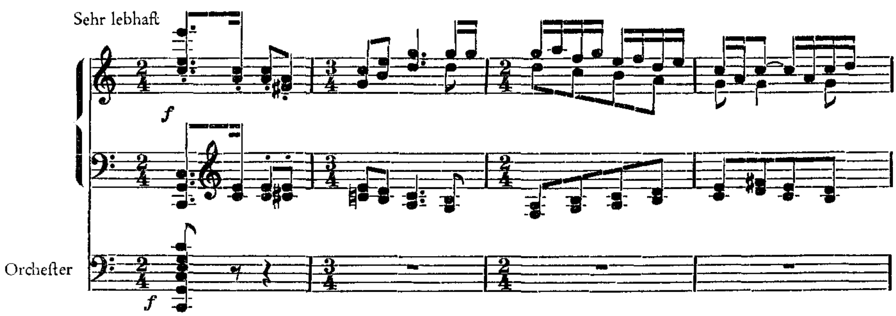
Anſtatt einer großen Durchführung wird das zweite Thema variantiſch und rhythmiſch ausgebaut, außerdem iſt die Durchführung teilweiſe in die Repriſe eingebaut.

II. Satz.



Rhythmisch und melodisch sich entwickelndes Thema über Basso ostinato. Dann Mittelteil Fugato, leicht bewegt, dann Reprise mit Varianten im Klavier.

III. Satz.



Sonatenform mit längerer Durchführung. Die Reprise beginnt erst mit dem II. Thema.

*

PAUL GROSS:

Geboren 3. Februar 1898, lebt in Stuttgart, Studium bei Oskar Schroeter und Hermann Keller.

Aufführungen seiner Werke u. a.: Kammermusikfest Baden-Baden 1929, Deutsches Tonkünstlerfest in Königsberg 1930, „Neue Chormusik" 1931 in Mannheim, Frankfurt a. Main, Köln, Stuttgart.

VIOLINKONZERT:

Das beim Tonkünstlerfest zur Uraufführung kommende Violinkonzert ist dreisätzig, doch ohne Pausen durchzuspielen. Der 1. Satz — Allegro moderato — hat Sonatenform, bringt 3 Themen, kurze Durchführung des Hauptthemas, Reprise. Der anschließende Teil, ein „Pastorale" in einfacher Liedform, figuriert in der Solo-Violine das Gegenthema der geteilten Bratschen. Hier ruhige Bewegung, welche von der immer vorwärts treibenden des 3. Teils abgelöst wird. „Toccata". Nach der ersten Steigerung Rückkehr zum 1. Satz. Anfangsthema des Orchesters, welches sich mit der Solo-Violine in gemeinsamer Steigerung bis zur Kadenz verbindet.

*

KARL HASSE:

Geboren am 20. März 1883 in Dohna (Sachsen). Besuchte die Thomasschule, dann die Universität (Lehrer: H. Kretzschmar und H. Riemann) und das Konservatorium der Musik (Lehrer u. a.: Nikisch, Krehl, Ruthardt) in Leipzig, wo er vor allem auch Schüler von Karl Straube war, dann die Akademie der Tonkunst in München als Schüler von Max Reger und Felix Mottl. Assistent von Generalmusikdirektor Prof. D. Dr. Ph. Wolfrum in Heidelberg an Universität und Bachverein. 1910—1919 (ab 1916 im Felde) Städt. Musikdirektor in Osnabrück, seither Universitätsmusikdirektor, Vorstand des Musikinstituts und Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität und Honorarprofessor in Tübingen. Orchester- und Chordirigent, Pianist und Orgelspieler.

Werke: Bekannt durch Orgelwerke, Orchesterwerke (Variationen über „Prinz Eugen usw.), Kammermusikwerke und Lieder.

SONATE FÜR CELLO UND KLAVIER

Die Sonate hat polyphone Haltung, ohne nur „Spielmusik" sein zu wollen. Der Grundriß der klassischen Sonatenform ist gewahrt. Im ganzen mehr Sonaten- als Fugenstil.

*

KARL HÖLLER:

Geboren 25. Juli 1907 zu Bamberg, Enkel des Würzburger Domorganisten und Hofchordirektors Georg H., Sohn des Bamberger Domorganisten und Kgl. Musikdirektors Valentin Höller. Besuchte von 1913 bis 1926 das Hum. Gymnasium Bamberg bis zur Reifeprüfung. 1926/27 Staatl. Konservatorium Würzburg (Dr. Herm. Zilcher, Hanns Schindler). Musikwissenschaft und Kunstwissenschaft an der Universität, ab 1927 Akademie der Tonkunst München. 1929 Reifeprüfung in Komposition und Orgel. Meisterklassen: Komposition, Dirigieren, Orgel (Prof. Joseph Haas, Dr. S. v. Hausegger, H. W. v. Waltershausen, Dr. E. Gatscher). 1931 Felix Mottl-Preis. Praktikant an der Akademie der Tonkunst.

Werke: op. 1, Choralpartita für Orgel (F. E. C. Leuckart); op. 2, Klavierstücke; op. 3, Missa brevis für a-cappella-Chor; op. 4, Violinsonate (3. Musikwoche der Deutschen Musikstudentenschaft München 1929); op. 5, Altdeutsche Minnelieder für Gesang und Klavier; op. 6, Kammertrio für 2 Violinen und Klavier; op. 7, Klavierquartett (Bayerische Tonkünstlerwoche, München 1930 — Festwoche der Staatl. Hochschule für Musik Berlin-Charlottenburg 1931); „Jubilate Deo" für 5stimm. Chor und Orgel (I. Internat. Festwoche für Kirchenmusik Frankfurt a. M. 1930); op. 8, Media vita, Männerchormottete (Nürnb. Sängerwoche 1931) (F. E. C. Leuckart); op. 9, Konzertino für Soli und Kammerorchester (61. Deutsches Tonkünstlerfest Bremen 1931) (F. E. C. Leuckart); op. 10, Kammerkonzert in D für Violine und Orchester (Bayer. Tonkünstlerwoche München 1931) (F. E. C. Leuckart); op. 11, Divertimento für Flöte und Klavierquartett; op. 12 a, Passionsmusik — op. 12 b Weihnachtsmusik, für Solo, Kinderchor, Violine und Orgel; op. 13, Hymne für Männerstimmen, Bläser und Orgel (Bremer Lehrergesangverein 1933); op. 14, Missa de profundis für Chor und Orgel; op. 15, Konzert für Orgel u. Kammerorchester (Bayer. Rundfunk 1932 (F. E. C. Leuckart); op. 16, Tokkata, Improvisationen und Fuge für 2 Klaviere (Tonkünstlerfest Dortmund 1933); op. 17 a, Fantasie für Orgel; op. 17 b, Geistliche Lieder für Sopran und Orgel; op. 18, „Hymnen" für Orchester.

TOKKATA, IMPROVISATIONEN UND FUGE:

Die zur Aufführung gelangende „Tokkata, Improvisationen und Fuge" op. 16 für 2 Klaviere ist im Frühjahr 1932 entstanden. Aus einer bewegten Tokkata wächst das gesangvolle Hauptthema. Es schließen sich 4 Variationen improvisatorischen Charakters an. Das hierauf einsetzende Fugenthema greift auf die Tokkata zurück. Als Höhepunkt tritt das Variationsthema zum Fugenthema hinzu.

*

ARMIN KNAB:

Geboren 19. Februar 1881, entſtammt einem fränkiſchen Lehrerhauſe, ſtudierte in Würzburg und München Muſik und Jura, lebt in Würzburg.

Hauptwerke: Lieder nach neueren Dichtern (George, Dehmel, Mombert), nach des Knaben Wunderhorn und Eichendorff, Klavierſonate, Chorwerke „Zeitkranz" und „Weihnachtskantate", Märchenſpiel „Das Lebenslicht". (Vgl. auch Armin Knab-Heft der ZFM Mai 1930.)

Knab knüpft ſeit 1903 unter Vermeidung des deklamatoriſchen Stils im Lied an Schubert und das Volkslied, im Chorſchaffen an die Zeit der Hochblüte des a cappella-Stils an und verſucht durch Verſenkung in die Welt ſeiner Dichter zu deckenden Löſungen zu gelangen.

„LIEBESKLAGEN DES MÄDCHENS":

Die dem „Wunderhorn" entnommene Gedichtfolge „Liebesklagen des Mädchens" ſtellte die Aufgabe, leidenſchaftlichem Ausdruck durch herbe Diatonik und Verzicht auf ſchmückende Begleitung einen Zug ins Große zu geben. Der Zyklus iſt 1922 entſtanden und bei Kallmeyer in Wolfenbüttel erſchienen.
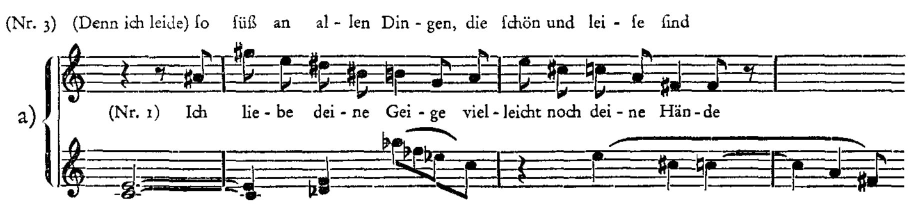
*

JOSEF LECHTHALER:

Geboren am 31. Dezember 1891 in Rattenberg (Nordtirol), beſuchte das Gymnaſium in Meran, betrieb dort bei Direktor Pater Magnus Ortwein die erſten Muſikſtudien, ſtudierte von 1910—12 an der Univerſität in Innsbruck Philologie, widmete ſich dann von 1912 bis 1914 dem Studium der Muſikwiſſenſchaft in Wien unter Guido Adler und gleichzeitig dem Orgelſpiel und der Kompoſition an der Staatsakademie für Muſik und darſtellende Kunſt, Abteilung für Kirchenmuſik (bei Springer und Goller), war von 1914 bis zum Kriegsſchluß eingerückt, zum größeren Teil im Felde, vollendete ſeine Univerſitätsſtudien 1919 und erwarb das Doktorat der Philoſophie, war von 1920—24 Muſiklehrer an der Bundeserziehunganſtalt Wien, III, wurde 1924 als Profeſſor für Theorie an die Abteilung für Kirchenmuſik der Staatsakademie berufen und im Jahre 1933 zum Leiter der Abteilung ernannt.

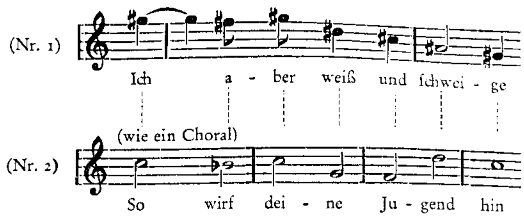
Werke: Lieder, Männerchöre, Wächterlied (Deutſches Sängerbundesfeſt in Frankfurt/M.), Kammermuſik, Frauenchöre, 3 Meſſen, ein Stabat mater (Tonkſtlr.-Feſt in Schwerin), Pſalm 30, Streichquartett-Lieder „Freitag Abend", „Geigerin", Orgelwerke und „Eine Wiener Singmeſſe für das deutſche Volk" für Volkschor mit Blasorcheſter und Orgel.

DREI LIEDER FÜR SOPRAN UND STREICHQUARTETT op. 20 (Anton Böhm & Sohn, Augsburg):

Die Grundhaltung des ganzen Werkes kommt im Schlußverſe des dritten Liedes am prägnanteſten zum Ausdruck: „denn ich leide ſo ſüß an allen Dingen, die ſchön und leiſe ſind". Die Lieder ſind in eine ungemein zarte Stimmung ſüßen Leidens, verborgen keimender Sehnſucht (Thema a) und ſtillen Sich-Beſcheidens (Thema b) getaucht. Deshalb verweilt die Muſik faſt durchaus im Bereiche des Piano und Pianiſſimo und ſchwillt nur ſelten zu größerer Stärke an. Aus zwei Themen quillt der muſikaliſche Gehalt der Lieder.



b)



Das erste Thema ist chromatisch geführt, das zweite gehört der dorischen Choraltonart an. In Nr. 1 ist der Gesang nur von der ersten Geige begleitet. In Nr. 2 treten zweite Geige und Viola dazu und in Nr. 3 spielt das gesamte Streichquartett. Das Werk spiegelt eine subjektive Schau eines typischen Erlebnisses.

*

WILHELM PETERSEN:

Geboren am 15. März 1890 in Athen, Maturum 1908 in Darmstadt, 1908—12 Studium in München bei Klose, Mottl, Louis und an der Universität, 1913—14 Korrepetitor am Lübecker Stadttheater, 1916—18 im Heeresdienst, nach dem Krieg bis 1922 in München mit privater Lehrtätigkeit und schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt, seit 1922 in Darmstadt, Lehrer an der Akademie für Tonkunst, zeitweise auch Musikreferent und Konzertbegleiter.

Werke: Orchesterwerke: Sinfonische Fantasie, eine Trauermusik, I. Sinfonie in c-moll op. 3 (U.-A. Tonkünstlerfest in Nürnberg 1921), II. Sinfonie in Es op. 4 (Ostersinfonie) (U.-A. Tonkünstlerfest in Kassel 1923), III. Sinfonie in cis-moll op. 30, IV. Sinfonie in D op. 33, Sinfonische Variationen. Sreichquartette op. 5, 8, 10 (U.-A. in Darmstadt 1923, 1924). Violinsonaten op. 7, 22 (U.-A. auf den Kammermusikfesten 1923 in Frankfurt und Darmstadt). A cappella-Chöre: op. 14 (Nach alten Dichtungen), op. 15 (Spervogel), op. 16 (C. F. Meyer), op. 17 (Chr. Morgenstern), op. 18 (A. Steffen), op. 21 Urworte von Goethe (U.-A. Darmstadt 1929), Hymne für Chor und Orchester op. 25 (U.-A. Tonkünstlerfest in Krefeld 1927), Große Messe für Soli, Chor, Orchester und Orgel op. 27 (U.-A. Darmstadt 1930). Liederfolgen op. 12 (Wunderhorn), op. 13 (Klopstock). op. 19 (St. George), op. 20 (Hölderlin, George), op. 23 (Goethe), op. 26 (Barock-Lieder), op. 31 (Hebbel), op. 32 (Eichendorff). Ferner Bühnenmusiken zu „Empedokles", „Macbeth" und „Die Vögel".

FÜNF GESÄNGE FÜR GEMISCHTEN CHOR A CAPPELLA:

a) Op. 16 Nr. 6 Unter den Sternen (C. F. Meyer).
b) Op. 16 Nr. 1 Der Reisebecher (C. F. Meyer).
c) Op. 14 Nr. 2 Das Wessobrunner Gebet.
d) Op. 14 Nr. 3 Es fiel ein Reif.
e) Op. 16 Nr. 2 Sängerspruch (C. F. Meyer).

Die Chöre (bei F. E. C. Leuckart, Leipzig, erschienen) versuchen in Form und Ausdruck das Wesentliche der Dichtungen zu „erhören" und musikalisch zu verdichten. Mit den notwendigen Erweiterungen, die sich aus der chorischen Behandlung ergeben, schließen sie sich so eng an die dichterischen Unterlagen an, daß sich eine eingehende musikalische Analyse erübrigt. Vierstimmigkeit herrscht vor, gelegentlich zu fünf, sechs und sieben Stimmen erweitert; einzig „Es fiel ein Reif" ist zwei- und dreistimmig. Angestrebt wurde ein materialgerechter Chorsatz, dessen harmonisches Gefüge von Stimmenbewegung getragen und durch Beziehungen motivischer und kontrapunktischer Art aktiviert ist.

*

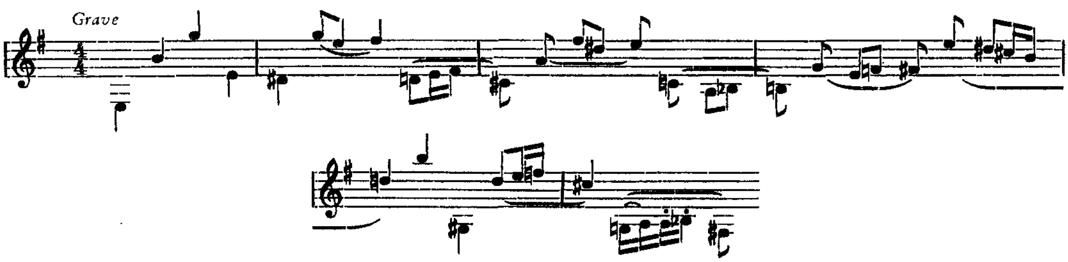
HUBERT PFEIFFER †:

In Wuppertal-Barmen am 14. Oktober 1891 geboren und am 25. Dezember 1932 geſtorben. Wenige Tage nach ſeiner Geburt erblindet, wurde er 1906—10 in der Dürener Blindenanſtalt erzogen, wo er bei Clemens Engels Muſik ſtudierte. Weiteren Unterricht erhielt er anſchließend bei dem Wuppertaler Pianiſten Ernſt Potthof und dann bei Max van de Sandt am Kölner Konſervatorium. 1922—26 Organiſt an der Barmer katholiſchen Herz-Jeſu-Kirche, ſeither bis zu ſeinem Tode frei ſchaffender Künſtler und hochgeſchätzter Pädagoge. — Hubert Pfeiffers Schaffen wurde hauptſächlich von ſeinem tief innerlichen religiöſen Denken und Fühlen beſtimmt.

Werke (Auswahl der wichtigſten): Geiſtliche und weltliche Lieder und Geſänge mit Klavier und mit Orcheſter. — Klavierwerke: 11 Variationen und eine Fuge über ein Thema von Giovanni, Scherzo fis-moll, Nordſeebilder, Sonate e-moll. — Orgelwerke: 3 Choralvorſpiele, Fantaſie und Fuge. — Kammermuſik: Violinſonate g-moll, Muſik für eine unbegleitete Klarinette. — Chorwerke mit Orcheſter: Große Meſſe in E-dur, „Die Liebe", unvollendete Kantate nach Gedichten von Hans Caroſſa. — A cappella-Chöre (teils mit Orgel): Antiphone an den Tod, „Crucem tuam adoramus". — Meſſen für den kirchlichen Gebrauch.

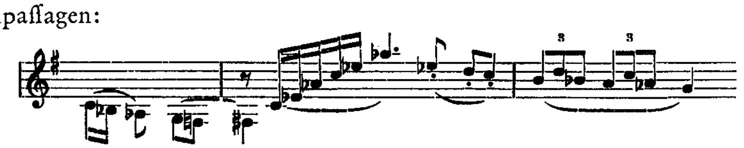
„MUSIK FÜR EINE UNBEGLEITETE KLARINETTE":

Dieſe „Muſik" (Uraufführung durch den Verfaſſer Januar 1932) iſt der erſtmalige Verſuch eines Komponiſten, für ein Blasinſtrument ein mehrſtimmiges Werk zu ſchreiben, ähnlich den Bachſchen Kompoſitionen für Solo-Violine. Dem Spieler eines Saiteninſtruments ſteht nun immer die Möglichkeit offen, durch Doppelgriffe tatſächlich zwei Töne zu gleichzeitigem Erklingen zu bringen, was dem Bläſer verwehrt iſt. Deshalb konnte Pfeiffer nicht zwei Melodielinien untereinander, nebeneinander ſchreiben, ſondern er mußte ſie ſich einander folgen laſſen. Anders ausgedrückt: Jede Stimme der „Muſik" beſteht aus Tönen und Pauſen, und beide Linien ſind ſo ineinander geſchachtelt, daß die Töne der einen in die Pauſen der anderen Stimmen fallen. Aufgabe des Bläſers iſt es nun, beide Stimmen durch dynamiſche und klangliche Abſtufungen deutlich erkennbar zu geſtalten.
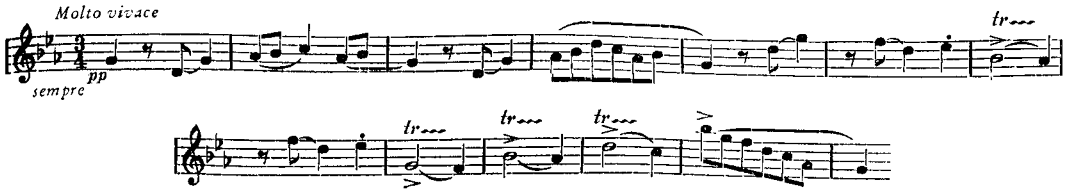


Die nach oben gerichteten Hälſe bezeichnen die Oberſtimme, die nach unten gerichteten die Unterſtimme.
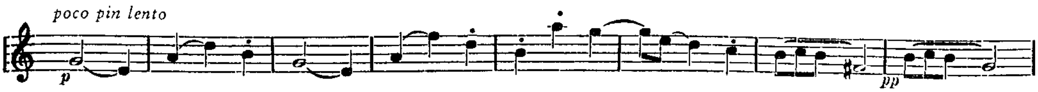
Auf dieſen großen Auftakten, zu denen ſich noch ein zweites Thema geſellt, baut ſich das Präludium der „Muſik" auf. Ein Gefühl der Eintönigkeit kommt beim Hören kaum auf, denn das ganze reiche Klangfarbenregiſter der Klarinette iſt ausgenutzt, und zuweilen wird ſogar durch Akkordpaſſagen:
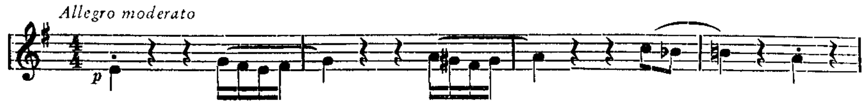


ein Gefühl der Harmoniſierung erreicht. — Das Scherzo iſt nicht in der „zweiſtimmigen" Manier komponiert. Es folgt der alten Form A—B—A. Den erſten Teil beherrſcht ein geiſterhaft im *pp* dahinhuſchendes Thema:



Der Mittelteil ist ein wenig behäbiger:



Das Thema der wieder zweistimmigen Schlußfuge ist



Es erscheint anschließend in der Oberquinte:



und später auch in der Umkehrung:



Die sich choralartig verbreiternden Anfangstakte des Präludiums beschließen diesen Satz und damit das Werk, das zweifellos zu den genialsten und besten Instrumental-Kompositionen Hubert Pfeiffers gehört. Oskar Kroll, Wuppertal-Barmen.

*

HANS PFITZNER:

Geboren am 5. Mai 1869 in Moskau. Musikstudien bei seinem Vater MD Robert Pfitzner und in Frankfurt a. Main. Kapellmeister in Mainz und Berlin, 1907/08 Dirigent des Kaim-Orchesters in München, 1908/18 Konservatoriumsdirektor und Leiter der Symphoniekonzerte in Straßburg, 1910/18 Operndirektor in Straßburg, 1919/20 Dirigent der Abonnementskonzerte des Konzertvereins München, 1920 Leiter einer Meisterklasse an der Akademie der Künste, Berlin.

Werke: Zahlreiche Lieder (nach Texten von Leander, Lingg, Geibel, Heine, Grun, Liliencron, Dehmel, Busse, Hebbel, Goethe, Möricke, Eichendorff, C. F. Meyer, Keller u. a.); Opern: „Das Christelflein", „Der arme Heinrich", „Die Rose vom Liebesgarten", „Palestrina", „Das Herz", Bühnenmusiken zu „Käthchen von Heilbronn" und „Fest auf Solhaug"; Bearbeitungen von E. T. A. Hoffmanns „Undine", Marschners „Hans Heiling", „Vampir", „Templer und Jüdin", Schumanns „Genoveva"; Kammermusik: Cellosonate op. 1, Klaviertrio op. 8, Streichquartett in D und cis, Klavierquintett, Violinsonate, Klavier- und Violinkonzert u. a.; Chorwerke: Der Blumen Rache. Rundgesang zum Neujahrsfest 1901, Columbus, Gesang der Barden, Romantische Kantate „Von deutscher Seele", Das dunkle Reich; Instrumentationen zu Löweschen Balladen (Erlkönig und Odins Meerritt), zu acht Schumannschen Frauenchören u. v. a. Drei Bände „Gesammelte Schriften". (Vgl. auch Hans Pfitzner-Heft der ZFM September 1930.)

SYMPHONIE in cis-moll.

Am 23. März erlebten wir in der Tonhalle in München unter Leitung des Komponiſten die Uraufführung ſeiner cis-moll-Symphonie. Die Münchner Philharmoniker ſpielten mit ganz beſonderer Hingabe und Klangſchönheit, ſo daß das Werk in allen ſeinen Teilen zu einer die Intenſionen des Meiſters wohl voll ausſchöpfenden Wiedergabe kam.
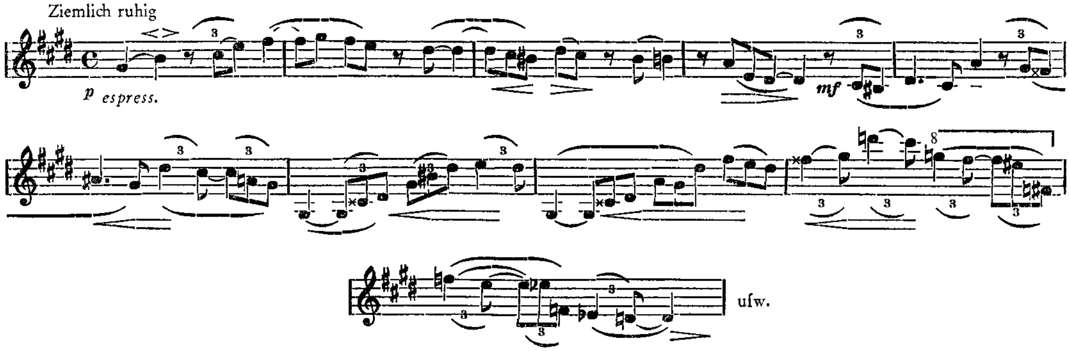
Der Eindruck war tief und groß und machte ſich nach Sekunden ergriffenen Schweigens in langen Huldigungen dem großen deutſchen Meiſter gegenüber Luft.

Der Wunſch, Hans Pfitzner möchte ſich, nachdem wir in allen anderen Gattungen der Muſik hochbedeutſame Ausſtrahlungen ſeiner Kunſt beſitzen, nun auch dem Gebiete der Symphonie zuwenden, hatte ſeine Erfüllung gefunden in einer Weiſe, die aufs neue von der geſchichtlichen Sendung Pfitzners überzeugen mußte.
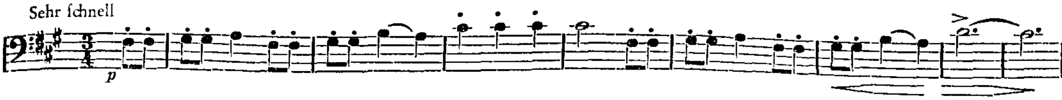
Der Symphonie liegt das Streichquartett op. 36 in cis-moll zugrunde, welches in ſeiner kontrapunktiſchen Faktur völlig unangetaſtet blieb und nur ein andres inſtrumentales Gewand erhielt. Dieſer Vorgang iſt in der Muſikgeſchichte durchaus nicht einzig daſtehend; man denke nur z. B. an die Brahmsſchen Haydn-Variationen. Der Regerſche Ausſpruch: „Jede Kompoſition iſt gut, die vollkommen farblos geſpielt werden kann", vertritt im Grunde den Standpunkt, daß es künſtleriſch durchaus begründet iſt, wenn ſich ein Meiſter entſchließt, irgendeinem ſeiner Werke ſpäter ein anderes Kolorit zu geben als das urſprünglich veröffentlichte; denn die Aufmachung iſt nie allein entſcheidend für den Wert des Inhalts, ſondern hat dieſem nur zu dienen. Die Inſtrumentierung des Pfitznerſchen op. 36 iſt keine willkürliche. Die ganze großzügige, formal breite Anlage des Werks drängte von vornherein zu größerer inſtrumentaler Plaſtik, als ſie ein einfaches Streichquartett zu bieten vermag. Die meiſten Stellen „ſchreien" geradezu nach Farbe. Und ſo iſt die nunmehr dargebotene Faſſung des op. 36 durchaus der ganzen innern Struktur des Werks in konſequenter Weiterbildung entſproſſen. Ganz abgeſehen vom rein Inhaltlichen füllt das Werk in ſeiner nun vorliegenden Geſtaltung eine bisher noch vorhandene Lücke aus in der Reihe der Pfitznerſchen Orcheſterwerke, die lediglich in den Konzertſaal gehören.

Der Ideengehalt und die künſtleriſche Geſinnung, die uns aus dem Werk entgegentreten, ſind zutiefſt durch das Weſen Pfitzners bedingt: „Wir aber, die wir deutſche Kunſt lieben, in der wir leben, wir wenden uns nicht von der Vergangenheit ab; wir wurzeln in ihr; denn ſie iſt herrlich und tief!" Die Muſik der Symphonie iſt feſt in der großen Tradition verankert, weitet aber deren Grenzen, behandelt alte Formen frei, nicht revolutionär, ſondern in organiſcher Weiterbildung und innerer Notwendigkeit. Es iſt reinſte abſolute Muſik, in die Pfitzner keinerlei Programm hineingedeutelt wiſſen möchte. Die äußern Erſcheinungsmerkmale der vier Sätze: reichſte Harmonik und ſehr plaſtiſches Themenmaterial, dienen im Grunde nur dem Ausdruck dieſes Bekenntniſſes. Der Pfitzner des „Paleſtrina" tritt uns in dem Werk entgegen mit all ſeinem tiefen künſtleriſchen Verantwortlichkeitsgefühl und der daraus geborenen Tragik.

Vier Themen erfüllen ſich in der leidenſchaftlichen Düſterkeit des 1. Satzes. Eine ungeheure innere Spannung geht gleich von der erſten Melodielinie aus, die in weiten Sprüngen mit ſchmerzlichem Überſchwang dem Höhepunkt zuſtrebt, um reſigniert zurückzuſinken:
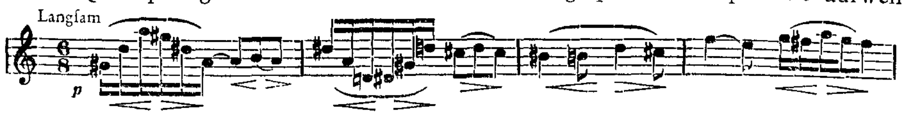


Spukhaft romantisch ist die Haltung des 2. Satzes, dessen Hauptthema grotesken Scherz-Charakter zeigt:



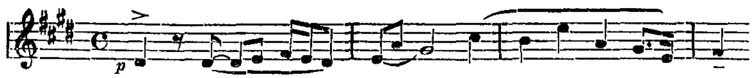
Die großen Steigerungen des Satzes werden im Orchester zu mitreißender Wirkung geführt.

Etwas abstrakteres Gesicht hat der langsame Satz, dessen Melodik in seiner Bevorzugung des Quart- und Quintsprungs stilistische Merkmale eines ausgesprochenen Spätstiles aufweist:



usw.

Das Finale ist ein großer symphonischer Schlußsatz, dessen Hauptthema:



usw.

in eine Stimmung dämonischer Wildheit gesteigert wird, um dann wieder am Schluß Sphären von kammermusikalischer Intimität aufzusuchen.

Eine genaue thematische Analyse des äußerst reichen, und vielleicht gerade dadurch nicht zu verbreiteter Popularität berufenen Werkes würde ein Buch füllen. Die kontrapunktischen Künste darin erreichen eine Höhe unerhörter Meisterschaft.

Wenn sich — lange nachdem das Werk fertig vorlag — ergab, daß es sich in genau tausend Takten vollendet, so ist das wohl eine Art Erfüllung mystischer Gesetzmäßigkeit, die zwar ganz unbewußt Gestalt gewonnen hat, die aber doch nur dem Glauben an das Walten ewiger Ordnung entsprungen sein kann. Dr. Hans Sachße.

FRANZ PHILIPP:

Professor, Direktor der Badischen Hochschule und des Konservatoriums für Musik in Karlsruhe, ist am 24. August 1890 in Freiburg i. Br. geboren. Nach dem Besuch des Gymnasiums studierte er auf der Universität in Freiburg Literatur und Philosophie und in Basel Musik. Er nahm am Kriege teil und lebte nachher als Komponist, Organist und Chorleiter in Freiburg, wo er sich in der St. Martinskirche durch seine weitbeachteten Aufführungen alter und neuer Kirchenmusik einen bedeutenden Namen schaffte. Im Jahre 1924 als Direktor des Bad. Konservatoriums nach Karlsruhe berufen, gründete er die Badische Orgelschule, das Badische Kammerorchester und den seither weitbekannten Badischen Kammerchor. Unter seiner Leitung wurde das Institut zur Badischen Hochschule erhoben.

In kurzen Worten das Wesen seines Schaffens bezeichnend, kann man sagen, daß sein Fühlen, Denken und Gestalten tief im alemannischen Heimatboden verwurzelt ist, und daß deshalb sein Werk verwandte Züge mit seinem Landsmann Hans Thoma aufweist.

Als Orgelspieler hat er einen besonderen Namen durch seine Bach-Interpretation und durch seine Freien Improvisationen.

Werke: Zuerst in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat ihn sein Chorwerk „Deutschlands Stunde" op. 10, das 1916 unter Professor Rüdel durch mehrere Berliner Männerchöre und das Philharmonische Orchester in Berlin zur Uraufführung kam, und die oft aufgeführte „Friedensmesse" op. 12, einem unmittelbaren Niederschlag des den Komponisten tiefinnerst erschütternden Kriegserlebnisses. Von seinen a cappella-Chorwerken sind im In- und Ausland besonders bekannt geworden die a cappella-Chöre „Unserer lieben Frau" op. 15 und „Sancta Elisabeth" op. 22, die im vergangenen Jahr in über 150 Städten zur Aufführung kam. Auf dem Gebiet der neuen Kirchenmusik gilt er als einer der bedeutendsten Führer; so hat er auch eine monu-

mentale, neue Wege gehende, durch den Aachener Domchor unter Rehmann uraufgeführte a-cappella-Messe „Laudate Dominum“ op. 28 geschrieben, ferner Hymnen und ein „Weihnachts-Evangelium“ op. 22, das in neuartiger Weise die Weihnachtsliturgie bereichert. Eines seiner jüngsten religiösen Werke „Gottes Lob aus Kindermund“ op. 25 ist in der kurzen Zeit seit seinem Erscheinen durch viele Aufführungen Volksgut geworden. An dramatischer Orchester-Musik schrieb er ein Symphonisches Vorspiel und Musik zu Burtes „Simson“ op. 11. Unter seinen Kompositionen für Männerchor nimmt der auf der ersten Nürnberger Sängerwoche uraufgeführte „Eichendorff-Zyklus“ op. 16 für Männerchor, Horn, Orgel und Posaunen eine besondere Stellung ein. Sein „Alemannischer Liederzyklus“ op. 18 zeigt neben besonderen Feinheiten des Satzes seine Volksverbundenheit. Aus seinem Liedschaffen liegen mehrere Hefte vor, aus denen besonders die „Lenau-Lieder“ op. 1 für Altstimme, Streichquartett, Klarinette und Fagott, die Lieder aus dem Krieg op. 5, die charakteristische und feine Melodik der fünf Lieder op. 7, die vielgesungenen kleinen Lieder op. 8, die Lieder op. 9, das „Hans Thoma-Lied“ op. 14 und die Lieder op. 20 genannt sein sollen. An Klavierwerken sind erschienen die „Klaviertoccata“ op. 2 und die „Klavierballade“ op. 6, an Orgelwerken seine Choralvorspiele aus der Passionszeit op. 17. Seine Kammermusikwerke sind das auch im Ausland bekannte großgestaltete „Klavierquartett“ op. 13 und die beim diesjährigen Deutschen Tonkünstlerfest zur Aufführung kommende „Serenade für Flöte, Violine und Bratsche“ (Flötentrio) op. 23.

FLÖTENTRIO:

Die Serenade für Flöte, Violine und Bratsche (Flötentrio) op. 23 gehörte ursprünglich in ein kleines Bühnenwerk für Marionetten „Kalasiris, die Lotosblume, oder Kasperl in Ägypten“ von Pocci, das aber bis jetzt nicht vollendet wurde. Die Serenade steht in dem genannten Stück an der Stelle, wo der über den Raub seiner Tochter tiefbetrübte König Abuzabel auf den Rat seines Hofastrologen und Staatsrat Amru, Trost in der Musik sucht: „Man bringe mir meinen Kammermusikus Rambumbambudnazer; er soll mir auf seiner Flöte sein neustes Stücklein blasen“ ....

Eine Analyse dieses dreisätzigen kleinen Werkes erübrigt sich, da die Zuhörer das — wie die Berichte über die Aufführungen schreiben — „humorvolle, zündende Neckereien bringende, spritzige, so leicht und fließend vorüberziehende, ganz unbeschwerte Musizieren, das bald bizarr ausschwärmt, bald elegisch untermischt ist und gern ins Besinnliche und Träumerische abschweift“, leicht überschauen.

Die Uraufführung des Werkes fand anläßlich der Eröffnung des Großsenders des Süddeutschen Rundfunks statt.

*

HERMANN REUTTER:

Geboren 17. Juni 1900 in Stuttgart. Studierte bei Professor Courvoisier und Franz Dorfmüller in München.

Werke: Frühere Aufführungen seiner Kompositionen auf den Tonkünstlerfesten von Chemnitz (1926), Schwerin (1928) und Bremen (1931), auf den Kammermusikfesten von Donaueschingen (1923, 1926) und Baden-Baden (1927, 1928) sowie auf dem Fest für Neue Musik in Berlin (1930). Seine Opern „Saul“ und „Der verlorene Sohn“ gingen über die Bühnen von Baden-Baden, Düsseldorf, Stuttgart, Dresden, Magdeburg, Lübeck und Osnabrück, seine Rundfunk-Kantate „Der Lübecker Totentanz“ wurde von fast allen deutschen Sendern übertragen. In letzter Zeit erschienen: Violinkonzert op. 39, Pfingstmusik für 2 Geigen op. 40, Kantate: „Der glückliche Bauer“ op. 44, Solokantate nach Worten des Matthias Claudius op. 45.

„DER GROSSE KALENDER“, Oratorium.

Das Werk ist aufgeteilt in 24 Nummern, durch die sich die monatlichen Bauernregeln und Kalenderzeiten in Variationenform hindurchziehen. Die Nummern 1—6 bilden den Teil I und umfassen den Winter. Beginnend mit dem Dreikönigstag, leitet dieser Teil über den Karneval, als Hauptstück, zur Bußzeit und von dieser über die Passion zur Auferstehung.

Der II. Teil (Nr. 7—12) gehört dem Frühling: er führt vom Erwachen der Natur bis zur Walpurgisnacht, dem Hexensabbath, dessen heidnischer Zauber jäh durch den Kinderchor gebannt wird: „Der Mai ist gekommen". In einem Mai-Idyll finden sich Mann und Frau; in den Frieden der Natur klingt aus der Ferne der Abendangelus.

Hiermit schließt die erste Hälfte des Werkes.

Der III. Teil (Nr. 13—16), der Sommer, setzt mit einem Höhepunkt, der Sonnwendfeier, ein, welchem die Verherrlichung von Reife und Ernte folgt. Es ist der kürzeste Teil, entsprechend der karg bemessenen Zeit der Ruhe und des Friedens bei Natur und Mensch zwischen den Frühlings- und Herbststürmen.

Der letzte und größte Teil IV (Nr. 17—24) umfaßt den Herbst bis zum Ausklang des Jahres. Er beginnt mit der fröhlichen Weinlese, der Ruhe vor dem Sturm der Wilden Jagd, dem Schwergewicht dieses letzten Abschnittes. Was nicht gereift und geerntet ist, verfällt. Umsonst ist die flehende Bitte der verlassenen Frau: Hart und unerbittlich erklingt die Antwort des Schicksals: „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod". Der Mensch hat Abschied von der Natur genommen und sich in die warme Stube zurückgezogen. Mit stillem Vertrauen erwartet er den Advent, die Wiederkunft des Heilands und des neuen Frühlings.

„Die Erde hat ihren Weg um die Sonne vollendet. Das neue Jahr beginnt." So steht es im Kalender, dem Gesetzbuch der Sonne.

Mit einem groß gesteigerten Chor und Amen schließt das Werk.

Ludwig Andersen.

*

EMIL NICOLAUS FREIHERR VON REZNICEK:
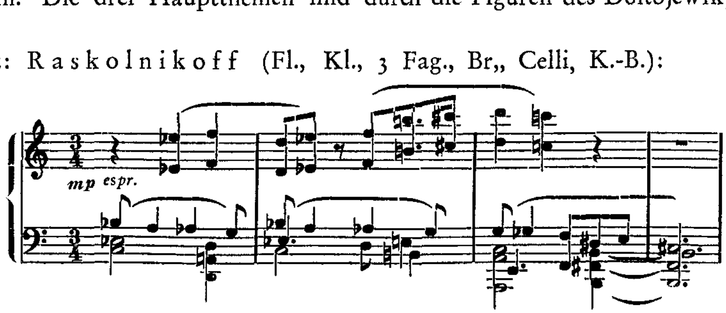
Geboren 4. Mai 1860 in Wien. Studierte in Wien und Leipzig. Wirkte als Theaterkapellmeister bzw. Hofkapellmeister in Zürich, Berlin, Jena, Bochum, Prag, Weimar, Mannheim, 1906—09 als Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Warschau, 1909—11 Kapellmeister in Berlin, ab 1920 Lehrer für Komposition an der Hochschule für Musik in Berlin.

Werke: Die Opern: „Die Jungfrau von Orleans", „Satanella", „Emmerich Fortunat", „Donna Diana", „Till Eulenspiegel", „Ritter Blaubart", „Holofernes", „Satuala", „Traumspiel" (Musik zu Strindbergs gleichnamigem Werk), „Wunderliche Geschichten des Kapellmeister Kreisler" (Bühnenmusik); Chorwerke: Gesänge eines Vagabunden, Requiem, Messe (zum Regierungsjubiläum Kaiser Franz Josephs), In Memoriam, Vater unser, Steinerner Psalm; Orchesterwerke: Suite in e-moll, Lustspiel-Ouvertüre, Suite in D-dur, Tragische Sinfonie in d-moll, Idyllische Ouvertüre in Es-dur, Sinfonie in B-dur, Schlemihl, Der Sieger, Der Tanz um das goldene Kalb, Frieden, Sinfonie in D-dur im alten Stil, Sinfonie in f-moll, Serenade für Streichorchester. Daneben Kammermusik für Streichorchester und Orgelwerke (vgl. auch E. R. v. Reznicek-Heft der ZFM Juli 1930).

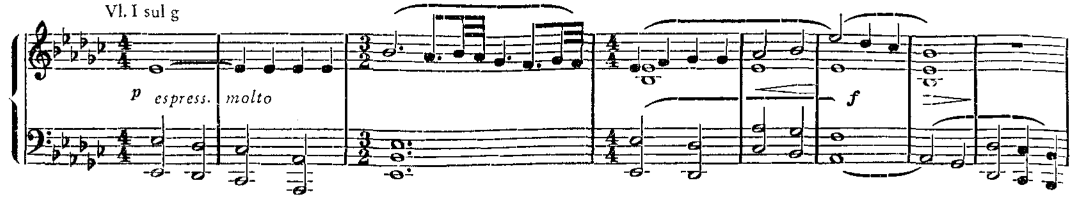
„RASKOLNIKOFF", OUVERTÜRE — FANTASIE:

Sonatinenform. Die drei Hauptthemen sind durch die Figuren des Dostojewsky'schen Romans inspiriert.

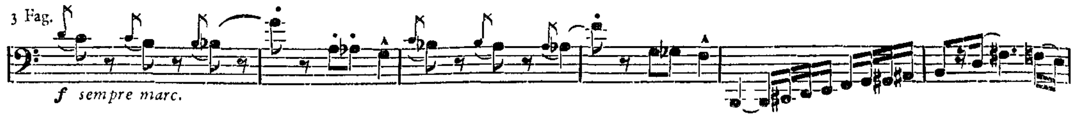
1. Hauptsatz: Raskolnikoff (Fl., Kl., 3 Fag., Br„ Celli, K.-B.):



2. Seitenſatz: Sonja (Streichorcheſter):



3. Schlußſatz, Fuge: Porphyri Petrowitſch, der Unterſuchungsrichter:



4. Coda.

*

HELMUT SALLER:

Geboren 1907 in Nürnberg. Abſolvierte 1930 die Akademie der Tonkunſt in München. Beſucht ſeitdem die Meiſterklaſſe für Kompoſition von Prof. Joſeph Haas. Seit 1930 Solorepetitor an der Staatsoper München.

Werke: Suite für Kammerorcheſter; Klavierkonzert; Klavierquartett; Lieder; Divertimento für Orcheſter.

SUITE FÜR KAMMERORCHESTER (op. 1):

Das Werk umfaßt 5 kurze Sätze. Der erſte Satz, das Präludium, iſt in dreiteiliger Form gehalten. Das Thema tritt zuerſt in den Streichern auf, wird im Mittelteil von Bläſern und Klavier imitatoriſch durchgeführt und erſcheint in der Repriſe wieder in den Streichern. — Der zweite Satz, die Romanze, entwickelt nach einigen Einleitungstakten ein langſames Geſangsthema zu einem Höhepunkt, ebbt dann wieder ins Piano ab und greift am Schluß auf die Einleitungstakte des Satzes zurück. — Im Scherzo wird ein lebhaft bewegtes Thema einige Male variiert; von einem langſameren Mittelteil leitet ein kleines Fugato zum Höhepunkt, der das Thema im Fortiſſimo erklingen läßt und den Satz abſchließt. — Das Intermezzo hat dreiteilige Form; dem Thema der Eckteile iſt im Mittelteil ein zweites Thema gegenübergeſtellt. — Der letzte Satz iſt in der altfranzöſiſchen Rondoform gehalten. Das Thema wird dreimal aufgeſtellt; dazwiſchen zwei Couplets von verſchiedenem Stimmungscharakter. Eine kurze Coda beſchließt den Satz und damit das Werk.

*

PETER SCHACHT:

Geboren 30. Juli 1901 in Bremen. 1920 Schüler von Julius Weismann in Freiburg i. Br., 1922—26 Konſervatorium in Leipzig (Kompoſition: Dr. Fritz Reuter), 1927—32 Schüler von Arnold Schönberg an der Akademie der Künſte in Berlin.
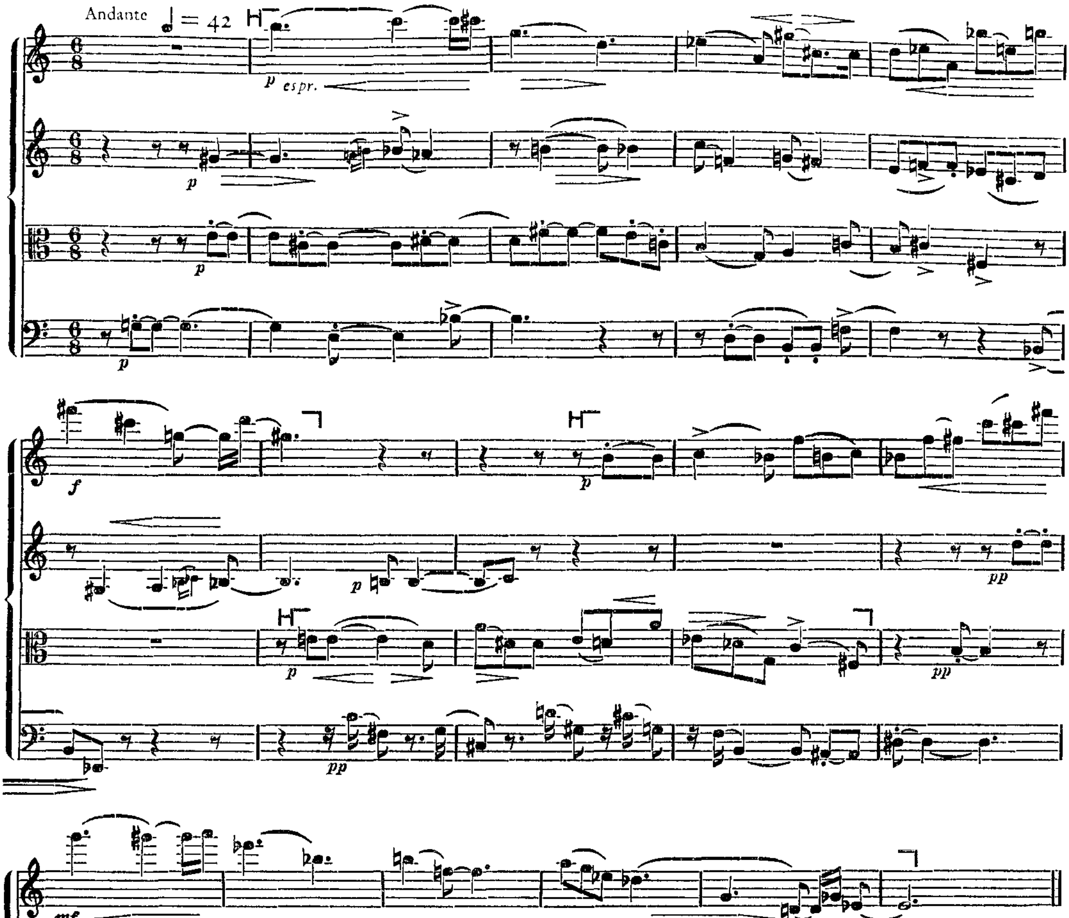
Werke: Kammermuſik, Klavierwerke, Orcheſterſtücke und Lieder.

STREICHQUARTETT:

1. Molto allegro. — Der Satz gliedert ſich in 3 Teile. Das 1. Thema, das von der 1. Violine vorgetragen wird, ſtellt in der Hauptſache das geſamte motiviſche Material des Satzes auf und beſtimmt den Charakter des ganzen Stückes. Das 2. Thema, das vom Cello vorgetragen wird, iſt zwar vollkommen ſelbſtändig, ſteht jedoch in engſter Verwandtſchaft zum 1. Thema. Die Durchführung beſteht aus freien, aneinander gereihten Variationen der beiden Themen, wobei beſonders das 2. Thema kontrapunktiſch angedeutet wird. Die Repriſe bringt

die Wiederholung des 1. Themas, aufgeteilt in 1. Geige und Cello, woran sich eine längere Coda anschließt, in der wichtige Merkmale des 2. Themas verwendet werden. Mit kurzen Motiven, die an das 1. Thema erinnern, schließt der Satz.

Streichquartett 2. Satz (Thema).



2. Andante con variazioni. — Der 2. Satz besteht aus Thema (siehe Notenbeispiel) und 6 Variationen. Die ersten zwei Variationen sind sehr prägnant gehalten und gegensätzlich im Charakter. Die 3. Variation bringt eine einfache Wiederholung des Themas, während die reicher gestaltete Begleitung auf die folgende 4. Variation hinweist, die als Hauptvariation

und Höhepunkt angesehen werden kann. Sie ist am weitesten ausgesponnen, am reichhaltigsten gestaltet und gliedert sich in drei Teile: ein Allegro, einen trioartigen Mittelsatz und eine anders instrumentierte Wiederholung des 1. Teiles. Die folgenden Variationen haben wieder ein kleineres Ausmaß, wodurch das Gleichgewicht der Form hergestellt wird. Die letzte Variation hat coda-artigen Charakter, der in ostinaten Gängen und harmonischer Einfachheit zum Ausdruck kommt und dem ganzen Satz einen beruhigten Ausklang gibt.

3. Allegro. — Der 3. Satz ist ein Rondo. Nach kurzer Einleitung tritt das 1. Thema in der Bratsche auf und wird von der 1. Geige fortgeführt. Das 2. Thema, das im Gegensatz zum ersten ruhiger gehalten ist, wird von der 2. Geige vorgetragen, vom Cello teilweise wiederholt und weiter ausgesponnen. Der Mittelteil (Andante) bringt ein neues Thema, das sich durch ruhige cantable Linie auszeichnet, die in den Instrumenten abwechselnd wiederkehrt. Nach einer kurzen Überleitung folgt eine Wiederholung des 1. Themas, alternierend in den verschiedenen Instrumenten in freier Imitation, während die Wiederholung des 2. Themas in strengeren Formen geschieht. Das 3. Thema tritt nur andeutungsweise in der Coda auf, die aus einer Kombination von Motiven des 1. und 2. Themas gebildet ist.

*

HANS-JOACHIM THERSTAPPEN:

Geboren am 1. August 1905 in Bremen. Ausbildung an der Münchener Akademie der Tonkunst und am Leipziger Konservatorium. Gleichzeitig Studium der Musikwissenschaft an den dortigen Universitäten und an der Universität Kiel. 1930 Promotion zum Dr. phil. mit der Dissertation „Die Entwicklung der Form bei Schubert" (dargestellt an den ersten Sätzen seiner Sinfonien). Seit Sommer 1930 Lektor für Musik an der Kieler Universität.

Bisher aufgeführte Werke: Zwei Gesänge nach Dehmel und Rilke für Sopran, Flöte und Klavier, Schlaflied für Mirjam (R. Beer-Hofmann) für Sopran, Flöte, Bratsche und Klavier, Kammersonate für Bratsche und Klavier, Zwei geistliche Gesänge für Sopran und Orgel, Fünf Gedichte der Li-tai-pe für Sopran und Klavier, Musik zu Goethes „Satyros" für 8 Soloinstrumente. — Unaufgeführt sind: Partita (c-moll) für Flöte und Klavier (Litolff-Preis 1932), Partita und Kammersonate für Violine, Violoncell, Oboe mit Klavier, Suite und Variationen für Klavier.

KAMMERSONATE FÜR BRATSCHE UND KLAVIER:

Die 1929 komponierte Kammersonate versucht nach Art der vorklassischen Sonaten jeden Satz einheitlich aus einem Thema heraus zu entwickeln, den Kontrast aber erst aus der Gegenüberstellung der Sätze erwachsen zu lassen. So tritt dem lyrischen Präludium das rhythmisch und melodisch scharf umrissene Capriccio entgegen, dem beschaulichen Tempo di Minuetto die ganz auf Bewegung gestellte Tokkata gegenüber.

Das Werk gelangte am 31. Januar 1931 durch Kammermusiker August Schütz und Hans Neumark im Bremer Sender zur Uraufführung.

*

ANTON VON WEBERN:

Geboren am 3. Dezember 1883 in Wien; Dr. phil.; von 1904 bis 1908 Schüler Arnold Schönbergs; hierauf Kapellmeister an österreichischen und deutschen Bühnen; lebt seit 1918 als Lehrer für Komposition und Konzertdirigent in Mödling bei Wien.

Werke: Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung bzw. Begleitung verschiedener Instrumente, Chöre, Kammermusik, Orchesterwerke.

„SECHS ORCHESTERSTÜCKE":

Die Stücke op. 6 sind im Jahre 1909 entstanden. Ihre Erstaufführung hat 1913 — also vor gerade 20 Jahren — unter der Leitung Arnold Schönbergs in Wien stattgefunden. Sie stellen

kurze Liedformen dar, meist im dreiteiligen Sinne. Ein thematischer Zusammenhang besteht nicht, auch nicht innerhalb der einzelnen Stücke. Diesen nicht zu geben, war sogar bewußt angestrebt: in dem Bemühen nach immerfort verändertem Ausdrucke. Um den Charakter der Stücke — sie sind rein lyrischer Natur — kurz zu beschreiben: das erste drückt die Erwartung eines Unheils aus, das zweite die Gewißheit von dessen Erfüllung; das dritte die zarteste Gegensätzlichkeit; es ist gewissermaßen die Einleitung zum vierten, einem Trauermarsche; fünf und sechs sind ein Epilog: Erinnerung und Ergebung. — Die Stücke erhielten im Jahre 1928 eine neue instrumentale Fassung, die der ursprünglichen gegenüber eine wesentliche Vereinfachung darstellt und einzig gelten soll.

*

FRANK WOHLFAHRT:

Geboren am 15. April 1894 in Bremen. Er studierte musikalische Formenlehre in Hamburg bei Max Loewengard (1912/13), in Berlin bei Wilhelm Klatte (1914) und in Bern bei Ernst Kurth (1919).

Werke: Sein bisheriges kompositorisches Schaffen umfaßt folgende Werke: 2 Klaviersonaten, 3 Hefte Lieder, 4 Streichquartette und eine Orchesterbearbeitung einer Klavierpassacaglia von Ilse Fromm-Michaels (Hamburg), zu der er einen eigenen Schluß schrieb. Eine Suite im alten Stil für Kammerorchester befindet sich in Arbeit.

Seine musikalischen Werke, die alle noch Manuskript sind, wurden in verschiedenen Städten und auf verschiedenen Musikfesten aufgeführt. Außerdem betätigte er sich auch dichterisch: auf dem Gebiet der Lyrik mit 2 Bändchen, betitelt „Musikerdenkmale“ und „Gesänge um Gott und die Mutter“ auf dem Gebiet des Dramas mit einer eigenen Neugestaltung des Salomestoffes, betitelt „Der Täufer und die Tänzerin“, und mit einem eigenen Vorwurf, betitelt „Der Aar“. Auch ein Operntext liegt vor. Seit 1930 ist Frank Wohlfahrt Berliner Musikkritiker der „Münchener Neuesten Nachrichten“.

STREICHQUARTETT:

Das auf dem diesjährigen Tonkünstlerfest zur Aufführung gelangende vierte Streichquartett ist viersätzig unter freizügiger Behandlung klassischer Formen angelegt. Das Ganze wird aus einem einzigen Kopfmotiv gespeist, das in jedem der einzelnen Sätze in veränderter rhythmischer Gestalt auftaucht.

Um die Einheit in der deutschen Musik!

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Noch weiß der deutsche Musiker nicht, welche Fesseln ihm abgenommen worden sind.

Es gab einmal eine Zeit, in der die deutsche Musik bei aller Mannigfaltigkeit ein Einheitliches war, ein Einheitliches sowohl in der Kunstausübung wie in der Musikanschauung. Und sie war dies, trotzdem die von außen, von andern Ländern auf sie eindringenden Einflüsse nicht nur sehr stark, sondern auch — und dies durch die deutschen Fürstenhöfe — organisiert waren, so daß mit Fug und Recht vor allem von einer „italienischen Zeit“ gesprochen werden kann. Und auch von anderen Ländern, vor allem von Frankreich, selbst Polen, waren die Einflüsse schwerwiegender Natur, derart, daß noch ein J. Quantz von einer eigentlichen deutschen Musik nicht reden wollte, ihre Zukunft aber in einer Verbindung der italienischen und französischen Musik erblickte. Wirklichen Schaden hat unsre Musik durch diese Fremdherrschaft nicht erlitten, im Gegenteil reichlichen Nutzen daraus gezogen, was sich auch bald einer staunenden Welt offenbaren sollte in dem Hervortreten der Wiener Klassiker, die ohne die europäische Schule, in die die deutsche Musik gegangen war, nicht denkbar wären, ebensowenig aber ohne die bodenständige Musikkultur, der sie entwuchsen. Mit unbegrenzter menschlicher Kraft

schufen sie ihre Werke, unbewußt an eine ganze Welt sich wendend, die schnell genug auch begierig lauschte.

Durch diese in Menschheitgefühle getauchte Kunst stand die deutsche Musik als neidlos anerkannte Weltmacht da. Wenn sehr bald eine Stockung eintrat, so läßt sich diese zwar in dem Sinne erklären, daß die deutsche Musik nach ihren unerhörten Leistungen so etwas wie ausruhen mußte, aber es ist damit doch sehr wenig gesagt, vor allem im Hinblick auf das Vorhandensein wirklicher Musikgenies. Der Hauptgrund liegt ganz anderswo. Durch den Wiener Frieden von 1815 war das deutsche Volk als solches um die Früchte seines Kampfes gegen die Napoleonische Fremdherrschaft betrogen worden, und die entsprechenden Wirkungen stellten sich mit einer Promptheit ein, als wären sie bestellt worden. Ein bis in die heutige Zeit maßgebendes Wort charakterisiert alles: „Politisch Lied, ein garstig Lied", ein Wort, das erst heute, und zwar auch für die Kunst, allmählich überwunden wird. Es hieß nichts anderes: Deutscher, kümmre dich nur um die nächstliegenden Pflichten, alles andere geht dich nichts an und wird von oben besorgt. Und man fügte sich, auch der Künstler, der im Sinne dieser Staatsauffassung ein Bürger gewöhnlicher Prägung zu werden hatte. Versteckt, im Stübchen oder zwischen den Notensystemen, sang und spielte er etwa die Marseillaise, dadurch seine künstlerische „Freiheit" bekundend. Schon um 1840 oder noch früher, wäre ein Beethoven, gerade als politische Person, gar nicht mehr möglich gewesen.

Dies alles, dieser Verzicht auf ein ganzes deutsches Wesen, wirkte sich sowohl im Musikleben wie aber auch bis ins Herz des deutschen Musikers aus. Eine seichte, musikgenießerische Zeit beginnt, und wenn sich der junge Schumann mit seinen Davidsbündlern dagegen wendet, so war dies eine rein musikalische Angelegenheit zur Verbesserung des Geschmacks, ein Kampf nicht gegen die Ursache selbst, die Entmündigung des deutschen Volkes. Der ungleich größere, überhaupt mit nichts in der Kunst des 19. Jahrhunderts zu vergleichende Wagner versuchte, gründlich wie er war, den Kampf gegen das System, etwas, das unterdessen verbürgerlichte und daran auch zerschellende Musiker wie gerade Schumann überhaupt nicht begriffen.

Der Kampf gegen den Volksbetrug von 1815, die Revolution von 1849, mißlang, und um 1850 steht auch die Musik, ohne daß es aber, mit Ausnahme ebendieses Wagner, die deutschen Musiker merkten, so etwas wie geknebelt da. Das jüngste, aus Volkstiefe heraufsteigende Genie, Johannes Brahms, stutzte sich von Anfang die Flügel, um nicht in sowieso immer aussichtsloser gewordene Regionen zu gelangen. Auch so fand er, wie letzthin ausgeführt, Arbeit in Hülle und Fülle, um die es sich immerhin lohnte, deutscher Künstler zu sein. Aber die ganze politische Knebelung war mit ein Grund, warum dieser Mann, der, wie sein freiheitliches persönliches Leben zeigt, denn doch etwas vom Blute eines Händel und Beethoven in sich hatte, sich in sich selbst bohrte, um erst von hier aus — daher sein langsames Vordringen — wieder nach außen zu dringen. Als er aber 1871 ein Heldenlied singen wollte, da klang die eilig herbeigeholte deutsche politische Harfe ganz und gar nicht frei, und wie hätte es der Fall sein können! Und selbst einem Wagner — im Kaisermarsch — klang sie nicht recht. Der hatte aber sein „politisch Lied" bereits gesungen, so wundertief und umfassend im Verhältnis des deutschen Volkes zu seiner Kunst, daß es zwei deutschen Reichen den Spiegel vorhielt, um nun aber endlich im heutigen Reich die nötige Grundlage für ein entsprechendes Verständnis finden zu können. Das gestaltete Traumbild eines Ausnahmekünstlers kann Realität gewinnen in einem geeinten Volk.

Um 1850 war die deutsche Musik eine rein musikalische Angelegenheit geworden, denn mit dem Singen patriotischer Lieder in Männergesangvereinen war es denn doch nicht getan. Man war sich auch, zumal die bedeutende Produktion stockte, darüber klar geworden, daß etwas geschehen sollte. Wo es wirklich fehlte, hat — immer außer Wagner — keiner von all den Musikern, die sich an der damaligen Zeit stießen, gewußt. Es ist die menschlich, aus dem angegebenen Grund der Knebelung, gehemmte Persönlichkeit, die unfähig geworden war, sowohl wirkliche Menschheitsideen in aller Reinheit zu erfühlen, wie an sonst gegebene Aufgaben mit jener offenen, unbefangenen Menschlichkeit heranzutreten, über die die früheren Musiker als ihr kostbarstes Hilfsmittel verfügten.

Als Kriterien könnten der mißverstandene Beethoven wie der aufstrebende Wagner angeführt werden. Diesem gegenüber tritt das musikalische Unverständnis weit hinter dem menschlichen Mißverstehen seiner Operndichtungen zurück. Ein so gescheiter Musiker wie A. B. Marx, als solcher Wagner wohlgesinnt, und ein Otto Jahn, ihn vom damaligen Bildungsstandpunkt verspottend, wissen mit diesen nicht das geringste anzufangen, jener in seinem, die damalige Situation klar spiegelnden Buch „Die Musik des 19. Jahrhunderts" (S. 176 ff.), dieser in seinen berühmt gewordenen und lange nachwirkenden Tannhäuser- und Lohengrin-Aufsätzen. Und der Grund ist eine stärkste menschliche Verengung, die den Wald vor lauter Bäumen nicht mehr sah, und zwar nicht nur Wagner gegenüber, sondern sogar jedem menschlich tiefgreifenden Werke früherer Zeiten.

Und wenn der Mensch im Künstler, und zumal im Musiker, verengt, der Zustand eintritt, daß der Künstler nicht zu einem Letzten gelangen kann, da hat gerade der deutsche Musiker seinen tiefsten Untergrund verloren. Die deutsche Musik verlangt immer wieder ein Letztes, wenn sie, und sei's in einem entsprechenden Lied, auf den Grund kommen will. Anders geht's nicht. Dann ist auch der Glaube, ohne den ein Großes überhaupt nicht möglich ist, da, wie gerade auch bei Wagner.

Unter solchen unerquicklichen, hier nur nach einer Hauptseite hin angedeuteten Verhältnissen konnte und sollte denn auch wirklich die Stunde der deutschen Musik schlagen. Noch war nichts geschehen, was in ihrer Entwicklung nicht in dieser oder jener Art sich schon gezeigt hatte. Denn Stockungen hat es immer wieder einmal gegeben, die dann durch irgendwelchen starken Impuls von unerwarteter Seite überwunden wurden. War die Einheit in der Instrumentalmusik auch bereits seit dem Auftreten von Berlioz gefährdet, einen Riß in den eigentlichen musikalischen Fragen gab es nicht. Noch wußte immerhin jeder, daß es auf innere musikalische Eigenschaften ankam, weiterhin auf eine wirkliche Formung. Noch konnte einer auch musikalischer Träumer sein — die zahlreichen Kleinmeister —, niemand weckte ihn, und vor allem lauschte man auf seine eigene und die Stimme der Musik. Keiner gab sich einen bestimmten Ruck, die Musik floß noch, mehr oder weniger originell und meist das letztere, aus sich selbst. Großes war es nicht und konnte es, aus den angegebenen Gründen, nicht sein; ein Wagner freute sich, unter den Zeitgenossen wenigstens einen Robert Franz zu wissen. Kurz, die deutsche Musikseele war trotz aller Unbefriedigung noch soweit unberührt geblieben. Vorwärts ging es dabei allerdings nicht sonderlich, aber noch lag jedem deutschen Musiker als etwas gewissermaßen Selbstverständliches das durch Beethoven eine lakonische Fassung erfahrende Künstlerwort im Ohr, daß alles Neue sich von selbst gebäre, es also nicht gemacht, durch irgendwelche Mittel herbeigeführt werden könne. Immerhin, erquicklich war die Lage nicht, und etwas Langeweile war auch dabei.

Da trat ein Künstler ganz einziger Art mitten unter die deutschen Musiker, die glänzendste Erscheinung, die die Musik je gesehen, kein Deutscher, sondern ein Kosmopolit vom Scheitel bis zur Sohle, überall und nirgends zu Hause, zwischen Paris, Deutschland und dem päpstlichen Rom, später auch noch Ungarn schwankend, Männer und noch mehr die Frauen faszinierend und schließlich einer einzigen untertan, mit einer Bildung versehen, die zwar von Dante bis Heine reichte, aber nirgends verankert war, so daß Goethe und V. Hugo in einem Atem flossen, von Meyerbeer fast ebenso entzückt wie von Wagner, über Werke älterer deutscher Musiker, und hießen sie Mozart, Haydn, Bach oder Händel, gelegentlich sarkastische Witze reißend, innerlich zerrissen, übersättigt und deshalb immer nach Neuem spähend, und kam's aus dem Orient, Weltmann durch und durch, bei glänzendster Begabung weder mit Urinstinkten noch mit jenem kritischen Verstand versehen, der die eigentlichen Nebel lichtet, als Musiker ein Phänomen ohne gleichen und doch klein vor einem Haydn mit seinem unergründlich scharfen, ruhigen Blick, bei glänzendstem Können ohne deutsche Meisterschulung, gütig bis zur Selbstaufhebung, und dennoch stets Mephisto zur Seite, geistreich und sarkastisch, doch gänzlich ohne deutschen Musikerhumor, bei gesteigertster Frömmigkeit ohne eine Spur Brucknerscher Herzenseinfalt, als Ganzes genommen die undeutscheste Künstlererscheinung, die sich denken läßt:

Franz Liſzt, der mitten in Deutſchland, an ſeinem geiſtgeweihteſten Ort, in Weimar, ſich niedergelaſſen.[1]

Anreger und vor allem geiſtiger Führer des Allgemeinen Deutſchen Muſikvereins werdend, iſt dieſe Organiſation ſowohl ihren ganzen Beſtrebungen nach das Undeutſcheſte geworden, was ſich denken läßt, und es iſt nicht das erſte Mal, daß ich dies ausführe, eigentlich in jedem Bericht über die Tonkünſtlerfeſte des letzten Jahrzehnts und ſelbſt vor dem Krieg. Das war aber in den Wind geſprochen, weil ſowohl einem liberaliſtiſch wie marxiſtiſch eingeſtellten Deutſchland unverſtändlich. Jeder deutſche Muſiker iſt auch heute noch ſehr erſtaunt, wenn der Muſikverein mit ſeinem Zweckparagraphen, die Muſik „im Sinne einer fortſchreitenden Entwicklung" zu beeinfluſſen, für den Atonalismus, und was mit dieſer Entwurzelung zuſammenhängt, verantwortlich gemacht wird. Und doch iſt's ſogar buchſtäblich ſo. Fand durch den angeführten Paragraphen doch eine vollſtändige Umkehrung deutſcher und ſchließlich überhaupt künſtleriſcher Grundbegriffe ſtatt. Nicht der inneren Stimme ſollte gelauſcht werden — die war ja ſowieſo langweilig geworden —, ſondern der Nachdruck war auf die Mittel, mit denen gehirntechniſch gearbeitet werden konnte und die von überall, ſelbſt von primitivſten Völkern, bezogen werden konnten, auf die Mittel war das Hauptgewicht zu legen. Es war bezeichnend, daß Peter Raabe in einem Bericht über die Liſzt-Ausgabe in einer Mitgliederverſammlung mitteilte, daß ſich im Nachlaß Liſzts Klavierſtücke fänden, die unmittelbar zur jetzigen Neuen Muſik führten. Der Paragraph, der die jungen Leute förmlich darauf hetzte, „Neues" im Sinne einer fortſchreitenden Entwicklung zu finden, zu fabrizieren, war ein furchtbares Verbrechen an der deutſchen Muſik, gefährlich deshalb für ſie, weil auch dieſes Muſik-Spekulative in manchen deutſchen Muſikern zu finden iſt, nunmehr aber geradezu organiſiert wurde. Ich habe mich hierüber ſchon ſo oft ausgeſprochen, daß ich es mit dieſen Bemerkungen genug ſein laſſe. Auch daß immer mehr jüdiſche Muſiker in den Vordergrund traten und einige Tonkünſtlerfeſte im letzten Jahrzehnt faſt lediglich von derartigen ſpekulativ entwurzelten Gehirnmuſikern beſtritten wurden, ergab ſich durchaus folgerichtig, und auch hierin kann ich mich auf früher Geſagtes berufen. Daß der Muſikverein mit ſeiner unbeabſichtigten marxiſtiſchen Tendenz gerade zur Zeit entſtand, als dieſe politiſch theoretiſch feſtgelegt wurde, iſt durchaus nicht zufällig. Liſzt ſtützte ſich in ſeinen Tonalitätslockerungen auf den franzöſiſchen Theoretiker Fétis, der inſofern der Marx der Muſik iſt, und an Engels', Laſſale's hat's durch Liſzt in Deutſchland wirklich nicht gefehlt.

Es wird viele Jahre dauern, bis in unſern Muſikern Beethovens bereits angeführter Satz wieder ſelbſtverſtändlicher Beſitz geworden iſt. Er ſagt zugleich, daß, wer nicht aus ſich heraus etwas zu ſagen hat, zum wenigſtens für die Öffentlichkeit nicht zu komponieren braucht, und ſei er mit dem ſchärfſten, rein muſikaliſchen Spekulationstalent verſehen. Noch iſt der ganze Muſikbetrieb — jawohl Betrieb — auf „Neues" "im Sinne des Muſikvereins eingeſtellt, der ſtille, in ſich gekehrte, nur der inneren Stimme lauſchende ſchaffende Muſiker wird überhört, wie er denn auch ſehr ſelten geworden iſt. Galt eine ſtille Entwicklung überhaupt noch etwas, wurden nicht gleich die jungen Leute auf „Neues" gehetzt, in einem Alter, in dem ſie aus ſich heraus — von frühreifen Ausnahmefällen abgeſehen — auf natürliche Art ein wirklich Neues gar nicht geben konnten? Daher denn auch die fortwährenden Enttäuſchungen. All dieſe grundverkehrten Einſtellungen zum künſtleriſchen Schaffen müſſen fallen; denn ihre Ergebniſſe waren furchtbar.

Noch in einer anderen Grundfrage kann heute zur Einheit gelangt werden. Sie betrifft die Frage von Inhalt und Form. Auch hierin erlebten wir eine gewaltſame Trennung mit dem ſchließlichen Ergebnis: Die Muſik als ſeeliſcher Ausdruck wurde verlacht, der Formſpezialiſt triumphierte, Hanslick erlebte ſeine dutzendfache Auferſtehung. Das Doppeleinheitliche: Inhalt iſt Form und Form iſt Inhalt oder, mit einem Wort, zu Form gewordener ſeeliſch-gei-

---

[1] Das harte, vom deutſchen Standpunkt aus aber nur allzu gerechtfertigte Urteil über Liſzt darf ich mir auch deshalb erlauben, weil ich Liſzt in manchen Werken auch heute noch ſehr liebe und ſie im beſten Sinn einmalig finde.

ſtiger Inhalt, lebt als Naturgegebenes und vor allem innerlich Erworbenes nur in wenigen Köpfen. In der Muſikbetrachtung erlebten wir in den letzten Jahrzehnten wahre Form-Orgien, ganze Bibliotheken laſſen ſich mit derartigen Form-Unterſuchungen zuſammentragen. Wie das lähmte, die eigentlichen Phantaſieorgane in Feſſeln ſchlug! Das alles und ungemein viel damit Zuſammenhängendes kann und wird fallen, wenn die ſeit Menſchenaltern ſich ſelbſt entfremdete deutſche Muſikerſeele ſich wieder findet und auf ſich beſinnt und nunmehr, ſtatt ihre Kräfte an einer Verbindung unverſöhnlicher Gegenſätze zu zerſplittern, zu einer Einigung der Kräfte gelangt. Das neue Deutſchland gibt die inneren Möglichkeiten, ſich von all den Feſſeln, die ſich der ſchaffende Deutſche anlegen ließ, zu befreien. Das iſt die erſte Arbeit. Dann heißt es aber, ſich der frei gewordenen und noch ſteifen Glieder zu bedienen, ſie wieder ſtark und gelenkig zu machen. Es iſt harte, und zwar geiſtig-ſeeliſche Arbeit, die den deutſchen Muſiker erwartet, und ſie hat mit äußeren Organiſations-Maßnahmen, dem muſikaliſchen Steckenpferd des 20. Jahrhunderts, nichts zu tun. Nochmals, es iſt harte Arbeit, wird ſie aber ihrem Weſen entſprechend vorgenommen, ſo wird ſie für die Betreffenden wie ein werdendes Deutſchland innerlichſt beglückend ſein.

Um „Fritz Jöde".

Eine Ausſprache aus Anlaß einer „Erklärung gegen Jöde".

Einführung des Herausgebers.

Ende April ging mir auf Veranlaſſung des Herrn Prof. Dr. Karl Haſſe die hier nachfolgend veröffentlichte „Erklärung gegen Jöde" zu. Die Vorwürfe, die in dieſer Erklärung Prof. Fritz Jöde gemacht werden, ſind ſchwer. Trotzdem ich aus den Kreiſen von Mitarbeitern und Schülern Fritz Jödes viel von den guten Auswirkungen ſeiner Arbeit gehört hatte, entſchloß ich mich dennoch zur Veröffentlichung dieſer Erklärung, da die Perſon des Herrn Prof. Dr. Karl Haſſe mir dafür bürgt, daß die in der Erklärung enthaltenen Anſchuldigungen aus ehrlicher Überzeugung und aus ernſter Beſorgnis um den zukünftigen Ausbau unſerer Schulmuſik erwachſen ſind. Um aber den Kampf um Jöde einmal zu einer endgültigen Klärung zu führen, bat ich Herrn Prof. Dr. Karl Haſſe um eine ausführliche Begründung ſeiner Erklärung, zugleich ſein Einverſtändnis zu meiner Abſicht, die Veröffentlichung dieſer Erklärung zum Anlaß einer ausführlichen Ausſprache zu machen, einholend. Indem ich außer Herrn Prof. Dr. Haſſe zugleich Herrn Dr. Fritz Stege aus den Kreiſen der Gegner Fritz Jödes zur Äußerung einlud, auf der anderen Seite aber Herrn Prof. Fritz Jöde ſelbſt und eine Reihe mit ſeiner Arbeit vertrauter Perſönlichkeiten, hoffe ich, daß der Streit um Jöde, der durch Jahre hindurch ſchon ſchwehlt, zunächſt auf eine Ebene geführt wird, die durch eine rein ſachliche Ausſprache einer wirklichen Klärung der Angelegenheit dient und die zugleich vielleicht auch geeignet iſt, ein Ende dieſes ſchwehlenden Kampfes herbeizuführen. Der nachfolgend veröffentlichten „Erklärung gegen Jöde" ſteht deshalb eine Erklärung Prof. Fritz Jödes gegenüber. Von den Gegnern Jödes kommen zu Wort: Herr Prof. Dr. Karl Haſſe-Tübingen und Dr. Fritz Stege-Berlin. Für Jöde kommen zu Wort: deſſen direkter Vorgeſetzter Akademiedirektor Prof. D. Dr. Hans Joachim Moſer, der Mitbegründer der „Muſikantengilde" und Mitkämpfer Fritz Jödes Bernhard Scheidler, Führer der Jugendmuſikbewegung und der Singwochen in Bayern, und der junge Student Helmut Bräutigam, der, heute 19 Jahre alt, während ſeiner Gymnaſialzeit als Mitglied der „Deutſchen Freiſchar" (Bund der Wandervögel und Pfadfinder), als gut veranlagter Muſiker in den verſchiedenſten Lagern, auch Arbeitslagern der Deutſchen Freiſchar, die Wirkungen Fritz Jödes während der praktiſchen Arbeit in Gruppe, Gau und Bund ſelbſt erlebte.

Erklärung gegen Jöde.

Wie wir erfahren, wird zur Zeit von Herrn Prof. Jöde und seinen Anhängern versucht, die Vorwürfe, die gegen ihn laut geworden sind, zu entkräften. Deshalb sei festgestellt, daß die kulturbewußten deutschen Musiker nach wie vor die Wirksamkeit Prof. Jödes nicht nur als nicht förderlich, sondern als schädlich für die deutsche Musikkultur betrachten müssen. Sie entspricht dem marxistischen Kulturprogramm von Leo Kestenberg und arbeitet auf Nivellierung im kollektivistischen Sinne hin. Eine bloße Vermittlung von elementaren Kenntnissen über einige musikalische Grundbegriffe in Jödes Art mit Hilfe einer primitiven, etwa Kindergarten gemäßen Pädagogik würde an sich kein großer Schaden sein, wenn auch in der Art dieser Pädagogik, wie sie Jöde und Kestenberg betreiben, schon der Keim zu einer unterwertigen Musikauffassung liegt. Aber diese Männer haben sich darauf eingestellt, durch solche Elementarpädagogik das Verständnis für die höheren deutschen Musikwerte zu verdrängen, insbesondere ein solches für das Wesen und die geistig-seelische Höhenlage der Werke der großen deutschen Meister nicht aufkommen zu lassen. Die Berufung auf H. Kretzschmars Reformideen geht dabei ganz fehl, denn dieser ist durchdrungen gewesen vom außerformalen Wert der Musik und von der Verehrung für die Klassiker als lebenspendenden Persönlichkeiten.

Jödes Buch über „Bachs Organik" versucht, die Tonsprache Bachs in den Bereich einer rein intellektuellen, auf Spieltrieb und formale Veräußerlichung ausgehenden Betrachtungsweise zu ziehen. Jöde trifft sich hier, wie überall, mit allen destruktiven Strömungen der Nachkriegszeit. Seine Betonung des erzieherischen Wertes der „alten Volkslieder", die zu einem großen Teil durchaus nicht für Kinder geeignet sind, und seine Herabsetzung der gesamten Musik des 19. Jahrhunderts hat dieselben Grundlagen. Es ist darauf abgesehen, zu einer Gesinnung zu erziehen, die in ihren letzten Konsequenzen in die des Bolschewismus einmünden muß, dementsprechend ist auch Jöde Marxist und Dissident. Warum Prof. H. J. Moser dies beschönigt, z. B. im „Tag", ist unerfindlich. Es mußte schon wundernehmen, daß er als solcher eine Lehrstelle an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik erhielt, fast noch mehr, daß er letzthin mit der musikalischen Durchdringung der Reichswehr beauftragt wurde.

Nun will man ihn sogar dem „Kampfbund für deutsche Kultur" schmackhaft machen. Man hat versucht, an einen „Gesinnungswechsel" glauben zu machen, obwohl ein solcher für einen an kulturell verantwortlicher Stelle Stehenden nicht gerade ein Empfehlung sein sollte. Man weist auf seine angeblich überragende Bedeutung für die weitere Aufbauarbeit im Rahmen der deutschen Kultur hin. Demgegenüber sei festgestellt, daß es sich hier wohl nur um den Versuch einer Anpassung an die neue Lage im Sinne einer „Konjunktur" handeln kann, die gesinnungsmäßig wohl nicht viel anders zu werten ist wie seine vorherige Anpassung an die marxistische Epoche. Von einer überragenden Bedeutung des Mannes kann trotz aller seiner Geschäftigkeit deshalb nicht die Rede sein, weil er dem wahrhaft Bedeutenden der deutschen Musik und Kultur verständnislos gegenübersteht. Es besteht keinerlei Anlaß, ihm und seinen Methoden nun auch in die andere, antibolschewistisch und antimarxistisch gemeinte Kulturorganisation Eingang zu verschaffen. Eine solche Maßnahme würde Strömungen begünstigen, die das genaue Gegenteil einer Wiederaufrichtung und Neubegründung der deutschen musikalischen Kultur nach den Maßstäben ihrer großen Vergangenheit bewirken müssen. Sie müssen ihren Grundlagen nach vielmehr, in welchem äußeren Gewande sie auch immer auftreten, auf eine Nivellierung des kulturellen Zustandes und auf eine Zersetzung und Zermürbung jeder höher gerichteten und ethisch tiefer begründeten Kunst- und Lebensgesinnung hinwirken.

Wenn versucht wird, jede Abwehr gegen Jödes Bestrebungen als Ausfluß der „Reaktion" zu bezeichnen, so ist das nur kennzeichnend für ein Arbeiten mit im Grunde sinnlosen Schlagworten und für das unentwegte Zusammengehen mit zersetzenden, sich als „fortschrittlich" gebärdenden Tendenzen, die mit wahrer Kulturentwicklung nichts zu tun haben.

gez. Prof. Dr. Karl Hasse. gez. Dr. Otto zur Nedden.

Weitere Unterschriften:

Walter Abendroth, Berlin; Max Aſt, Studienrat, Berlin; Prof. Hans Bachem, Domorganiſt, Köln; Prof. Hans Baſſermann, Weimar; Beckmeyer, Berlin; Dr. Rudolf Bellardi, Pianiſt, Mannheim; Dr. Bellardi, Mannheim; Frau Prof. Dagmar Benzinger, Pianiſtin, Stuttgart; Balthaſar Bettingen, Komponiſt, Köln; Dr. Fritz Bruſt, Berlin; Bürger, Kirchenmuſikdirektor, Aſchersleben; Muſikdirektor Prof. Heinrich Caſſimir, Karlsruhe i. B.; Otto Chriſten, Kammermuſiker, Düſſeldorf; Geheimrat Prof. Dr. Dettweiler, Heidelberg; Elfriede Dhein, Muſiklehrerin, Berlin-Charlottenburg; Ernſt Dhein, Muſiklehrer, Berlin-Charlottenburg; Adolf Dieſterweg, Berlin; Max Doniſch, Leiter der Muſikabteilung des Deutſchlandſenders, Berlin; E. Drohlshagen, 2. Vorſitzender der Ortsgruppe Köln des RDTM, Köln; Johannes Drüppold, Muſikdirektor, Düſſeldorf; Carl Ehrenberg, Prof. a. d. Muſikhochſchule, Köln; F. Ehrhardt, Direktor des Ehrhardtſchen Konſervatoriums, Bonn/Rh.; Dr. Heinz Freiberger, Köln; Julius Gärtner, Muſiklehrer, Düſſeldorf; Elſa Gaßmann, Berlin - Tegel; Theodor Gaßmann, Berlin - Tegel; Hans Ganßer, Komponiſt und Muſiklehrer a. d. Mädchenoberrealſchule, Cannſtatt; Karl Guſtav Grabe, Muſikſchriftſteller und Referent, Berlin; Dr. Karl Grunſky, Stuttgart; Siegfried Günther, Muſiklehrer a. d. Rathenauſchule, Berlin-Britz; Luiſe Hähner, Schriftführerin der Ortsgruppe Köln des RDTM, Köln; Erich Harbarth, Kapellmeiſter, Heidelberg; Karl Heimig, Mannheim; Dr. Alfred Heuß, Leipzig; Prof. Dr. H. Hofmann, Heidelberg; Hubl, Kammervirtuos, Stuttgart; Inſinger, Pianiſtin, Gladbeck; Herbert Jänitzer, Konſervatoriumsdirektor, Berlin; Wilhelm Jänitzer, Muſikdirektor, Berlin; Janz, Obermuſiklehrer, Aſchersleben; Prof. Dr. Hermann Junker, Karlsruhe; Hilde Karthaus-Cornelius, Pianiſtin, Düſſeldorf-Oberkaſſel; A. Kaſt, Direktor der Muſikſchule Kaſt, Mainz; Ida Kayſer, Sängerin, Gladbeck; Kurt Kayſer, Muſikdirektor, Buer i. W.; Max Kergl, Konzertmeiſter am Nationaltheater, Mannheim; Bruno Kittel, Chordirigent, Bayreuth; Wilhelm Krämer, akad. Muſiklehrer a. d. Mädchenrealſchule, Ludwigsburg, Herausgeber der Zeitſchrift „Muſik in Württemberg“, Ludwigsburg; Lotte Kramp, Pianiſtin, Mannheim; Frieda Kuſchke, Muſiklehrerin, Berlin; Richard Kuſchke, Muſiklehrer, Berlin; Hans Lange, Muſikdirektor, Berlin; A. Langerbein, Klavierpädagoge, Iſerlohn; Dr. Walter Leib, Heidelberg; Heinrich Leiſte, Muſiklehrer a. Realgymnaſium, Wuppertal; Prof. Dr. Alfred Lorenz, Generalmuſikdirektor, München; Dr. Hermann Matzke, Privatdozent, Breslau; Emmy Maurer, ſtaatl. anerk. Muſiklehrerin, Mannheim; Franz Melles, ſtädt. Kammermuſiker, Bonn-Duisdorf; Hermann Muchow, Direktor der Wartburg-Muſikſchule, Berlin; Siegfried Muchow, Kapellmeiſter, Berlin-Schöneberg; Carl Müller, Konzertmeiſter am Nationaltheater, Mannheim; Franz Neumaier, Konzertmeiſter, Mannheim; Neumayer, Konzertmeiſter am Nationaltheater, Mannheim; Traugott Niechciol, Direktor des Grunewaldkonſervatoriums, Berlin-Halenſee; Leo Friedrich Wilhelm Oehlmann, Muſikdirektor, Düſſeldorf; Marie Oehlmann-Mügge, Mitleiterin des Beethoven-Konſervatoriums, Düſſeldorf; Prof. Walter Patzig, Direktor der Patzig-Schule, Eſſen; Dr. Hans Pfitzner, München; Prof. Franz Philipp, Direktor der Badiſchen Hochſchule für Muſik, Karlsruhe; Karl Hermann Pillney, Hochſchullehrer, Köln; Paul Pretzſch, Bayreuth; Dr. Heinz Pringsheim, Berlin; G. M. Quaritſch, Violinlehrerin, Magdeburg; Johannes Quaritſch, Konſervatoriumsdirektor, Magdeburg; P. Radenſchall, Beuel-Rheinsdorf; Eugen Richter, Organiſt und Hochſchuldozent, Chemnitz; Prof. Alfred Saal, Cellovirtuoſe, Stuttgart; Albrecht Schaper, Heidelberg; Lilly Schaubach, ſtaatl. dipl. Lehrerin, Worms; Dr. L. Schiffer, Düſſeldorf; Prof. Karl Schmidt, Friedberg/Heſſen; Schöne, Seminaroberlehrer, Aſchersleben; Lore Schröter, Köln/Rh.; Heinz Schüngeler, Direktor des Muſikſeminars, Hagen i. W.; Karl Schulz, Muſiklehrer am Humboldt-Gymnaſium, Berlin-Tegel; Guſtav Schwerin, Berlin; Paul Schwers, Herausgeber der „Allgemeinen Muſikzeitung“, Berlin; Otto Seelig, Konſervatoriumsdirektor, Heidelberg; Margarete Seidel, Berlin; Robert Seidel, Berlin; Julius Siefert, Kammermuſiker, Mannheim; Sonnen, Pianiſt, Stuttgart; Adolf Spies, Komponiſt und Kritiker, Köln/Rh.; Dr. Rudolf Steglich, Privat-

dozent, Erlangen; A. Stein, Musiklehrerin, Mainz; M. Stein, Musiklehrerin, Mainz; die Musiklehrerschaft der Stadt Stolp (Franz Track, Leiter der Trackschen Musikschule, Meta Mehrtens, Gesangslehrerin, Marie Rosenfeld, Musiklehrerin, Elisabeth Doll, Gertrud Hellwig, Maria Bartlau, Frieda Schmidt, Anne-Lise Strenzke-von Petersdorff, Konzertpianistin); Rudolf Stolz, Heidelberg; Albrecht Thausing, Gesangspädagoge, Hamburg; Dr. Helmuth Thierfelder, Kapellmeister, Berlin; Jennie von Thilloth, Opernsängerin, Dessau; C. Timmermann, Gesangsmeister, Essen; Walter Trienes, Staatskommissar der Kölner Musikhochschule, Köln; Prof. Rich. Trunk, Köln/Rh.; Dr. Hermann Unger, Prof. a. d. Musikhochschule und 1. Vorsitzender der Ortsgruppe Köln des RDTM, Köln/Rh.; J. W. Otto Voß, Direktor der Heidelberger Musikakademie, Heidelberg; Max Walker, Direktor der Hochschule für Musik, Mannheim; Dr. Otto Wartisch, Nürnberg; Frl. Dr. Weissecker, Stuttgart; Max Winkler, Berlin; Fritz Zaun, Generalmusikdirektor der Stadt Köln; R. Zebert, Oberregisseur, Mannheim; Prof. Dr. Herm. Zilcher, Geheimrat, Würzburg.

Nachtrag während der Drucklegung: Anny Gantzhorn, Konzertsängerin, Lehrerin am Konservatorium, Heilbronn; Walter Howard, Berlin; Leonhard Pfannstiel, Kirchenmusikdirektor, Dresden; Ilse Sandel, Klavierlehrerin am Konservatorium, Heilbronn; Paul Schotte, Pianist, Stuttgart; Max Zipperer, Musikdirektor und Leiter des Konservatoriums für Musik, Heilbronn; Trude Zipperer-Roth, Geigerin und Lehrerin am Konservatorium, Heilbronn/N.

Zur Erklärung gegen Jöde.

Von Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen.

Zu vorstehender Erklärung werde ich um eine Erläuterung ersucht, in der das Wesentliche der von Prof. Jöde ausgehenden Bewegung kurz dargelegt wird, auch um den Vorwürfen zu begegnen, die Gegnerschaft gegen Jöde sei auf irgendwelche persönlichen Beweggründe zurückzuführen. Zu solchen Vorwürfen Stellung zu nehmen, dürfte sich indessen erübrigen, da hierzu nur auf die Namen der Unterzeichneten hingewiesen zu werden braucht, die die Gewähr geben, daß sie nach reiflicher Überlegung und eingehender Prüfung unter Berücksichtigung aller Erfahrungen, die sie mit Prof. Jödes System und dessen Auswirkung gemacht haben, ihre Unterschrift gegeben haben. Es handelt sich eben nur um die Frage, ob es den veränderten Zeitverhältnissen entspricht, wenn Prof. Jöde wiederum einen so maßgeblichen Einfluß eingeräumt erhält, wie er ihn unter der Herrschaft Kestenbergs hatte, der im Preußischen Kultusministerium für die Fragen der Musikkultur zuständig war und diese ins „marxistische" Fahrwasser leitete. Kestenberg hat den Ideen und Methoden Jödes eine weitgehende Auswirkung verschafft, und das Ideal der „neuen Musikerziehung" beruhte ohne jeden Zweifel auf Gedankengängen, die aufs engste mit der ganzen Zielsetzung des Kulturbestrebens jener „Marxisten" sich berührte. Dieses Kulturbestreben richtete sich nicht auf das deutsche Volk in dem Sinne, wie es jetzt wiederzuerstehen begonnen hat, sondern an die Masse, die von den Bindungen an Tradition, von völkischer und vaterländischer Bewußtheit, von Religion in Persönlichkeitsausprägung sowie von sinnvoller Gliederung und der Zusammengehörigkeit und Ergänzungsfähigkeit aller Stände hinweggeführt werden sollte. Die musikalische Kultur, die demgemäß Prof. Jöde zu vermitteln hatte, und zu deren Vermittlung er geeignete Methoden ausbaute, war nicht die Verlebendigung dessen, was die großen deutschen Meister, alle hervorgewachsen aus dem deutschen Volkstum, an seelischen, geistigen und spezifisch deutschen Werken des Gefühllebens gegeben haben. Jöde hat immer einen starken Gegensatz gegen die großen Persönlichkeiten hervorgerufen, wo er immer wirkte, und seine Interpretation von Musik erstreckte sich weit mehr auf die formalen Einzelheiten, wie den Aufbau und die Gliederung einer Melodie, als auf das, was den eigentlichen Wert der Musik ausmacht, das, was man das Inhaltliche und das durch die Musik Vermittelte und Ausgedrückte bezeichnen kann, was aber letzten Endes seine Erklärung nur in der verantwortenden Persönlichkeit des Meisters seinen

Grund hat. Die Hinwendung zur alten Musik, längst vorbereitet durch die sog. „Musikrenaissance" des 19. Jahrhunderts, wurde von Jöde benutzt und bewußt weitergetrieben im Sinne der Auffassung, daß sie dienlicher sei zur Erweckung des Musikalischen als die neuere, und zwar in dem von der ganzen Nachkriegszeit einschließlich der Moderne gern geglaubten Irrtum, als ob bis zu Bach die Musik „objektiv", nicht ausdrückend, sondern nur architektonisch gewesen sei. Der „Jugendbewegung", deren sich Jöde bemächtigte, wurde es als einer ihrer Hauptleitsätze beigebracht, daß das wahre „Gemeinschaftsgefühl" auf Zurückdrängen des Persönlichen und Verantwortlichen zu gründen sei, und daß es so auch in der alten Musik seinen Ausdruck finde. Hierbei wurde eine ganz bewußte Gegnerschaft gegen das 19. Jahrhundert ausgebaut, das als Jahrhundert der „Romantik" verdächtig, ja verächtlich gemacht wurde. Es leuchtet ein, wie nahe hier die Gedankengänge sich trafen mit denen der Sozialdemokraten und Kommunisten, sowie auch der „Asphaltliteraten" und sonstiger Bildungsphilister edelbolschewistischer oder auch nur liberal-demokratischer Ausprägung. Das 19. Jahrhundert, das größte Jahrhundert der deutschen Musik, zugleich das Jahrhundert der politischen Gestaltung des neuen Deutschen Reiches, war den Nutznießern und Parteigängern des international und pazifistisch eingestellten Nachkriegs-Deutschland unangenehm. Es muß heute, wo man von dieser Zeit wie durch eine Kluft plötzlich getrennt worden ist, daran erinnert werden, daß gerade die Kunst dazu benutzt wurde, gegen das 19. Jahrhundert Zweifel und Abneigung zu verbreiten. Die deutsche Kunst dieses ruhmvollen Zeitalters wurde bereits in weitesten Kreisen als „Kitsch" gebrandmarkt, und wer mag versuchen es zu leugnen: Gerade in den Kreisen, die unter Jödes Einfluß standen, ist der Ausspruch gefallen und als mehr oder weniger offnes Zeichen der Zugehörigkeit auch weitergegeben worden, wonach auch Beethoven von dem Vorwurfe nicht freizusprechen sei, Kitsch komponiert und der allzu gefühlvollen „Romantik" Zugeständnisse gemacht zu haben. Ja, Beethoven wurde in diesen Kreisen tatsächlich als der Vertreter dessen betrachtet, was zu bekämpfen sei, so vor allem des „Individualismus". Vom ganzen 19. Jahrhundert wurde nur Bruckner toleriert, ja als Prophet erklärt. Er sollte „objektiv" sein, im Gegensatz zu den romantisch eingestellten anderen Komponisten des 19. Jahrhunderts. Und trotzdem man das Orchester des 19. Jahrhunderts und die Institution der großen Konzerte mit Podium und Dirigent ablehnte, da das alles nur dem Klangzauber, der Eitelkeit und der Vorführung diente, so behielt man doch den Glauben an die Ausnahme Bruckner bei, dessen Religiosität man auch beileibe nicht aus seiner Persönlichkeit, sondern aus der kosmischen Objektivität seiner Musik und deren Form ableitete. Diese sonderbar widerspruchsvolle Einstellung, zufolge deren auch Bach der Verfertiger einer objektiven, spielenden und ausdruckslosen Formenkunst — ganz entsprechend den „Teppichmustern" der „modernen" Komponisten — war, erklärt sich aus dem von der Jugendmusikbewegung sanktionierten Schrifttum von Friedrich Halm, dessen Lehre durch Ernst Kurth einen Weiterausbau erfuhr. Die Aesthetik von Halm ist es im Grunde, die auch Jöde seinen Spekulationen zugrunde legte. Nach dieser spricht nicht ein Komponist in einem Kunstwerk etwas aus, für das er verantwortlich einsteht, auch kommt in ihm weder ein Erleben des Komponisten noch des Zuhörers in Frage, was irgend über die Form hinausweist, sondern einzig die Themen erleben etwas, aber auch sie nur das Gesetzmäßige, das die Form vorschreibt. Man versteht eine Musik, deren Form man ergründet. Es war wohl ein gewisser Fortschritt, wenn die Form wieder stärker betont wurde gegenüber ihrer Vernachläßigung etwa in so mancher „symphonischen Dichtung" der Nach-Wagner-Zeit. Aber hier schütteten Leute das Kind mit dem Bade aus, die einer materialistischen Zeit verhaftet waren und deshalb die tieferen Wurzeln eines Kunstwerkes und auch seine tieferen Wirkungen gemütsmäßiger Art leugneten, die sich einer „phänomenologischen" Kunstbetrachtung befleißigten und in einer solchen die einzige Grundlage einer Erziehungslehre sahen, die dem Begriff der „Volksbildung" entsprach. Gerade das, was den Fachmann allein angeht, das Technisch-Konstruktive, sollte dem Volk eröffnet werden, und gerade das, was das Volk angeht, die gefühlsmäßige Erfassung, durch die einzig das erschlossen wird, was das Wertvolle und Wesentliche ist, sollte es als nicht möglich begreifen lernen. Damit wurden die Teile des Kunstwerks in den

Vordergrund gerückt, die doch erſt im Hinblick aufs *Ganze* ſinn- und bedeutungsvoll werden, und der Blick aufs Ganze, der allein das Künſtleriſche und den eigentlichen Sinn des Kunſtwerkes erſchließt und den Teilen ihren Sinn gibt, wurde verſchloſſen. So wurde auch die *Pädagogik* wichtiger als die *Kunſt*. Daß Pädagogik nicht um ihrer ſelbſt willen da ſein kann, ſondern um deſſentwillen, was ſie vermitteln ſoll, geriet oft ganz in Vergeſſenheit. Das lag auch im Sinne der ganzen Zeit. Hat doch ein hervorragender Vertreter der pädagogiſchen Wiſſenſchaft erklärt, die deutſche Kultur ſeit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts zerfiele in drei Perioden, die der Kunſt, der die der Wiſſenſchaft gefolgt ſei, welche wiederum vom Zeitalter der Pädagogik, das ſei das unſere, abgelöſt worden ſei. So iſt es auch zu erklären, daß ſogar noch heute viele Schulmänner ſich für Jöde und ſeine Lehre einſetzen, weil die ſtarke Hervordrängung der pädagogiſchen Geſichtspunkte im Sinne einer *Methodik* einem Schulmanne ſtets nahe liegen wird, da ſie ſcheinbar ſeine Bedeutung als Pädagoge verſtärkt. *Hier muß ohne allen Zweifel umgelernt werden!* Die materialiſtiſch-ſpekulativ-intellektuelle Denkart der letzten Jahre muß mit einem kräftigen, entſchloſſenen Schnitt abgetrennt werden von unſerer Zeit! Die methodiſch-pädagogiſchen Experimente, und ſeien ſie noch ſo „erfolgreich", dürfen nicht mehr vor das eigentliche Hochziel treten. Die Ehrfurcht vor den Meiſtern, die Unſagbares geſtalteten und aus ſeeliſchem Leben ſchöpften, um neues ſeeliſches Leben hervorzurufen, darf nicht mehr unterbunden werden durch eine formaliſtiſche Betrachtungsart, die, auf Wertvolles und Nichtiges angewendet, die gleichen Reſultate ergibt. Form- und Stilbetrachtungen dürfen nicht mehr verdunkelnd wirken für das Empfinden des *Wertes* der Kunſt. Dieſer iſt unberechenbar und läßt ſich mit phänomenologiſchen Methoden überhaupt nicht feſtſtellen. Wo anders her als aus der *Perſönlichkeit des ſchöpferiſchen Menſchen* läßt ſich der Wert eines Kunſtwerkes nicht ableiten, weder aus dem Stil noch aus der Form. Soll nunmehr die Kunſt, die wirkliche große Kunſt, trete ſie nun ſchlicht auf in kleiner oder prunkhaft in großer Form, dem deutſchen Volke als Ganzem erſchloſſen werden und ihm zur Empfindung ſeiner ſelbſt verhelfen, ſo darf ihm nicht zur Einführung in dieſe Geiſtes- und Gemütswelt der Weg verſperrt werden durch pädagogiſche oder ſtiliſtiſche Experimente, durch „Spielmuſik", „Laienmuſik" oder dergleichen mehr. Selbſt die ausgezeichnetſten und erfolgreichſten pädagogiſchen Methoden wären abzulehnen, wenn ſie der Bildung einer neuen deutſchen Kunſtgeſinnung im Wege ſtehen. Und daß ausgerechnet die Träger und Führer der Kunſtgeſinnung der Nachkriegszeit Führer ſein wollen auch in die neue Epoche, das beruht darauf, daß ſie nicht verſtanden haben, nicht verſtehen wollen und können, daß jetzt die neue Zeit auch auf dem Gebiete der „Volksmuſik" und der „Muſikerziehung" *etwas Neues bringen muß*, etwas, das nur ſich ſtützt auf die Erfaſſung der großen deutſchen Meiſterperſönlichkeiten und von da aus alle Wertmaßſtäbe hernimmt. Wir brauchen keine „Volksbildung" mehr im Sinne der Verbreitung von äußeren Bildungselementen, und ſeien ſie noch ſo ſehr von „pädagogiſchem" Wert. Alle Halbbildung, wie ſie zum Weſen der Nachkriegszeit gehörte, iſt abzulehnen. Wir brauchen auch keinen Hiſtorismus und keinen Formalismus in der Muſik. Wir brauchen ein wahrhaftes Kulturleben, das hervorwächſt aus den Grundkräften des Volkslebens, aber ſeine Geſtaltung nur finden kann durch *künſtleriſche* Kräfte, fern von aller — man geſtatte mir das Wort — Schulmeiſterei. Gerade aus dem Lehrerſtande müſſen wieder Vollmuſiker und echte Künſtler hervorgehen können, wie es Männer wie Schubert, Bruckner, Wolfrum, Reger und ſo manche andere waren. Dann erſt wird ſich auch wieder ein „*echtes Volkslied*" einſtellen, das die Jugendmuſikbewegung vergebens aus alten, verſchütteten Quellen wiederzuerwecken verſucht hat. Denn jede Zeit braucht *ihr eigenes* Lied und kann aus den vergangenen Zeiten nur *das ihr Gemäße* aufnehmen und fruchtbar verwerten. Weder Muſikwiſſenſchaft noch Pädagogik kann, ſo wichtig ſie als Vermittler und Anreger ſind, ein lebendiges Kulturleben *erſetzen*. Das war ſcheinbar möglich in einer Zeit wie der eben vergangenen, da ſie ſchwer erkrankt war; das iſt aber nicht mehr möglich in der Zeit, die jetzt anheben ſoll, wo das Schöpferiſche und Unmittelbare durch nichts aufgehalten und verhindert werden darf, am wenigſten durch den nivellierenden Intellektualismus, der die tiefere deutſche Kultur ſchon faſt aufgefreſſen hat. Man

wird einwenden, daß daran Jöde unschuldig gewesen sei und er im Gegenteil das Lebendige wiederzugewinnen gesucht habe. Aber er war nicht unschuldig, sondern ist sogar gerade an der weiten Verbreitung einiger schwerer Zeitkrankheiten mitschuldig. Was er in allerletzter Zeit getan hat, um einen Umschwung zu überstehen, kann außer Betracht bleiben. Überall vielleicht kann man durch Einsicht zu anderer Einstellung kommen, — in der Kunst gilt nur das Eindeutige und das „Hier stehe ich, ich kann nicht anders". Wenigstens von jetzt an muß es in Deutschland wieder gelten!

Musikalische Volkserziehung im Geist unserer Zeit.

Ein Beitrag zum Jöde-Problem.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

In dankenswerter Weise widmet die Regierung den Problemen der musikalischen Volkserziehung eine besondere Aufmerksamkeit. Die Verlegung des Schwerpunktes auf die Kultur der Volksgemeinschaft verleiht denjenigen Bestrebungen eine besonders schwerwiegende Bedeutung, die im Falle Fritz Jöde ihre Aufgabe gerade in einer Auseinandersetzung mit dem Volksproblem erfüllt sehen.

Wäre die Jugendmusikbewegung, wie sie sich in Preußen unter dem Szepter Leo Kestenbergs entwickelt hat, lediglich eine Abart jener volkstümlichen Erscheinungsform, wie sie uns in anderen musikalischen Liebhaberbewegungen, etwa in den bündischen Dilettanten-Orchesterbewegungen entgegentritt, so würde ihre Eingliederung in das soziologische Gefüge keine Schwierigkeiten bereiten. Wer hätte je ein ablehnendes Wort über die Wandervogelbewegung der Vorkriegszeit gefunden? Wer hätte sich nicht gefreut, daß unsere Jugend zur Natur zurückfand und mit dem „Zupfgeigenhansl" in der Tasche und der Laute in der Hand unser herrliches deutsches Volksliedgut zu blühendem Leben erweckte?

Es ist etwas Eigenes um die Pflege des Volksliedes. Jeder Kenner der Volksseele weiß, daß diese Gesänge Wildgewächse sind, die sich nicht durch übereifrige Züchtungsversuche eines Gärtners veredeln lassen, sondern nur auf dem Boden gedeihen, den sie sich selbst zu ihrem Wachstum ausgewählt haben. Man muß sie in ihren eigentlichen Lebensverhältnissen, in ihrer ursprünglichen Umgebung aufsuchen, will man sich ihrer erfreuen. Die einzige Möglichkeit, die dem verantwortungsvollen Kulturhüter übrig bleibt, besteht darin, die Heimat dieser Volkslieder als „Naturschutzpark" zu erklären und recht viele aufnahmefreudige Menschen zu diesen Quellen volkstümlicher Schönheit hinzuführen.

In demselben Augenblick aber, in dem man Wege und Pfade durch den ungepflegten Garten des Volksliedes legt, eigenmächtige Umgruppierungen unter den Pflänzchen vornimmt, die Grenzen zwischen der Region dieser Wildgewächse und den benachbarten Landstrichen verwischt und dem Naturschutzgebiet den Charakter eines „Botanischen Gartens" verleiht, hat man die Ursprünglichkeit des Landschaftsbildes entstellt. Der Pflanzenfreund vermag sich selbstverständlich der scheinbar unveränderten Schönheit des Wuchses zu erfreuen, den die Blumen auf selbstverständlich „echten" Naturanlagen, „echtem" Untergrund zeigen. Nur wer sich ein tieferes, seelisches Schauen angeeignet hat, verspürt im Vergleich mit der natürlichen, triebhaften Ursprünglichkeit des Wachsens mit der botanisch-wissenschaftlichen Überwachung unter Numerierung jedes neuen Samenkorns das Surrogat.

Es erschien notwendig, diesen bildhaften Vergleich bis in seine letzten Konsequenzen hinein auszuführen, weil damit zugleich der Kern des Jöde-Problems berührt wurde, das die musikalische Volksgemeinschaft in zwei feindliche Lager getrennt hat. Jödes von der „Parteien Haß und Gunst" verwirrtes Charakterbild ist heute derartigen Schwankungen unterworfen, daß es fast schwer fällt, im Rahmen eines Aufsatzes sein Wesen zu rekonstruieren — wobei der Fanatismus seiner Anhänger in blinder Gefolgschaft dem Wirken Jödes fast noch mehr Nachteile gebracht hat als der Übereifer seiner Gegner. Der schwerwiegende Vorwurf des Fanatismus ist nicht ohne Vorbedacht gewählt, denn er bietet die einzige Erklärung für die Bemühungen, alle und jede kulturelle Verfehlung Jödes zu schützen und zu entschuldigen.

Man mache doch einmal den Versuch, den mit der Person Jödes verhafteten Vorstellungskreis auszuschalten und folgenden Fall anzunehmen: Ein Musiker, der einer kommunistischen weltlichen Schulgemeinde (Koeduktion, ohne Religionsunterricht) entstammt, wird in der Zeit der marxistischen Herrschaft nach Berlin berufen. Er ist selbstverständlich Dissident. Eine Tatsache, die nur solange Privatangelegenheit bleibt, als sie nicht in einen bestimmten Aspekt zu seiner öffentlichen Tätigkeit tritt. Dieser Dissident wird Lehrer an einem kirchenmusikalischen Institut; er dehnt seine Erneuerungsbestrebungen auch auf die Kirche aus, wo er Singstunden abhält, obgleich er als Verfasser eines weltlichen Liederbuches z. B. in dem Lied „Wohlauf in Gottes schöne Welt!" den Gottesbegriff eliminiert und statt dessen die Lesart wählt „Wohlauf nun in die schöne Welt". (Der Gärtner beginnt, die Wildgewächse zu beschneiden.) Statt alle vorhandenen Volksliedblüten mit gleicher Liebe zu hegen, beginnt er die bekannten neueren Vaterlandslieder auszuroden. Er erklärt die „Wacht am Rhein" als ein Lied voll Wortgeschwall und Säbelgerassel, hinter dem rein gar nichts stecke, und wagt es, ein unerfreuliches Bild der deutschen Nationalhymne festzustellen („Die Liedform und ihre Grenzen" in der „Laute"). Er wendet sich gegen die bekanntesten Weihnachtslieder. Er läßt es in seinen periodischen Publikationen zu, daß von einer apokryphen Kirchenmoral in Deutschland gesprochen wird (Hans Henny Jahnn in „Musik und Gesellschaft", April 1930), von einer kunstschädlichen Bevormundung anläßlich des Jazzverbotes seitens des einstigen thüringischen Kultusministeriums Frick („Nicht Jazzmusik oder Negerlieder sind Kitsch (!), sondern die Rhein-, Wein- und Heidelberg-Lieder" — notabene: in Bausch und Bogen (Aus dem Aufsatz „Kulturreaktion in Thüringen" von Eberhard Preußner in „Musik und Gesellschaft" 1930, Heft 3, unter redaktioneller Verantwortung von Fritz Jöde). Zu einer gleichen Zeit, als Leo Kestenberg die Kreise von Bildung und Besitz als Träger eines entarteten Konzertlebens bezeichnete („Deutsche Arbeitersänger-Zeitung" 1926, S. 837), spricht sich auch dieser nach Berlin berufene Musiker gegen die bisherige Form des Konzertes aus. Statt sich in seiner Tätigkeit auf das Überwachen und Eingemeinden der übernommenen Volkslied-Pflanzstätte zu beschränken, statt das Volkslied in seiner natürlichen, wildwuchernden Schönheit unangetastet zu lassen, als „L i e d" — d. h. als eine gesungene, für die Kehle bestimmte Musizierweise —, durchbricht er die Schranken zu den Nachbargebieten, stößt hier mit dem Privatmusiklehrer zusammen, dort mit dem Schulmusiker — und in wenigen Jahren hat sich der Schauplatz des Musiklebens in einen Tummelplatz der heftigsten Kämpfe, Aufregungen, Verzweiflungsaktionen verwandelt. Sicherlich kann ein derartiger unnötiger Kräfteverbrauch kultureller Faktoren nicht zum Segen der volksmusikalischen Entwicklung ausschlagen, zumal da der heftige Ausdehnungsdrang dieser neuen Bewegung zu einer Überhebung und Hinwegsetzung über alle bisher geltende Qualität führt.

Man stelle sich den kinomäßigen Ablauf dieses knappen „Kultur"-Films über die Tätigkeit des besagten Musikers vor und frage sich ernsthaft und gewissenhaft, ob eine derartige Übereinstimmung seiner Tendenzen mit dem marxistischen Geist seiner Zeit wirklich nur ein Zufall ist, ob diesem Musiker nach der nationalen Revolution der gleiche Ehrenplatz am Tische der Volksgemeinschaft gehört wie in den voraufgegangenen Jahren? Mag es diesem Musiker auch gelungen sein, einen Teil seiner Anhängerschaft in den Nationalsozialismus mit hinüberzunehmen — so wie er handelt kein Nationalsozialist, dem dieser Begriff nicht nur ein Name, sondern ein Überzeugungsinhalt, eine Weltanschauung bedeutet. Wenigstens nicht in den Augen derer, die stolz darauf sind, auch in den Zeiten der schlimmsten marxistischen Diktatur niemals ihre Gesinnung verleugnet und ihre nationale Einstellung verhehlt zu haben. Man braucht nicht nach dem Parteibuch zu fragen, um zu wissen, daß sich alle die genannten Einzelheiten zu einer Farbenschattierung auf dem Weltbild des Marxismus abrunden. Und man würde ohne weiteres zu einer Verurteilung dieses verantwortlichen Musikers gelangen, wenn — ja, wenn er nicht ausgerechnet Fritz Jöde heißen würde.

Aber vielleicht sind seine übrigen Vorzüge wirklich so groß, daß ihnen gegenüber die beanstandeten Fälle als Kleinigkeiten erscheinen müssen? Vielleicht ist der ursprüngliche, konsequent antiromantische Ausgangspunkt seiner volkserzieherischen Bestrebungen, auf den die

Ausſchaltung eines hohen Prozentſatzes an nationalem Liedgut des 19. Jahrhunderts zurückzuführen iſt, irgendwie volkspſychologiſch begründet?

Überſchauen wir heute einmal die Lage des deutſchen Volkes in den erſten vierzehn Nachkriegsjahren. Haltlos, entwurzelt ſuchte der Deutſche vergeblich nach ſeeliſchen Stützpunkten im wirren Zeitgetriebe. Das Nationalgefühl wurde mehr und mehr in ihm ertötet, der Gedanke an die großen Vorbilder der Vergangenheit in der Erinnerung ausgelöſcht. Ausländerei und marxiſtiſcher Wahn trieben ihr verbotenes, frevelhaftes Spiel. Ein guter Volkspſychologe hätte in dieſen Jahren Wunder wirken können durch eine ſyſtematiſche Pflege desjenigen nationalen Liedgutes, das durch den ihm eigenen Vorſtellungskreis, die ihm innewohnenden Aſſoziationen dem Volke einen aufrechten Halt hätte bieten können. Ganz beſonders ſind es die Lieder der Freiheitskriege, die in dieſem Falle den entſprechenden Zweck erfüllt hätten. Das Volk verbindet mit den Liedern eines Ernſt Moritz Arndt, Theodor Körner, Wilhelm Hauff u. a. die Vorſtellung deutſcher Art und deutſchen Weſens. Man nehme dem Volk dieſe Lieder, und man unterbindet ihm in nicht unerheblichem Maße die Kraftquellen ſeines vaterländiſchen Wollens und Fühlens. Hierbei ſpielt es keine Rolle, ob dieſes oder jenes Lied gewiſſe Kunſtanſprüche unerfüllt läßt. Das Volk betrachtet dieſe Geſänge als ſein Eigentum, hat ſie zu einem Kulturwert erhoben, und wer mag ſich da zum Richter über das Volk aufwerfen?

Fritz Jöde war ein ſchlechter Volkskenner, da er gerade diejenigen Lieder aus ſeinen Büchern verbannte, deren Entſtehen in die Freiheitskriege fällt. Ebenſo wie die an 1870 erinnernde „Wacht am Rhein". Er entzog dem Volke den ſicheren nationalen Untergrund und bot ihm in alten Landsknechtliedern und längſt verklungenen mittelalterlichen Weiſen von „auchnationaler" Prägung einen unvollkommenen Erſatz. Unvollkommen deshalb, weil uns mit den Geſchehniſſen des Dreißigjährigen Krieges kein innerliches Mitempfinden verknüpft, weil uns jene Zeit zu fern liegt, als daß wir ihrem Erlebniskreis nationale Begeiſterung entnehmen könnten. Die Tradition, deren unſer Volk dringlichſt bedarf, hat Jöde durch die Ausmerzung der Freiheitsgeſänge in einer unverantwortlichen Weiſe erſchüttert. Die jüngſte Gegenwart verdient zur praktiſchen Erläuterung herangezogen zu werden. Seit vierzehn Jahren vor der Revolution hat Jödes Lehre von der Zurückſetzung des 19. Jahrhunderts und Erneuerung des vorromantiſchen Stils Deutſchland erfüllt. Vierzehn Jahre lang haben Jödes Liederbücher in einer Millionenauflage ihren Weg durch Deutſchland genommen. Und was für Volkslieder ſingt die nationalſozialiſtiſche Jugend? Neuentſtandene und neuaufgenommene Lieder wie „Die Fahne hoch" und „Volk ans Gewehr" und „Heil dir, mein Brandenburger Land" und „SA marſchiert" und die bekannten Soldatenweiſen des 19. und 20. Jahrhunderts — haben dieſe Lieder gemeinſame Berührungspunkte mit Jödes volkserzieheriſchen Methoden? Sprechen dieſe Tatſachen (bis auf vereinzelte Ausnahmen) nicht im Namen des Volkes ein eindeutiges Urteil über Jödes Erneuerungsverſuche?

Aber noch immer haben wir die Hoffnung nicht aufgegeben, in Jödes Lebenswerk Vorzüge zu entdecken, die ſeine Sonderſtellung im Muſikleben rechtfertigen. Klopfen wir einmal an bei Jöde, dem Muſikwiſſenſchaftler. Fritz Jöde hat ein Bach-Werk geſchrieben, das in der Preſſe eine allgemeine Ablehnung fand. „Mit Mühe wälzt man ſich durch einen Wortſchwall ... Mit Blindheit geſchlagen ..." (ZFM 1926, S. 350). In dieſem Buch wird u. a. die Behauptung aufgeſtellt, der als Bachverehrer bekannte Max Reger habe ſo wenig wie nur möglich mit Joh. Seb. Bach zu tun gehabt (Allgem. Muſikzeitung 1926, S. 344). Ein Jöde-Urteil über die Fugenkompoſition entnehmen wir dem „Melos", 4. Jahrg., Heft 12: „Dann aber heißt es nicht mehr, daß man hundert Fugen ſchreiben müſſe, um eine gute zuſtande zu bringen, ſondern zuvor muß der Geiſt der Fuge im Leben, d. h. über den nicht mehr Vereinzelten hinaus im Kreiſe der Menſchen lebendig ſein, damit an einer Stelle eine Fuge daraus erwachſe. Und ſei ſie dann im Anfang auch zehnmal ſchlechter als jene andere, ſo iſt ſie doch beſſer, denn eine Zeitſpanne hat ſie geboren und kein Menſchenhirn ſie ſchreibend erſeſſen." Dieſe Überheblichkeit über Fugen, die das Menſchenhirn ſchreibend erſitzt, iſt typiſch „Jugendbewegung" und findet eine Parallele in der Mißachtung der Technik in der Reproduktion. Jödes Gefolgsmann Ekkehart Pfannenſtiel wollte einer Verſammlung ernſthafter Muſikpädagogen allen Ernſtes weismachen,

daß die Technik von selbst käme, wenn man nur beim Ansetzen der Geige die richtige innere Einstellung habe. Hören wir zum Abschluß noch Jödes klassisches Urteil über Beethoven („Musikantengilde", 15. Februar 1927): „Beginnt ein Sonatensatz irrtümlich mit einer Liedform (!), wie es bei langsamen, klangreichen Sätzen wohl vorkommt, so ist eben die Aufgabe dieser Form, die sie in sich trug, nicht erfüllt. Es kann sich da um nichts anderes als um Wiederholungen handeln. Eins solcher verunglückten Musikstücke (!) ist Beethovens Adagio aus der Sonate op. 13 („Pathétique"), dessen berauschend schöne Liedweise allein den Satz so beliebt gemacht hat, der sich aber im übrigen nur aus Wiederholungen eben dieser Liedform zusammensetzt, unterbrochen von Fortführungsversuchen, die kaum mehr als musikalische Stillstände sind (!!)." Ist das Jödes „Anerkennung des Genies" und „Respekt vor dessen göttlicher Sendung"? — „Difficile est, satiram non scribere..."

Ergänzt durch Jödes eigene, unzureichende Volksliedsätze im „Musikant", rundet sich das Bild eines musikalischen Volkserziehers ab, der die Verbindung seiner Person mit dem Begriff des Dilettantismus entrüstet ablehnt, dem man aber nach diesen Proben kaum eine ausreichende fachliche Eignung zusprechen kann. Hinzu kommt der Mangel an schöpferischer Kritik, die musikalisch wenig ersprießliche kompositorische Mitarbeiter unter seine Fahnen sammelt, während er einen oberflächlich-kitschigen, unbekannten Volksliedvertoner wie Meyer-Steinegg als den „bedeutendsten Neutöner des Volksliedes" preist (vgl. ZFM 1929, Heft 4, S. 239 mit Notenbeispiel). Noch ist nicht der zehnte Teil aller Bedenken erwähnt, die gegen die öffentliche Wirksamkeit Jödes sprechen. Noch nicht sein Verhältnis zur Schulmusik, noch nicht seine Volksmusikschulgründungen und ihr Rückschlag auf die private Musikerziehung. Und noch immer ist es uns nicht gelungen, diejenigen Vorzüge zu entdecken, die ihn über den Durchschnitt hinausheben. Man kann ihm nicht einmal das Verdienst einräumen, als Pionier des Deutschen Liedes allen Erneuerungsbestrebungen des Volksgesanges vorangegangen zu sein. Denn schon lange vor ihm sangen die Wandervögel unsere Heimatlieder, und neben Jöde und unabhängig von ihm hat die Finkensteiner Bewegung Walther Hensels, die Singschulbewegung unter dem hochverdienten Albert Greiner, und nicht zu vergessen die deutsche Chorbewegung wertvollste volkserzieherische Arbeit geleistet. Was nach einer eingehenden Analyse Jödes übrig bleibt, das ist seine organisatorische Geschicklichkeit, seine Gewandtheit im Umgang mit dem Volke, die Eindringlichkeit einer nicht ungefährlichen Suggestivkraft, der gerade das kritiklose Volk am leichtesten verfällt, sein pädagogisches Talent, seine Wirksamkeit als Chorleiter. Aber alles dies sind Eigenschaften, die unzähligen anderen, sachlich und fachlich ausreichender fundierten Musikern innewohnen. Sie allein rechtfertigen keineswegs die Bedeutung, die Jöde ungeschmälert noch heute in einzelnen Volkskreisen genießt.

Und was ebenfalls als eine Selbstkritik Jödes bewertet werden dürfte: Ich habe von seiner Seite und seinen nächsten Freunden auf meine Auseinandersetzungen noch niemals eine sachlich-objektive Entgegnung erhalten. Statt dessen muß ich es mir gefallen lassen, als „Verleumder", als „betriebsamer Musikjournalist" usw. hingestellt zu werden, wobei mit den widersinnigsten Behauptungen nicht gespart wird. Man wirft mir Mangel an praktischer Erfahrung vor. Ich habe u. a. nicht nur die Bochum-Essener Volksmusikschul-Tagung besucht, sondern auch die Singschule Greiners in Augsburg aus eigener Anschauung gründlichst kennen gelernt. Und gerade aus diesen Erkenntnissen heraus, denen ich einen den Jödianern fehlenden Vergleichsmaßstab zu verdanken habe, muß ich immer wieder auf die unübertrefflichen Vorzüge dieser Augsburger Anstalt hinweisen und ihre Nachahmung in Norddeutschland befürworten. Niemand anders als Greiner und sein ausgezeichneter Stellvertreter Otto Jochum wären dazu berufen, dem experimentellen Treiben der Jöde-Bewegung auf Grund ihrer reichen Erfahrungen und ihres gediegenen Wissens Einhalt zu gebieten. Albert Greiner*, dessen Bestre-

* Albert Greiner erhielt auf Veranlassung von Prof. Dr. Paul Marsop in den ersten Jahren nach dem Kriege eine Berufung in das Bayer. Kultusministerium, die er aber ablehnte, da er sich von seinem Augsburger Wirkungskreis nicht trennen wollte. Auch Prof. Dr. Carl Thiel brachte seinerzeit vor der Berufung Jödes dem preußischen Kultusministerium Albert Greiner in Vorschlag. Albert Greiner erhielt daraufhin auch vom preuß. Kultusministerium eine Berufung, die er jedoch ebenfalls ablehnte. Erst nach dieser Ablehnung Greiners erfolgte die Berufung Jödes. B.

bungen in Norddeutschland systematisch ausgeschaltet wurden, der aus leicht begreiflichen Gründen seit der Bochum-Essener Tagung niemals an exponierter Stelle bei uns zu Worte kam — er ist die geeignete Persönlichkeit, die dem Garten des deutschen Volksliedes alle Naturrechte einräumt, ohne ihn in ein Museumsstück nach Art eines Botanischen Gartens zu verwandeln. Mag es auch scheinen, als sei Jödes Position in der nachrevolutionären Zeit unerschütterter denn je — so habe ich doch den festen Glauben, daß die Wahrheit eines Tages den Sieg erringen wird.

Erklärung.

Von Prof. Fritz Jöde, Berlin-Lankwitz.

Sehr geehrter Herr Bosse! Sie bitten mich um eine Erklärung zu dem Kampf für und wider meine Arbeit und meine Person. Ich gebe Ihnen diese gern und fasse zunächst zusammen, indem ich sage:

I.

Meine gesamte Arbeit steht auf dem Boden des deutschen Volkstums, ist untrennbar verbunden mit dem christlichen Glauben und bezeugt an jeder Stelle das Eintreten für den deutschen Gedanken. Ich begrüße darum die neue völkische Bewegung und stelle ihr meine ganze Kraft zur Verfügung, weil sie dem dient, dem ich mit aller meiner Arbeit immer gedient habe: dem deutschen Volk.

Dazu erkläre ich im einzelnen das Folgende:

1. Mein Zusammenhang mit dem deutschen Volkstum hat sich vom Anbeginn meines Wirkens darin dokumentiert, daß die deutsche Jugendmusikbewegung, der ich als Führer diene, von mir auf dem Boden des für beträchtliche Kreise der Jugend wiedererweckten deutschen Volksliedes aufgebaut worden ist. Ich darf dabei vielleicht darauf hinweisen, daß ich es gewesen bin, der die deutschen Musiker und Musiklehrer immer wieder auf die Notwendigkeit des lebendigen Zusammenhangs ihrer gesamten Arbeit mit unserm deutschen Volkstum durch die ständige Pflege unseres Volksliedes hingewiesen hat. Ich bin es gewesen, der zur Verbreitung eines allgemeinen deutschen Volksgesangs die neue Form der offnen Singstunden für alle geschaffen hat. Auf dieser Grundlage habe ich meine gesamte Arbeit an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik aufgebaut bis hinauf zur strengsten Chorübung alter und neuer Meister. Auf dieser Grundlage habe ich auch meine gesamte musikerzieherische Tätigkeit innerhalb der sozialen Aufbauformen unserer Zeit durchgeführt, und auf dieser Grundlage steht auch mein literarisches Wirken.

2. Zu meiner religiösen Einstellung erkläre ich, daß ich auf christlichem Boden stehe und in christlichem Sinne meine gesamte musikpädagogische Arbeit aufbaue und durchführe. Das beweist unter anderem mein Liederbuch „Der Musikant" (1923), das grundlegende Liederbuch der neuen deutschen Jugendmusikbewegung, das als solches in Schule, Haus und Jugendkreis für eine Erneuerung der deutschen Liebhabermusikpflege bahnbrechend wurde, und dessen 6. und letztes Heft mit eindeutigem Bekenntnis allein Bach gewidmet ist. Das beweisen ferner der 1., 2. und 5. Teil meines „Chorbuchs" (1930), die nur christliche Gesänge bringen und diese für den Gebrauch im Gottesdienst nach den christlichen Jahresfesten und Lebensfeiern ordnen. Das beweist darüber hinaus eine ganze Zahl weiterer Musikwerke und Schriften von mir, und das beweist meine gesamte Arbeit an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik und mein gesamter Außendienst in Lehrerkursen, Vorträgen und offenen Singstunden überall in Deutschland und im Deutschtum über die Landesgrenzen hinaus. Wenn man mich, der ich aus religiösen Gründen aus der Landeskirche austrat, als Gottesleugner bezeichnet, so kann ich das nur bedauern, ohne eine andere Waffe dagegen zu haben als das Bekenntnis.

3. Was meine politische Einstellung angeht, so erkläre ich, daß sich mein ganzes Wirken von meiner Jugend an, wo ich der deutschen Jugendbewegung seit ihren Anfängen angehört habe, immer auf die Erneuerung des deutschen Volkes im Ganzen gerichtet hat, daß ich niemals im Dienste einer Partei gestanden bin oder für eine solche gewirkt habe, immer aber im Dienste

deutscher Erneuerungsbewegung. Insbesondere weise ich darauf hin, daß ich nie einer Partei gedient habe, die Blut und Boden des deutschen Volkstums ableugnete. Dem Marxismus habe ich also weder in der SPD, noch in der KPD angehört. Folgerichtig ist mir deshalb auch immer die sozialistische Arbeiterjugend in Deutschland mit Mißtrauen begegnet, weil ich das deutsche Kirchenlied pflegte, mich also bewußt auf den Boden des deutschen Volkstums und des christlichen Glaubens stellte.

II.

Zu der Erklärung Professor Hasses selbst, die sich gegen meine Arbeit richtet, möchte ich dann im besonderen das Folgende sagen:

1. Es ist nicht wahr, daß meine Arbeit „dem marxistischen Kulturprogramm entspringt" und daß ich auf „Nivellierung im kollektiven Sinne" hinarbeite. Das beweist meine gesamte auf deutschem Boden stehende Arbeit seit ihrem Beginn, und das dokumentieren meine Liederwerke von meiner ersten Sammlung „1813 im Liede" (1912) bis zu meiner „Frau Musica" (1928). Und das weiß jeder, der meine Arbeit wirklich kennt.

2. Es ist nicht wahr, daß ich „das Verständnis für die höheren deutschen Musikwerte verdränge" und „ein Verständnis für das Wesen und die geistig-seelische Höhenlage der Werke der großen deutschen Meister nicht aufkommen lasse". Das beweist meine gesamte praktische Arbeit an der Akademie für Kirchen- und Schulmusik seit zehn Jahren, wo Bachsche Motetten, Mozartsche Messen, Händelsche Psalmen und die entsprechenden neueren Musikwerke ständig und in strengster, jeder Kritik standhaltenden Weise aufgebaut worden sind, und das dokumentieren meine Vokal- und Instrumentalveröffentlichungen von meiner ersten Sammlung „Alte Madrigale" (1921) bis zu meinem großen „Chorbuch" (1931). Und das weiß jeder, der sie wirklich kennt.

3. Es ist nicht wahr, daß ich „die gesamte Musik des 19. Jahrhunderts" herabgesetzt habe. Das beweist mein gesamtes Wirken vom Anbeginn meiner Arbeit bis heute in den Kreisen der deutschen Jugendmusikbewegung im Außendienst wie im Innendienst, und das dokumentieren meine Liederwerke von meinem bereits genannten ersten Werk „1813 im Liede" über meinen „Musikanten" und meine „Frau Musica" bis zu meinen monatlichen Liederblättern „Die Singstunde", wo ich genug Werke von Schubert, Weber, Brahms, Reger und anderen Meistern herausgebracht und durch Singen verbreitet habe. Und das weiß jeder, der meine Arbeit wirklich kennt.

Fritz Jöde.

Zur Erklärung gegen Jöde.

Von Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser, Berlin.

Das zutreffende Bild von Jödes Persönlichkeit und Leistungen ist weder aus seinen Schriften (die ich durchaus nicht alle verteidigen und gutheißen will) noch aus etwaigen Einseitigkeiten und Vergröberungen irgendwelcher lokalen Anhänger zu gewinnen, sondern einzig aus genauer persönlicher Kenntnis seines Unterrichts, wie sie eine ganze Reihe der Herren, die den Aufruf gegen ihn unterzeichnet haben, gewiß nicht besitzt, während ich seine Tätigkeit aus allernächster Nähe seit mehr als fünf Jahren beobachte. Legt mir diese amtliche Verbindung als der unmittelbare Dienstvorgesetzte Jödes auch Reserve auf, so muß ich trotzdem zur Steuer der Wahrheit auf Irrtümer in den gegen ihn erhobenen Vorwürfen hinweisen, obwohl mir bekannt ist, wie sehr mir seine Gegner das Eintreten für Jöde seit langem verdenken. Doch ich sage: „magnus amicus pax, major amica veritas".

Wenn Jöde anfangs in seiner Kampfansage gegen die Romantik und das Klavier zweifellos über das Ziel hinausgeschossen ist, so sollte man gerechterweise heute nicht mehr bloß gegen den Jöde von 1920 zu Felde ziehen. Von dem Recht, Irrtümer einzusehen und sich zum Bessern hin zu entwickeln, hat Jöde sehr frühzeitig Gebrauch gemacht; schon in seinem „Musikanten" von 1923 sind wieder Wagner, Bruckner, Brahms vertreten; er hat treffliche Liederblätter mit Werken von Beethoven, Weber, Schubert, Brahms z. T. schon vor Jahren herausgegeben, ebenso sehr viel wertvolle Musik für oder zum Klavier. Nicht er hat sich der Kirche

und der Reichswehr angeboten, sondern er ist von dort geholt worden, worüber mir die Dokumente mehrfach vorliegen. Wenn gegen sein Soldaten-Liederbuch von 1932 der Vorwurf der Konjunkturpolitik erhoben wird, so sollte doch nicht verschwiegen werden, daß er schon 1913 bei Baedeker in Essen das beste und umfänglichste Liederbuch der Lützower-Bewegung veröffentlicht hat. Wenn C. Thiel den Dissidenten Jöde an die Akademie berufen hat, so wußte er, daß Jöde gleichwohl eine durch und durch christliche Persönlichkeit ist, wie auch seine zahlreichen Sammlungen geistlicher Musik bestätigen. Jöde steht der Rittelmeyerschen Christenbewegung nahe, und ich glaube: wenn sich mit Jöde seine Gegner an theologischem Wissen messen wollten, so würde er wohl die meisten in die Flucht schlagen. Übrigens ist Walter Hensel, den man so gern als „national" gegen Jöde ausspielt, ebenfalls Dissident, nur diesmal vom Katholizismus her — den Besten der Jugendbewegung ist eben die konfessionelle Spaltung Deutschlands leid gewesen.

Der „Wendekreis", dem Jöde als Hamburgischer Volksschullehrer zugeteilt war, soll nach der Behauptung seiner Gegner kommunistisch gewesen sein; Jöde bestreitet das: es sei eine Versuchsschule wie mehrere damals gewesen, an der der Religionsunterricht fakultativ erteilt wurde. Jöde soll Marxist gewesen sein; er ist aber — das sollte doch zu denken geben! — von den roten Gewerkschaften und vom Arbeitersängerbund betr. Chormeisterkursen stets als „bürgerlich" abgelehnt worden, weil er das Tendenzlied streng zugunsten des Volksliedes zurückgewiesen hat.

Wenn ihm jetzt daraus ein Vorwurf gemacht wird, daß er die Kretzschmarsche Hermeneutik als „romantisch" abgelehnt habe, so stammt diese Auffassung gar nicht von Jöde, sondern von einem sowohl als Nationalist wie auch als Freund und Verehrer Kretzschmars durchaus unverdächtigen Mann: von Hermann Abert, der die Arbeiten seines Schülers Jöde sowohl in seinem „Mozart" als auch in seinem Mozart-Jahrbuch durchaus ernst genommen hat. Gewiß ist gegen Jödes Bach-Buch wie gegen die Technik seiner dort entwickelten Organik manches einzuwenden, und ich habe schon vor Jahren öffentlich bekannt, daß mir der Glaube der gesamten Schulreformer (nicht bloß Jödes) über das „schöpferische Kind" zu optimistisch sei. Aber selbst wenn man diese Dinge 100%ig ablehnen wollte, so bleibt immer noch, daß Jöde für die Ausbreitung des wertvollen alten und neuen deutschen Volksliedes in der geschmacklich gefährdeten Großstadtjugend durch seine Singstunden und Liederblätter mehr getan hat als irgendwer,*) und daß er ein wundervoller Jugend-Lehrer voll wahrhaft Pestalozzischen Geistes ist.

Wie ich Fritz Jöde erlebte.

Von Bernhard Scheidler, Unterickelsheim.

In den Abendstunden des „Tages der nationalen Arbeit", der mich tätigst in den Gestaltungsvorgang nationaler Feierstunden eingespannt hielt, muß doch noch eine Stunde für nationale Arbeit am Schreibtisch gefunden werden. Gilt es doch, einer „nationalen Arbeit" zu gedenken, die von manchen heute nicht als solche gewürdigt, sondern im Gegenteil als „international-marxistisch" gewertet wird. Hätte ich auch nur den geringsten Zweifel an der nationalen Gesinnung Jödes und an der nationalen Bedeutung seiner Arbeit, es wäre mir unerträglich, heute meine Gedanken auf ihn zu lenken und ein Bekenntnis zu ihm abzulegen, zumal ich in der kommenden Stunde als Nat.-Soz. die Weiherede für die eben gepflanzte „Hitler-Linde" zu halten habe. Ich bin mir also des ganzen Ernstes meiner Verantwortung gegenüber meinem Volke klar bewußt und möchte das einleitend hervorgehoben haben.

Wieviel Mißverstehen wäre schon allein dadurch beseitigt, wenn man sich immer vergegenwärtigen wollte, daß die von Jöde ins Leben gerufene musikalische Erneuerungsbewegung ihre

*) Wenn immer wieder aufgespießt wird, er hätte unter diesen Liedern auch zwei Texte („sie hat ein schneeweiß Hemdlein an, dadurch schien ihr die Sonnen") und „Frau Malerin", so hat diese Texte kein Geringerer zu den schönsten deutschen Volksliedern gerechnet als — Ludwig Uhland; wir lernten diese Stücke auf dem Gymnasium im Deutschunterricht in Sekunda kennen und haben dabei weiß Gott nicht, wie einer der jetzigen Cherusker, Mikosch beschworen.

Grundlegung in der Jugendbewegung hat. Wesentliche Merkmale dieser Jugendbewegung waren ein stark ausgeprägter Sinn für Gemeinschaftlichkeit und die Forderung nach Gestaltung des Lebens in innerster Ehrlichkeit und Wahrhaftigkeit. Es war das Schicksal der Jugendbewegung nach dem Kriege, daß die vom Felde Heimkehrenden das Erlebnis und den Inhalt ihres Jugendbewegungsideals in die verschiedensten Lebensgebiete des Erwachsenen einbauten, sei es in einem Bund der Älteren, einer Lehrergilde, einer Musikergilde oder in Wehrverbänden. Immer strebten sie dem gleichen Ziele zu: Durchsetzung unseres Berufs-, Standes- und politischen Lebens mit dem Grundprinzip der Jugendbewegung: „Innere Wahrhaftigkeit". Die gleichzeitige Zugehörigkeit zu solchen Älteren-Gilden war durchaus möglich, stellten sie doch alle natürliche Fortentwicklungen des „Wandervogel" dar. So gehörte ich jahrelang gleichzeitig in führender Stelle dem Bund „Oberland" (Wehrverband) und der „Musikantengilde" an und es ist wohl mehr als ein Zufall, daß sowohl der Führer von Oberland, Dr. Weber, als auch der Führer der Jugendmusikbewegung, Prof. Jöde, aus dem Lager des Wandervogel kamen. Wenn ich schließlich seit sechs Jahren unsere bayerischen Jugend- und Schulmusikwochen in Gemeinschaft mit Fritz Jöde auf Burg Hoheneck veranstaltete, jener trutzigen Burg in Franken, auf der schon viele Oberland-Tagungen und N.-S. Führerkurse stattfanden und die im Besitze des für den nationalen Aufbau so hochverdienten Münchener Verlegers Lehmann ist, so ist damit wohl in sinnfälligster Weise auch äußerlich zum Ausdruck gebracht, daß sich die nationale und die musikalische Erneuerungsbewegung nicht gleichgültig oder feindselig gegenüberstehen, sondern auf freundnachbarlichen Wegen dem gleichen Ziele zustrebten, dem deutschen Volke. Kann dies Bekenntnis reiner zum Ausdruck gebracht werden als in dem Wort Jödes, das er bei der ersten Hohenecker Tagung ins Gästebuch eintrug: „Daß unser Volk sich singenderweise neu begreifen lerne!"

Nach dieser grundsätzlichen Betrachtung des Werdeganges der Jöde'schen Jugendmusikbewegung und meiner Berührung mit ihr möchte ich nun persönliche Eindrücke von Fritz Jöde und seiner Arbeit wiedergeben.

Wenn Jöde, wie behauptet wird, „marxistische Kultur" aufrichten will, wenn er die in den Jugendmusikkreisen Versammelten „parteipolitisch zersetzen" will, dann muß ich mich schon sehr wundern, daß ich als Landschaftsvertreter der Musikantengilde in Bayern im Laufe von zwölf Jahren niemals einen entsprechenden Auftrag oder auch nur eine Andeutung in dieser Richtung erhalten habe. Hätte Jöde wirklich solchen volkszersetzenden Ideen Raum geben wollen, dann hätte er auch den Stab seiner Mitarbeiter so ausgewählt, daß er in allen Ländern zur Propagierung dieser Gedanken eingesetzt werden konnte.

Ich habe seit der im Jahre 1921 erfolgten ersten Begegnung dauernd Fühlung mit Jöde behalten durch Besuch von Reichsführertagungen (1921: Heidelberg; 1925: Lobeda; 1926: Brieselang bei Berlin; 1929: Spandau; 1930: Essen; 1931: Frankfurt a. O.) und in gemeinsamer Arbeit auf fünf bayerischen Jugend- und Schulmusikwochen (1927/28/29/31 und 32). Das Zusammensein mit Jöde auf diesen elf Tagungen, z. T. mit fünftägiger Anwesenheit Jödes, ließ mir tiefe Einblicke in den Menschen Jöde und sein Werk tun, was mich wohl berechtigt, hier Zeugnis von der absoluten Reinheit seiner nationalen Einstellung zu geben. Gerade der persönliche Umgang mit Jöde auf fünf Singwochen in Hoheneck, wo wir auch nach des Tages Arbeit im gemeinsamen Wohn- und Schlafzimmer noch manche Stunde in regster Aussprache verbrachten, offenbarte mir immer wieder neue Züge einer menschlich vornehmen Gesinnung. Die unerhört lebendigen Tatäußerungen solcher Gesinnung strebten dem hehren Ziele zu, die Menschen auf dem Wege über gute Musik (über das gute Lied) zu veredeln und zur Volksgemeinschaft zurückzuführen. In der Satzung (§ 3) der „Volksmusikschule der Musikantengilde" ist dieses Ziel folgendermaßen ausgedrückt: „Der Verein bezweckt die Verbreitung und Vertiefung der Musikpflege unseres Volkes, besonders der Jugend. Damit hofft er nicht nur, an einem Wiederaufblühen der deutschen Musik, sondern auch an der Wiedervereinigung und Verinnerlichung unseres so unsagbar zersplitterten Volkes beizutragen." — In solchen Stunden menschlicher Verbundenheit bat ich Jöde um Aufschluß über die schweren gegen ihn erhobenen Vorwürfe, noch ehe er seine

Entgegnung schriftlich formulierte, erhielt dadurch nur bestätigt, was ich längst durch eigne Nachforschungen festgestellt hatte: Eine Flut von Angriffen, von Nicht-verstehenwollen zu bewußter Entstellung und übelster Verleumdung fortscheitend, ergießt sich über den Führer. Ich stelle hier ganz offen die Frage: Wer von den Wortführern im Kampfe gegen Jöde hat auch nur eine „Jöde-Singwoche" von Anfang bis zum Ende miterlebt?

In Unkenntnis über eine Sache und Person zu urteilen, ist eine höchst verwerfliche Handlungsweise. Auch das Verfahren, Worte aus dem Zusammenhang zu reißen, noch dazu oft mit bewußter Fälschung — ein Musterbeispiel werde ich noch bringen —, kann nicht den Anspruch einer ehrlich männlichen — deutschen Kampfesweise geltend machen. Beweiskräftiger zur Gewinnung einer objektiven Anschauung über Fritz Jöde und sein Tun dürfte aber eine Anfrage bei den Teilnehmern seiner Singwochen sein. Ich stelle die Liste von fünf Hohenecker Singwochen gerne zur Verfügung; es kann also jeder Einzelne gefragt werden, ob Jöde auch nur ein Wort sprach oder eine Handlung vollzog, die als undeutsch und gegen unser Volk gerichtet bezeichnet werden kann.

Zu einigen immer wieder auftauchenden Vorwürfen sei mir erlaubt, Stellung zu nehmen. Es wird behauptet, Jöde habe in seinen Liederbüchern bewußt das nationale Liedgut fortgelassen. Nur Raummangel hindern daran, die vor mir liegende Liste der nationalen Lieder aus dem „Musikanten", 25 an der Zahl, in diesem Heft zu bringen. (Einige Beispiele: „Zu Straßburg auf der Schanz", „Prinz Eugen", „Auf, Ansbach Dragoner", „Deutschlandlied"). In „Frau Musika" finden sich 26 nationale Lieder, wobei nur die in den Abschnitten „Im Kampf" und „Heimat und Volk" gezählt sind. Auch in den übrigen Abschnitten sind nationale Lieder enthalten, z. B. S. 74: „Burschen heraus" (Vers 3: „Wenn es gilt fürs Vaterland").

Nun das Musterbeispiel für bewußte Entstellung (oben angekündigt): Ein Gegner Jöde's schreibt in einem Flugblatt, das auch häufig seinen Weg in die Presse genommen hat, folgenden Satz: „In den ersten Prospekten der Volksmusikschule wurde die innere Auflehnung gegen die bestehende Gesellschaftsform und der in ihr herrschenden Musikauffassung als Triebkraft zur Gründung der Jugend- und Volksmusikschulen angeführt."

Vgl. dagegen Wortlaut des Prospektes besagter Schule: „Die ersten Anfänge der musikalischen Jugendbewegung, die aus der inneren Auflehnung gegen die in der bestehenden Gesellschaftsform herrschende Musikauffassung hervorgegangen waren, sind inzwischen zu einer über das ganze Reich sich erstreckenden Bewegung geworden."

Noch ein Beispiel für die vollkommene Unkenntnis oder — Verdächtigung der Jugendmusikbewegung: In einem Zeitungsaufsatz eines Musikkritikers steht folgender Satz: „Wie es mit diesen Zielen (= der Jugendmusikbewegung) aussieht, das geht einwandfrei aus dem ‚Material' hervor, das der Verlag des Deutschen Arbeitersängerbundes herausgab." Jeder auch nur einigermaßen Orientierte wird wissen, daß Jugendmusikbewegung und Deutscher Arbeitersängerbund nicht identisch sind. Die Ziele der Jugendmusikbewegung sind einwandfrei aus den Veröffentlichungen des Kallmeyer- und Bärenreiter-Verlages zu ersehen.

Mit diesen Beispielen glaube ich die moralische Haltung dieser Kampfesweise genügend gekennzeichnet zu haben. Ich möchte nunmehr aus meiner Kenntnis von Jödes Arbeit positiv noch anführen, was er an nationaler Arbeit im einzelnen geleistet hat.

Die Schaffung der Singkreise, Musikantengilden, Volks- und Jugendmusikschulen, endlich die Zusammenführung großer Menschenmassen in sog. „Offenen Singstunden", wo sie singenderweise den Begriff „Volk" erlebten, und zwar vor Jahren schon, als die Zerklüftung unseres Volkes offensichtlich war, muß als nationale Tat bezeichnet werden.

Es ist geradezu tragisch, daß Fachmusiker, die Jöde Mangel an nationaler Gesinnung vorwerfen, bei Beurteilung seiner Tätigkeit in Jugendmusik- (Laienmusik-) Kreisen nur musikalisch-fachliche Maßstäbe anlegen und den nationalen Sinn seines Tuns dabei übersehen. Hinsichtlich der musikalischen Beurteilung muß klar unterschieden werden zwischen musikalischer Fachausbildung (zum Zwecke der Ergreifung des Musikerberufes) und liebevoller Beschäftigung

mit Musik eines in einem andern Berufe bereits Tätigen und damit zwischen musikalischen Fachausbildungsstätten (Konservatorien) und Volks- und Jugendmusikschulen. Ein Vergleich im Sinne von Gleichwertung ist also völlig unangebracht. (Zweck der Volks- und Jugendmusik-Schulen in nationaler Hinsicht war oben bereits mitgeteilt.)

Es gilt nunmehr jener Tätigkeit Jödes zu gedenken, für die jeder national Empfindende ihm aus innerstem Herzen dankbar sein müßte, seiner Bemühung um die Lebendigmachung eines lange entschwunden gewesenen Liedgutes. Jödes Liederbücher sind eine deutsche kulturelle Tat. Das Entscheidende dabei ist, daß dieses Liedgut nicht nur in Buchform fein gesammelt ist, sondern daß es wieder klingend geworden ist. Auf unzähligen Singwochen, auch im deutsch sprechenden Ausland, wurde edelstes deutsches Lied in weiteste Volkskreise getragen. Die nun in 55 Nummern vorliegende Volksliedersammlung „Die Singstunde" geht in monatlich 20—40 000 Exemplaren hinaus und hat eine Gesamtverbreitung von über 1 Million. Wenn nachfolgend einige der in diesem lebendigen Liederbuche niedergelegten Liedergruppen mitgeteilt werden, so möge aus ihnen Jödes religiöse und nationale Einstellung ersichtlich werden. Solche Inhaltsgruppen lauten: „Stände singen ihre Lieder", „Seefahrt ist not", „Land und Volk in Liedern", „Lothringer Lieder", „Schweizer Lieder"; „Frau Musika" enthält u. a. die Abschnitte „Gebet", „Morgenfeier", „Schaffen und Schauen", „Im Kampf", „Beherzigung", „Heimat und Volk". Im „Musikant" erscheint unter dem Abschnitt „Weihegesänge" das „Deutschlandlied" und „Flamme empor!".

Wie nun jeder unvoreingenommene Beurteiler Jödes die Aufdeckung dieser Tatsachen selbst vornehmen könnte und dadurch zu einer positiven Würdigung der Bedeutung der Jöde'schen Liederbücher gelangen müßte, so könnte er auch aus seinen grundlegenden Büchern „Unser Musikleben" und „Musik und Erziehung" Aufschlüsse über das wahre Wollen Jödes erhalten. Es kann auch hier, wie oben bei der Betrachtung seiner Singwochentätigkeit nur wieder gesagt werden: Wer wirklich Einblick in Jödes Schriften und Liederbücher genommen hat und nicht nur gehäßige Anschuldigungen ungeprüft weiterverbreitet, der kann unmöglich behaupten, Jöde beabsichtige eine „marxistische Kultur" aufzurichten.

Über Jödes Stellung zu Jugend, Volk und Staat möge man nachlesen in „Der Kreis", Aprilheft 1933, das unter dem Thema „Musikdienst" die Wiedergabe von drei Aufsätzen aus den Jahren 1918, 1925 und 1930 bringt, womit auch die in letzter Zeit erhobene Verdächtigung einer „Um"stellung zu widerlegen ist.

Einer Seite von Jödes Wesen möchte ich noch ganz besonders gedenken, da in ihr seine schlicht-deutsche Gesinnung am innigsten zum Ausdruck kommt. Das ist seine ehrfürchtige Haltung gegenüber allen Großen in der Musik, die also nie in lauter, äußerer Betriebsamkeit sich auswirkt und darum Fernerstehenden auch gar nicht zum Bewußtsein kommen kann. So ist ihm nicht das überall bekannte „Bach"-Heft des „Musikanten" letzter Ausdruck seiner Verehrung dieses Meisters, in einem wenig beachteten Buche „Die Kunst Bachs, dargestellt an seinen Inventionen" weist er den Weg zur erhabenen, überragenden Gestalt des großen Thomaskantors dem Suchenden, der gleich ihm an dem Wunder Bach in stiller Ehrfurcht teilnehmen kann. — Bei aller Bereitschaft, die Singlust in allerweitesten Kreisen unseres Volkes wieder zu wecken, sammelt Jöde nur einen kleinen Freundeskreis um sich, wenn es gilt, auf einer Mozart-Woche auf Burg Lobeda dem Werke dieses seines besonderen Lieblings zu huldigen. Es ist selbstverständlich, daß er auch die Allgemeinheit teilnehmen läßt am Gedenken großer Meister. Ein Schubert-Liederblatt, „Singstunden" wie „Goethe in Liedern", „Haydn", „Brahms", „Carl Maria v. Weber" u. v. a. mögen davon Zeugnis geben.

Noch ein letztes Ereignis möge endlich von dem Wirken Jödes im nationalen Sinn künden. In Ergriffenheit gedenke ich seines Berichtes über die Haydn-Feier in Eisenstadt im Burgenland 1932, den er unmittelbar nach derselben auf Burg Hoheneck gab. Die gesamte deutsche Jugend aller Bünde hatte sich zu einer Sternfahrt nach Eisenstadt begeben. Ein Bekenntnis zum Deutschtum war diese Feier. Und Jöde war es, der den Festvortrag hielt: „Mozart-Beethoven-Haydn, ein Vermächtnis". (Abgedruckt in „Der Kreis", Märzheft 1933, Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel.)

Dies ist das Bild, das ich von Fritz Jöde in mir trage und, wie ich weiß, alle, die ihn und seine Arbeit kennen lernten. Nur einen Kronzeugen möchte ich anführen, Professor Dr. Ernst Krieck. In seinem Buche „Nationalpolitische Erziehung" bezeichnet er die Arbeit Jödes als Bodenbereitung für die Neugestaltung.

Ich muß gestehen, so schwer ist mir das Schreiben noch nie geworden. Man mißverstehe das nicht in der Weise, als würde die Herbeischaffung des Beweismaterials Mühe gemacht haben. Nein, die innere Empörung darüber ist so übermächtig, daß in unserm Volke noch soviel Neid und Mißgunst ungestraft an einem Menschen herumzerren darf, dessen bisheriges Lebenswerk nur dem deutschen Volke geweiht war, und der in Klarheit und Stetigkeit dem Ziele zustrebte:

„Daß unser Volk sich singenderweise neu begreifen lerne!"

Jöde und die Jugendbewegung.

Von Helmut Bräutigam, Mitglied der „Deutschen Freischar" (Bund der Wandervögel und Pfadfinder), Crimmitschau.

Als um die Jahrhundertwende der „Wandervogel" sich zu entwickeln begann, der Lebensreform auf allen Gebieten bedeutete, da entdeckte man wieder einmal — wie zu Zeiten Herders und der Romantiker — die Schönheit des deutschen Volksliedes, das man aber nicht fein säuberlich auf dem Konzertpodium zu Gehör brachte, um der „Volksliedpflege" zu dienen; nein, es war einfach überall zur rechten Stunde da, es war ein Stück Wesen des „Wandervogels". Der „Zupfgeigenhansl" ist der erste erlebte Niederschlag dieses neuen Reichtums. Der Weltkrieg zerstörte vieles an Menschenkraft und Menschenarbeit. Als die meisten Führer des „Wandervogels" nicht zurückkehrten aus dem großen Kriege, da kam die Zeit, wo die Jugendbewegung beweisen mußte, daß sie trotz des Aderlasses stark genug sei, ihre Sendung zu erfüllen. Sie hat diese Feuertaufe bestanden. Ich kann es versichern: Es ist noch derselbe Wandervogelgeist, den unser Leben atmet, wenn sich auch manches Äußere gewandelt hat; wir spüren noch denselben Hauch echten Volkstums, wenn wir unsere Lieder singen, mag sich auch deren Auswahl etwas geändert haben. Daß wir darüber hinaus gerade auf dem Gebiete der Musik noch unendlich bereichert wurden, das verdanken wir hauptsächlich der Arbeit zweier Männer, die aus der Jugendbewegung stammen: Fritz Jöde und Walter Hensel. Begann Hensel seinen Dienst am Volkslied und am Volkstum von Böhmen aus und hauptsächlich mit Hilfe des „Finkensteiner Bundes", so leistete Jöde seine Aufbauarbeit von Norden her, dank seiner Professur in Berlin den Einfluß ständig vergrößernd. Heute, da Jöde im Kampfe der Meinungen steht, ist es wohl an der Zeit, etwas über seine Bedeutung für die Jugendbewegung zu sagen.

1923 erschien Jödes „Musikant". Das war eine ebensolche Tat wie einst die Herausgabe des „Zupfgeigenhansl". Obwohl der „Musikant" doch eigentlich für die Schule bestimmt ist — da bedeutet er die Eroberung eines ganz neuen Lied- und Gedankengutes —, wurde er auch in der Jugendbewegung sofort heimisch, und heute ist es so, daß jeder, der irgendeine Führerstellung innehat, den „Musikanten" besitzt. Die Lieder der Teile 2, 3 und 4, die die stärkste Aufnahme gefunden haben, gehören zum größten Teil dem heutigen Liedgut der Jugendbewegung an: Natur-, Wanderlieder sind's, Liebes- und Scherzlieder, Balladen und besonders Soldatenlieder (d. h. nicht von Hurrapatriotismus gezeugte, sondern solche, die wirklich in den großen Kriegen unserer Geschichte von Kämpfern geschaffen wurden), also ein Liedgut, das die Kristallisation deutschen Wesens bedeutet. Die Lieder entstammen hauptsächlich dem 18. und 19. Jahrhundert, nicht nur dem Mittelalter, wie es Jöde oft vorgeworfen wurde. Wenn aber ältere Lieder auch von uns gesungen werden, dann sind es keine Museumsstücke, sondern von lebendigstem Leben erfüllte Zeugnisse des Gemeinschaftssinnes, dessen wir heute so dringend bedürfen. Aber auch an unsrer Zeit ist Jöde nicht unberührt vorübergegangen; es befinden sich Lieder und besonders viele Bearbeitungen neuer Komponisten im „Musikanten", die in ihrer herben und unsentimentalen Art ganz unserem Empfinden entsprechen. Wieweit der

„Musikant" in unserem Leben verankert ist, zeigt die Tatsache, daß wir in den Gruppen viele 2- und 3-stimmige Sätze — die meisten von Jöde selbst — auswendig singen können. (Hierbei sei gleich einer anderen Jödeschen Sammlung gedacht, aus der viele der zweistimmigen Sätze stammen und die wir oft gern benützen: des „Altdeutschen Liederbuchs".) Zahlreiche Sätze sind polyphon; diese singen wir stets mit besonderer Freude, ohne ihre Alleingültigkeit anerkennen zu wollen; aber zur — zugegeben — volkstümlicheren Art zu singen: mit Terzen und Sexten, dazu brauchen wir keine Noten, wie wir auch die Instrumentalbegleitungen improvisieren. Und das ist auch Jödes Wille; im „Musikanten" schreibt er doch so oft: „mit freier 2. Stimme", zu der er nur den Anfang in Noten gibt. Neben diesen Sätzen, die wir immer bereit haben, singen und spielen wir noch viel aus dem „Musikanten" bei besonderen Gelegenheiten: im Lager, beim Fest usw. Eine wahre Fundgrube feinster Liedgaben ist uns aber der „Musikant" dann, wenn wir irgendwo in einer Kirche singen. Die Auswahl der geistlichen Lieder könnte nicht besser sein, nur Hensel noch kann uns derartiges geben. Auf der Suche nach geistlichen Liedern sind wir auch manchmal ins 5. und 6. Heft eingedrungen, die ja der Musikgeschichte und Bach gewidmet sind. Und im Sinne des Nachwortes zum 5. Heft („das Heft versucht, wirklich eine Brücke in das Gebiet hinüber zu schlagen, das wir mit Ehrfurcht unsere Musik nennen") wird vielen von uns durch diese beiden Hefte mancherlei näher gekommen sein, mit dem uns bis dahin noch nichts verband.

Jöde will ja nicht beim Volksliedsingen stehen bleiben; das ist nur ein Teil des Weges zu einer hochstehenden deutschen Musikkultur. Ich freue mich, anerkennen zu dürfen, daß leistungsfähige Gruppen von uns durch das Volksliedsingen so geschult wurden, daß sie auch schwierigere Werke singen konnten. Jöde stellt uns da wieder vorzügliche Ausgaben zur Verfügung, seien es die „Alten Madrigale", die Beihefte zum „Musikanten" oder gar das große „Chorbuch" (dabei ist zu berücksichtigen, daß Chorsingen ja gar nicht unsere Hauptaufgabe ist).

Neben den genannten Sammlungen hat noch eine andere für uns große Wichtigkeit: „Der Kanon" und sein kleinerer Bruder „Der Irrgarten", unser tägliches Brot, die beide auch in der Meisten Hand sind. Daß wir in der Jugendbewegung gern Kanons singen, ist ja bekannt, und schon oft ist uns dies als ein äußeres Gebaren ausgelegt worden. Daß uns ein Kanon aber auch zum Erlebnis werden kann, das vermag vielleicht ein Außenstehender kaum zu beurteilen. Nun, wir fühlen uns wohl im „Kanon" und haben schon so viel daraus gelernt, daß wir ihn nicht mehr missen wollen. Und ich glaube, so geht es auch gar vielen anderen Leuten, besonders Schulmusikern.

Kurz erwähnen will ich noch die Liederblätter „Die Singstunde", die ganz der sozialen Arbeit Jödes dienen sollen, unter denen einige besonders der deutschen Jugend gewidmet sind; diese bürgern sich auch langsam bei uns ein. (Zu meiner Freude habe ich übrigens auch die beiden Liedsammlungen Jödes aus der Buchgemeinschaft „Frau Musica" und „Laßt uns singen" allenthalben angetroffen, die eine mustergültige Auswahl darstellen.)

Noch einen schnellen Blick auf Jödes Instrumentalausgaben, soweit sie zur Reichhaltigkeit unsres Lebens beigetragen haben. Obwohl erst 1931 vollständig erschienen, hat sich doch „Der Spielmann" schon die Musikpflege vieler Gruppen erobert. Eigentlich ist auch er für die Schule geschrieben, und doch bietet er eine Auswahl, die geradezu für uns geschaffen ist. Und bei uns macht seine Verwendbarkeit noch nicht halt. Er ist das Sammelwerk für alle Hausmusikfreunde und kann wohl gleichberechtigt neben die klassische Kammermusik treten. Schon oft habe ich mit Freunden daraus gespielt, waren wir nun allein oder galt es eine Feier auszuschmücken o. ä. Das ist ein wahres Geschenk Jödes, das seine innige Verbundenheit mit aller deutschen Musik zeigt.

Ähnliche Bedeutung haben für uns seine Ausgaben unter den „Losen Blättern der Musikantengilde", die übrigens auch zahlreiche feine Vokalwerke enthalten, die er herausgegeben hat. Die verschiedenen weiteren Sammlungen Jödes zu erwähnen, aus denen uns manches willkommen ist, würde hier zu weit führen.

Zusammengefaßt sei nun noch einmal die Bedeutung Jödes für uns dargelegt: Alles das, was die Jugendbewegung will, nämlich Aufbau eines neuen deutschen Volkstums durch die Kraft einer zuchtvollen und reinen Jugend, das ist auch das große Ziel Jödes, der auf dem Gebiete der Musik zu seinem Teile mit überragendem Könnertum dazu beiträgt, eng verbunden einem mystisch-gläubigen Christentum (Kirche ist nicht gleich Religion!). Das Wort: „Gemeinschaft durch Musik“ ist schon oft falsch verstanden worden; deshalb sei hier gesagt: Der Kampf Jödes richtet sich zwar gegen „l'art pour l'art“, aber er bedeutet keine Herabwürdigung der Kunst; Jöde will nur das tun, was alle unsre deutschen Meister — zum größten Teil unbewußt — getan haben: unserem Volkstum dienen. Wir in der Jugendbewegung aber sind überzeugt von diesem Adel aller Kunst; wir wollen nicht als Wanderverein angesehen werden, der nur zur Unterhaltung der Musik bedarf; nein, uns sind alle diese Fragen bitter ernst. Und stolz sind wir, daß es einer aus unseren Reihen ist, der hier seine Führerschaft erweist und zugleich das heilige Vermächtnis Hans Breuers, des gefallenen Herausgebers des „Zupfgeigenhansl“, erfüllt. Wie das Urteil über die Jugendbewegung bei manchen einmal geändert werden müßte, so auch das Urteil über Jöde, der in einer Selbstlosigkeit ohnegleichen für sein Volk wirkt. Jöde selbst hat seinem „Kanon“ eine alte Hausinschrift mitgegeben, die hier den Beschluß machen soll:

Wenn eener kümmt und to mi seggt:
Ick mak et allen Lüden recht,
segg ick to em: Min Jung, mit Gunst,
lehr mi ok düsse sware Kunst!

Nachwort des Herausgebers:

Wenn wir rückblickend die verschiedenen Äußerungen gegen und für Jöde überschauen, so ergibt sich für den Unvoreingenommenen, daß offenbar Jödes Arbeit in der Jugendbewegung außerordentlich viel Gutes gewirkt hat und eine der wertvollen treibenden Kräfte innerhalb der deutschen Jugendbewegung geworden ist.

Die beiden schwersten Vorwürfe, die gegen Fritz Jöde gemacht wurden, sind der Vorwurf des Marxismus und der Vorwurf seines Dissidententums. Zu dem Vorwurf des Marxismus dürfen wir aus den Zeugnissen derer, die mit und unter Jöde gearbeitet haben, entnehmen, daß Jöde nicht marxistisch eingestellt war. Für die außerhalb Stehenden wird Vieles, was unter dem Regime Kestenberg in Berlin geschah und was dann von Berlin aus in das Land hinausgetragen wurde, eine marxistische Färbung erhalten haben, insbesondere bei all denjenigen Tagungen, bei denen Kestenberg selbst neben Jöde mehr oder weniger in den Vordergrund trat. Jöde scheint eine weiche Musikantennatur zu sein, die sich sicherlich nicht in scharfem Gegensatz gegen Kestenberg zu stellen vermochte oder doch wenigstens gegen ihn abgrenzen konnte. So sind diese Urteile über den Marximus Jödes wohl entstanden und zu verstehen. Jöde wird seiner Natur nach wohl ebensowenig nationalistisch werden können, wie er marxistisch war. Ihm liegt als Musikant diese politische Bekennerschaft wahrscheinlich überhaupt nicht. Seine Bedeutung und das Gute, was er geschaffen hat, ist in seiner engen Verbundenheit mit dem deutschen Volkstum zu suchen, wie es sich in unserer Jugendbewegung in so erfreulich starkem Maße in den letzten Jahrzehnten wieder lebendig entwickelte. Diese Bedeutung ist es auch wohl, die das rückhaltlose Eintreten eines Mannes, wie Prof. Dr. Ernst Krieck, für Jöde erklärt. Auch bezüglich seines Dissidententums bezeugen uns die mit und um Jöde stehenden Kreise, also gerade diejenigen, die in enger Zusammenarbeit Jöde näher kennen, seine ernste Religiosität. Jöde selbst erklärt, daß er dem Marxismus fernsteht, und daß er ein religiös empfindender Mann ist, so daß wir seiner Erklärung wie auch den Zeugnissen der ihm Nahestehenden Glauben schenken dürfen.

Weit schwerer sind wohl diejenigen Vorwürfe Prof. Dr. Hasse's zu entkräften, die sich auf den Gegensatz Jödes zu unseren großen Meistern der romantischen Epoche richten. Diese Einstellung Jödes ist wohl begründet in den Anschauungen der Jugendbewegung, die sich bei ihrer Gründung in bewußten Gegensatz zu den damals geltenden Formen stellte. So brach eine Kluft auf, als sich z. B. der „Wandervogel“ im Jahre 1913 in striktem Gegensatz zu unserer

gesamten Nation von der großen Jahrhundertfeier an der Befreiungshalle fernhielt. Diese Kreise hatten damals für solche Festlichkeiten kein Verständnis, aber nachweisbar sind aus dem „Wandervogel" prozentual die meisten Kriegsfreiwilligen hervorgegangen. Man darf also wohl Fritz Jöde, der aus dieser Jugendbewegung hervorgegangen ist — keinesfalls sich ihrer erst später bemächtigte, wie es an einer Stelle heißt —, keinen Vorwurf daraus machen, daß er in diesen Anschauungen verwurzelt ist, noch weniger läßt sich die Verwurzelung in diesen Anschauungen mit Marxismus gleichsetzen. Daß sie Kestenberg für seinen Kampf gegen die alte Gesellschaftsform, die ja auch zum Teil in unserem Konzertleben ihren Ausdruck findet, benutzt hat, ist anzunehmen. Hier hat Prof. Hasse recht, wenn er eine Umstellung verlangt.*) Es muß aber auch die Frage erhoben werden, läßt sich nicht Jöde in diese Umstellung eingliedern? Was Jöde innerhalb der Jugendbewegung geleistet hat, ist so reich, daß wir keinesfalls daran vorübergehen dürfen, selbst wenn wir seine Feinde sein wollten. Er hat als einer der Eifrigsten an der Wiedererweckung des deutschen Volksliedes gearbeitet und ihm dankt die Jugendbewegung einen großen Teil ihres schönsten Liedgutes. Wenn darum ein Fehler geschah, so ist es wohl der, daß Jöde, der in der freien Jugendbewegung sein eigentliches Wirkungsfeld hatte, in eine amtliche Position gestellt wurde, die ihn verpflichtete, für Kreise maßgebliche Entscheidungen zu treffen, denen das in der freien Jugendbewegung gewachsene nicht überall gemäß war.

Die Hinwendung zur alten Musik, die Prof. Hasse Prof. Jöde zum Vorwurf macht, darf wohl nur als eine Parallelerscheinung neben mehreren anderen gewertet werden, als eine Erscheinung, die eben aus unserer Zeit verstanden werden muß. Prof. Hasse sagt ja selbst, daß diese Hinwendung zur alten Musik durch die sog. „Musik-Renaissance" des 19. Jahrhunderts längst vorbereitet war. Wir finden diese Bewegung, schon lange bevor die Jugendbewegung sich ihrer annahm, in den evangelischen Kantorenkreisen weit verbreitet. Auch die Gründung der ersten „Heinrich Schütz-Gesellschaft" mit dem Sitz in Dresden erfolgte schon zu einer Zeit, als Jöde hieran noch keinerlei Anteil nahm. Ebenso geschah die Sammlung und Herausgabe der Schriften und Briefe Heinrich Schütz' durch den Gründer der ersten Heinrich Schütz-Gesellschaft, Dr. Erich H. Müller, schon zu einem Zeitpunkt, als die Jugendmusikbewegung noch keinesfalls zur Erkenntnis und zum Verstehen dieser neuen Richtung, und natürlich erst recht nicht zu einer Propagierung derselben gekommen war. Auch die neue Orgelbewegung in Deutschland darf als eine Parallelerscheinung dieser „Musik-Renaissance" betrachtet werden. Es sei auf den in diesem Hefte erscheinenden Aufsatz über „die Orgelbewegung und ihre gegenwärtige Lage in Deutschland" von Kantor Herbert Schulze-Leipzig in diesem Zusammenhang ausdrücklich hingewiesen. Aber auch wertvollste Kräfte unserer lebenden Komponisten haben sich diese polyphone Kompositionsweise für ihr Schaffen wieder zu eigen gemacht. Es sei auf den Repräsentanten dieses Stils, Paul Hindemith, dem der Leitaufsatz dieses Heftes gewidmet ist, hingewiesen. Neben ihm sei aber auch Kurt Thomas, der schon früher in diesen Heften behandelt wurde, genannt. Beide, Paul Hindemith und Kurt Thomas, sind Schüler von Arnold Mendelssohn. Es ist sicherlich kein Zufall, daß wir in diesen beiden großen Schülern eines großen Meisters die Repräsentanten einer neuen Musik polyphoner Art finden. Auch dies ist wieder eine Parallelerscheinung und beweist nur aufs neue, wie stark unsere Zeit bereits ihren lebensvollen musikalischen Ausdruck in dieser „Musik-Renaissance" findet. Fritz Jöde kommt gewiß keinerlei Einfluß auf zwei Männer wie Paul Hindemith und Kurt Thomas zu. Mit dem Musikbolschewismus der Arnold Schönberg'schen Richtung seligen Angedenkens, die sich im sog. Atonalismus auszuleben suchte, hat aber Fritz Jöde und die von ihm mit geförderte Musik-Renaissance gewiß nichts zu tun. Was uns aber an neuem musikalischen Kulturgut aus einer Musik-Renaissance, die sich auf Heinrich Schütz und Johann Sebastian Bach stützt, hinzuwächst, das wird echt deutsch sein. Wir wollen uns seiner freuen und darauf stolz sein, daß

*) Um gerade diese Frage der Hinführung der Jugend zur Erkenntnis der großen unvergänglichen musikalischen Werte unserer Meister noch weiter zu klären, veröffentliche ich in diesem Hefte zugleich noch einen schon vor einiger Zeit bei mir eingelaufenen Aufsatz von Siegfried Günther-Berlin über das „Ende der musikpädagogischen Jugendkonjunktur".

gerade uns Deutſchen eine ſolche Mannigfaltigkeit unſerer geiſtigen Ausdruckswelt beſchieden iſt. Gerade dieſer Reichtum iſt es ja, der uns von den anderen Völkern unterſcheidet.

Den Kampf um Jödes Bach-Buch aber wollen wir ruhig der muſikwiſſenſchaftlichen Kritik überlaſſen, die Haſſe auch in ſeinen Ausführungen ausübt, die aber wohl nicht unbedingt in dieſen Kreis der Betrachtungen hineingezogen werden muß.

Alle, die heute für und gegen Jöde das Wort genommen haben, ſtehen in der nationalen Bewegung oder dürfen für ſich in Anſpruch nehmen, daß ihr Deutſchtum unbezweifelbar iſt. Prof. Dr. Karl Haſſe iſt führendes Mitglied des Kampfbundes für deutſche Kultur, ebenſo Dr. Fritz Stege. Prof. D. Dr. Hans Joachim Moſer hat zu einer Zeit, wo die meiſten, die heute in der nationalen Bewegung ſehr gewichtig mitreden, von dieſer Kampfbewegung noch ſehr weit entfernt ſtanden, ſeine „Geſchichte der deutſchen Muſik" geſchrieben. An dieſem Werk, das ſowohl in ſeinem monumentalen Aufbau wie auch in ſeiner herzerfriſchenden deutſchen Art zu jener Zeit ein einzigartiges Bekenntnis bedeutet, wird keiner, der das neue Deutſchland aufbauen helfen will, achtlos vorübergehen können. Bernhard Scheidler iſt einer der alten Kämpfer des Bundes „Oberland". Von unſerem jungen Helmut Bräutigam aber dürfen wir nach ſeinem bisher bewieſenen Temperament erwarten, daß er ſehr bald am äußerſten rechten Flügel der nationalen Bewegung marſchiert. Ich erwähne dies alles nur deshalb, damit die Leſer erkennen, daß es in dem Kampf um Jöde nicht um einen Kampf zwiſchen Marxismus und Nationalſozialismus geht, ſondern daß die beſten deutſchen Kräfte um ſeine Arbeit — deren Ausſcheiden aus dem öffentlichen Leben oder Erhaltung für den weiteren Aufbau unſerer deutſchen Jugend — kämpfen. Schon dies allein ſollte jedem zu denken geben und ſollte dahin führen, daß die Entſcheidung, die über Fritz Jöde getroffen wird, ſo ausfällt, daß das Wertvolle, das offenbar in ſeiner Perſönlichkeit und in ſeiner Arbeit ſteckt, auch weiterhin dem deutſchen Volke erhalten bleibt. Inwieweit die Methode Jödes im offiziellen Schulleben einer Umſtellung im Sinne Karl Haſſes bedarf, um die klare Wendung aus dem Keſtenbergſchen Zeitalter heraus in das Zeitalter unſeres neuen deutſchen Reiches zu gewährleiſten, muß von den verantwortlichen Männern wohl erwogen und beſtimmt werden. Da es ſich hier um die Einwirkung auf unſere Jugend, alſo damit um unſer zukünftiges neues Deutſchland handelt, ſo ſind klare Richtlinien notwendig.

Guſtav Boſſe.

Ende der muſikpädagogiſchen Jugendkonjunktur.

Von Siegfried Günther, Berlin.

Die geſamte Erziehung macht in der letzten Zeit die Wendung zu ihrer inhaltlichen Erfüllung durch, beſinnt ſich darauf, daß nicht der Menſch ſchlechthin ihre Aufgabe und ihr Ziel ſein kann, ſondern daß dieſer Menſch immer und überall an Volk und Boden, durch Blut und Natur gebunden iſt. Damit iſt der Sinn alles Bildens und Erziehens ein anderer geworden, iſt gewiſſermaßen ſeine bisherige Kontur inhaltlich erfüllt worden, iſt er ſelbſt ſtark und bewußt in beſtimmte und feſte Zuſammenhänge eingetreten und ſich ſeiner dienenden und vorbereitenden Stellung bewußt. Muſikerziehung durch die allgemeine Anteilnahme, welche man ihr in den letzten Jahren entgegenbrachte, um mancherlei erzieheriſche Mittel und um vielerlei pädagogiſche Erkenntnis bereichert, kann in dieſer jüngſten pädagogiſchen Sinnerfüllung nur intenſiv mitbegriffen ſein. Auch für den Muſikerzieher, ſofern er durch die letzten muſikpädagogiſchen Bewegungen hindurchgegangen iſt und dem neu anklingenden Willen mit offenem Sinn und in dem Gefühl der Notwendigkeit von Beſinnung und Umkehr gegenüberſteht, ihm erhebt ſich die Frage: wo und was iſt Ende, wo aber zeigen ſich neue lebendige Regungen in der Muſikerziehung?

Um zu ſehen, wie nur der werdende Menſch, ſein Wachſen den Inhalt der Muſikerziehung bisher ausmachte, iſt es nötig, die letzten Entwicklungen derſelben zu überſchauen. In ihnen verbirgt ſich der Sinn dieſer ganzen muſikpädagogiſchen Beſtrebungen. Sie ſind alleſamt aus-

gerichtet von dem gleichen Willen. Da finden wir zuerst als richtigweisende Tatsache die breite psychologische Fundierung unseres Gebietes. Sie steht nicht vereinzelt da. In dem Maße, wie der Mensch in den Mittelpunkt alles Seins rückte, aller Glaube an über ihn zeitlich und räumlich hinausreichende Werte jeder Art schwand, er alles Dasein von sich aus mit Sinn erfüllte und es in möglichster materialistischer Vollständigkeit zu genießen anstrebte, in gleichem Maße ergibt sich auch als Zentrum alles Betrachtens die Möglichkeit menschlichen Wirkens und Erlebens in der Psychologie. Und wie in der Musik und Musikerziehung das objektive Kunstwerk zur bloßen Erlebnissubstanz ohne alle höhere Wertung herabrückte, so verlagerte sich der Schwerpunkt auch in der musikalischen Erziehung von der Einstellung auf das Werk zur andern auf das menschliche Erlebnis um seiner selbst willen. Damit wurde letzteres an Stelle des musikalischen Objektes Hauptsache. Die Grundtatsachen des musikalischen Erlebens, der musikalischen Begabung, der gesellschaftlichen Wirkung der Musik, erfuhren breite Untersuchungen und Darstellungen. Immer waren sie aus der Sicht des Menschen her begriffen, nie aber aus der objektiven Geltung des Werkes. Musik ward als bloßes Mittel angesehen, nie aber als eigengesetzlicher Wert, als besondere Kraft, als ein Gebiet unbedingt objektiven Geistes, das über seine augenblickliche Wirkung hinaus Eigenleben und Eigenbedeutung hat. In dieser ganzen Richtung der Sicht liegt es weiter, daß alle musikalische Bildung rein formalistisch ausgerichtet wurde. Wozu wurde er erzogen? Zum musikalischen Menschen an sich, zum Menschen, der eben auch musikalisch offen und bewegt ist um jeden Preis. Das ergab einmal die Verbreiterung der Basis musikalischer Begabung und schließlich finden sich Elemente einer Musikalität eben überall, so daß zu irgend welcher Art von Musik jeder den Weg suchen kann. Es machte zum andern notwendig, daß man das ihm Gemäße auf ihn einwirken ließ. Dadurch war eine einheitliche musikalische Erziehung durch rein individualistischen Sinn aufgespalten. Man erzog nicht zum Erleben einer bestimmten musikalischen Wertwelt, etwa dem Werk Bachs, Beethovens, Mozarts, Wagners, dem Volksliede. Sondern man erzog zum musikalischen Erlebnis überhaupt, so daß sich etwa als absurd und extrem die Erziehung durch und zum Schlagerkitsch als notwendig und einzig möglich herausstellen konnte, wenn sie eben durch die Disposition des zu Erziehenden und durch die ganze pädagogische Lage nötig wurde. Das führt uns noch auf das Dritte: die Autonomie der Musikpädagogik. M u s i k e r z i e h u n g a n s i c h w u r d e z u m E i g e n w e r t e r k l ä r t. Sie wurde als vollkommen eigengesetzlich, in sich beschlossen angesehen. Sie hatte nicht die vorbereitende, spannungbehebende Aufgabe eines Ausgleichs zwischen Mensch und Werk. Sie war nicht gewissermaßen Hilfsstellung für Musikpflege und Musikleben, sondern weitgehend Eigenwert, zufrieden schon damit, daß der Mensch überhaupt musikalisch erweckt und bewegt wurde, gar nicht bis zu dem Anspruch vordringend, ihn zu einer ganz bestimmten Haltung, ihn zum Einwachsen in eine fest umrissene musikalische Wertsphäre zu bringen.

Wir sind uns vollkommen darüber klar, daß alles das nötig war und ist. Die psychischen Tatsachen des musikalischen Erlebens und der musikalischen Wirkung mußten einmal breite Beobachtung und tiefere Durchforschung erfahren; sie müssen dem Musikerzieher bekannt sein, sofern sich Musikerziehung über eine primitive Handwerkstechnik des Vormachens und Nachahmens erheben soll. Es muß auch der Gedanke einer rein formalen musikalischen Bildungsmöglichkeit, wie der andere einer Eigenwertigkeit und Eigengesetzlichkeit musikalischer Erziehung einmal zu Ende gedacht werden. Aber fehlt dem allen nicht die letzte und eigentliche Sinnerfüllung in der Beantwortung der Doppelfrage: a u s w e l c h e n g r o ß e n u n d w e i t e n Z u s a m m e n h ä n g e n l e i t e t d e n n d i e M u s i k e r z i e h u n g i h r e A n s p r ü c h e u n d w o h i n w i l l s i e s c h l i e ß l i c h f ü h r e n?

Sehen wir einmal, wohin die musikalische Formalbildung der letzten Zeit gezielt hat. Die Einstellung aller musikpädagogischen Aufgaben ist nicht auf das Werk gerichtet, auf die Heranführung des Kindes und des Jugendlichen an dasselbe, sondern allein auf die Wachsenden selbst, von dem her alle musikerzieherischen Maßnahmen bestimmt sind. Das zeigt sich am klarsten da, wo man die vielumstrittenen schöpferischen Kräfte einsetzt. Da handelt es sich — obwohl man späterhin den Akzent vorsichtig verschob, aber auch dann noch blieb es

im Grunde das Gleiche — um das schaffende Kind in der Musik, das von sich aus bewegt ist und sich äußert und formt. Es kommt dabei wohl schließlich an die Gesetzlichkeit der Musik heran. Das erscheint aber mehr als sekundäres Ergebnis. Die Hauptsache ist seine Bewegtheit, sein Wille zur Äußerung, seine Kraft zur Formung, die alle von ihm aus sinnhaft werden, nicht von der musikalischen Objektwelt aus. Da setzt dann auch ein wahrer Sturm auf solche Jugenderzeugnisse ein; sie werden nicht nur liebevoll untersucht — warum sollten daraus nicht Erkenntnisse fließen, die der Musikerziehung segensreich sind — noch mehr: gehätschelt, ausgebaut, künstlich aufgeblasen, als Produkte der Jugend gar in die musikalische Öffentlichkeit lanciert. Was an diesen Gebilden eigentlich ist, habe ich unlängst in der „Zeitschrift für Schulmusik" gezeigt[1]. Sie sind mehr oder weniger gelungene Assoziationsreihen aus der Musik, welche von der Umwelt oder der Schule her in den Jugendlichen eingeschossen ist und aus der psychischen Gesamtlage des Augenblicks heraus wieder lebendig wird. Sie haben aber trotzdem die objektiven musikalischen Werte in die zweite Linie gedrängt, haben in konsequenter, aber einseitiger Durchsetzung des musikpädagogischen Gedankens das Kind völlig in den Mittelpunkt, die Musik an die Peripherie verschoben. Daß der Sinn einer solchen aufs Schöpferische gerichteten Musikerziehung sich schließlich dahin änderte, das Improvisieren, Erfinden als Vorstufe zum Einleben, Verstehen einzusetzen, war ein Rückschlag, der noch lange nicht allenthalben und wirklich aus innerer Überzeugung geschah. Die Apostel der Lehre vom Schöpferischen sind zwar vorsichtig, vielleicht selbst zweifelnd geworden, aber sie haben ihre Position noch nicht geräumt.

In der gleichen Linie einer einseitigen pädagogischen Forderung, der musikpädagogischen Autonomie und der psychologischen Blickrichtung liegt die Einsetzung alles musikalischen Gutes nach dem erziehlichen Wert allein. Die Einsicht, daß die einzelnen jugendlichen Altersstufen bestimmte musikalische Haltungen haben, daß ihnen demzufolge bestimmte Musikwerke zugeordnet nahegebracht werden können, hat die Musikerziehung immer, wenn auch rein erfahrungsmäßig, ohne tiefere Besinnung, verfolgt. Daß man jetzt systematisch untersuchte, die Dinge heller beleuchtete, die Werte schärfer sonderte, hat diese Frage außerordentlich geklärt und das Verständnis für dieses Problem vertieft. Aber dabei blieb die Bewegung nicht stehen. Sie suchte vielmehr überall die nicht nur der Entwicklungslage, sondern auch der besonderen Situation der einzelnen musikalischen Erziehungsarbeit entsprechende Musik. Das führte zwar zur Schaffung von viel neuer, mehr oder weniger erfreulicher Schul- und Jugendmusik. Das beförderte auch die Herausgabe vieler alter Musik außerordentlich. Aber was geschah eigentlich mit diesen Vorgängen? Jede Zentralisierung der Musikerziehung um bestimmte und feste Werte schwand, wurde aufgegeben letzten Endes unter dem Gedanken, daß nicht der Eigenwert, sondern der erzieherische Wert jeder Musik ihre Eignung bestimmt, daß nicht die objektive Welt deutscher musikalischer Kultur, sondern der jugendliche Mensch und allein die Bedürfnisse seines Wachsens die Auswahl bestimmen. Das führte zu einer liberalistischen und individualistischen Auflösung aller gemeinsamen Erlebnisgrundlagen, so weit sie in einem gemeinsamen geistigen Besitz gegeben sind, zu einer heillosen Zerspaltenheit, getreu der Auffassung, daß die musikalische Kultur von sich aus tragendes Volk sich atomistisch zusammensetze, nur Summation und nicht vielmehr in einem gemeinsamen geistigen Bewußtsein und Besitz gebunden sei.

Versuchen wir die hinter diesen äußeren Erscheinungen liegenden Kräfte zu erfassen, so stoßen wir zuerst auf die Auffassung, daß die Dynamik der Jugend, ihre ständige Bewegtheit auch im Musikalischen als Selbstwert genommen wird. Man will sie gar nicht zu irgendwelchen festen musikalischen Lebensformen bringen, sondern genügt sich darin, sie überhaupt musikalisch zu bewegen, setzt also ein Teilziel an die Stelle des Endzieles. Das hängt damit zusammen, daß man eben nicht weiß, welche musikalische Wertwelt bei diesem steht, daß man bestehende Bindungen und Ordnungen aufgelöst hat, ohne nun andere an deren Stelle setzen zu können. So sieht man denn schon in der Jugend und in ihren musikalischen Äußerungen selbst diese zielbedeutende Wertwelt gegeben,

[1] „Umwelt und Altershaltung wirken in unseren Improvisationen"; Juniheft 1932.

ohne freilich zu wissen, daß eine gewisse schöpferische Bewegtheit, ein bestimmtes Formenkönnen wohl Kennzeichen dieses Alters sind, daß aber ihr gleichzeitiges Merkmal ein mehr unbewußtes, instinktmäßiges Erformen, Erfühlen und Werten und als soches nur Übergangszustand, nicht Endhaltung ist. Damit nimmt man dem Jugendalter seine Bedeutung als Zwischenzustand und sucht ihn autonom zu machen. Man will eine musikalische Jugendkultur aufbauen, setzt damit einen neuen Teil für das Ganze und gibt ihm eine Akzentuierung, die nun das endgültige Ziel eines Hineingewachsenseins in den zentralen musikalischen Wertbereich noch mehr hemmt. Wie viele mögen nicht mehr aus dem Bereich musikalischer Jugendkultur in den umfassenden der Musik finden, auf halbem Wege stehen bleiben als Opfer einer betriebsamen musikalischen Jugendkonjunktur? Dann aber reiht sich solche Jugend nicht ein in das Werden des Großen und Ganzen, knüpft sie nicht den Faden der Überlieferung an und spinnt ihn von sich aus weiter. Sie hat dann eine Wertwelt zwar nicht aufgegeben, aber nie erreicht, ist geworden, ohne in einer geschlossenen andern zu wachsen, ohne mitzubauen an dem, was dem Alter der Reife und der Einsicht zu bauen vorbehalten ist, nachdem es in glücklicher Anonymität, in unverantwortlichem Tasten wuchs, das zwar seine Eigengesetzlichkeit in sich trägt, dem aber immer bewußt ist, daß es nicht Ende, sondern Durchgang, nicht Wert, sondern dynamische Bewegtheit ist.

So liegen die Endpunkte musikalischer Jugendkonjunktur bei der Erkenntnis: von der Durchgangsbedeutung dessen, was im musikalischen Jugendalter geschieht; von der rein formalen Bedeutung der eigenen „schöpferischen" Äußerung; von der bedingten Berechtigung einer musikalischen Jugendkultur, die nur Vorstufe sein kann im großen Bereich der ästhetischen Werte. Wohin aber steuert die Musikerziehung, wenn sie diese Einsicht hat? Sie erhebt einmal nicht mehr Anspruch auf die Bedeutung, welche man ihr letztens beimaß. Sie erkennt, daß sie nur Vorbereitung sein, Kultur erhalten und fortsetzen, die Grundlagen schaffen kann, daß sie nicht autonom ist, sondern an das Lebensganze gebunden und von ihm geformt ist. Die andere Erkenntnis setzt sich dann durch, daß Erleben und Erringen der großen unvergänglichen musikalischen Werte wichtiger ist als die musikalische Äußerung, daß der Schwerpunkt nicht nur in uns, sondern vielmehr im Ganzen der objektiven musikalischen Kultur liegt, aus der heraus unser musikalisches Sein und Leben erst seine Berechtigung herleitet und sich erformt. Es ersteht schließlich Klarheit darüber, daß der Jugend angemessene Musik, als Stoff einer musikalischen Jugendkultur, nicht in den Altersbedingtheiten allein seine Gesetzlichkeit finden kann, sondern vielmehr im Großen und Ganzen der Musik selbst, daß es nicht die Unterschiede in der Haltung sind, welche hier bestehen, sondern nur die Fassungskraft des Maßes an Kraft und Raum.

Mit alledem verschiebt sich aber der Grundakzent bisheriger Musikerziehung. An die Stelle einer musikalischen Jugendkonjunktur tritt wieder die Geltung des Werkbereichs und der höchsten ästhetischen Werte als Spitze. Autonome Musikerziehung wird eingeprägt dem Gesamtbereich musikalischen Seins und empfängt von ihm Impuls und Aufgabe. Erkannte psychologische Tatsachen und pädagogische Forderungen treten in den Sinnzusammenhang der Ganzheit.

Die Orgelbewegung und ihre gegenwärtige Lage in Deutschland.

Von Herbert Schulze, Leipzig.

Unter den geistigen Bewegungen, die um die Wende des 20. Jahrhunderts ausgelöst wurden, richtete sich auf musikalischem Gebiet eine auf die Umgestaltung der Orgel. Diese „Orgel"bewegung erfuhr ihren ersten Anstoß durch Albert Schweitzer, der, von der Schönheit der alten Silbermann-Orgeln erfaßt, zum Urheber der elsässischen Orgelreform wurde. Die zweite, stärkere Auslösung geschah durch Hans Henny Jahnn. Auf der

Hamburg-Lübecker Orgeltagung (1925) entflammte sich eine Generation, die eben den Krieg und die Revolution hinter sich hatte, an Meisterwerken alter norddeutscher Orgelbaukunst. Es zeigte sich, daß der Klang dieser Instrumente viele von uns mit großer Unmittelbarkeit zu erfassen vermochte, ja, den eigensten Wünschen der Gegenwart in Wesentlichem zu entsprechen schien.

Dies läßt sich aus einer Veränderung der geistigen Lage erklären, die schon durch zwei oder drei Jahrzehnte auf verschiedenen Gebieten spürbar wurde. Aus nüchternen Überlegungen heraus begannen sich viele wieder mehr als Ausführende denn als bestimmendes Subjekt zu fühlen. Solche Einstellung führte zu einer Sachlichkeit, die das Bewußt-Persönliche ausschalten und die Dinge nur aus den Notwendigkeiten heraus werden lassen möchte, in der Überzeugung, daß sich das Übergeordnete gerade dann am besten darin ausspricht. Seelisch kommt es auf diese Weise wenigstens zu einer Art innerer Gelassenheit. Weltanschaulich drängt diese Haltung zu einem „gläubigen Realismus".[1]

Diese neue Geisteslage bietet vielleicht eine Verwandtschaft mit derjenigen früherer Epochen. Es entstand jedenfalls eine Situation, die uns auch in der Kunst wieder unmittelbarer für die Schöpfungen der Vergangenheit aufschloß und zugleich zu einem eigenen Schaffen führte, das als ein durchaus Neues dennoch geistig und formal an die alten Meister anknüpft. Dies äußert sich in der nachexpressionistischen Zeit auf allen künstlerischen Gebieten. In der Musik prägte man dafür den Begriff „neue Klassik".

So will auch die Orgelbewegung verstanden sein. Man erfaßt ihren Sinn nicht, wenn man ihn mit dem Begriff einer nur auf Historisches gerichteten „Renaissance"-Bewegung zu deuten versucht. Was uns an den alten Orgelwerken so stark anspricht, hat seine Ursache in einem Verlangen der Gegenwart, das sich auf ähnliche Erfüllung richtet. Von einem musikalischen Gesichtspunkt aus können wir es als Durchbrechen eines neuen „Spaltklangprinzips" (Schering) bezeichnen.

Wer eine alte Orgel zum ersten Male hört, ist überrascht von der Klarheit, mit welcher die Linien polyphoner Satzkunst für das Ohr deutlich werden. Darüber ergreift das majestätisch Erhabene ihres Plenums und auf der anderen Seite das fromm in sich Gekehrte der leisen Register. In dem Klang dieser Orgel gewinnt Überpersönliches Ausdruck. Das zeigt sich schon in dem Charakter jedes einzelnen Tones. Stimmen, denen das 19. Jahrhundert einen stoßenden, drängenden Ton zu geben liebte (Prinzipale und Zungen), behalten dort bei aller Kraft einen natürlichen und edlen Klang. Die halblauten Stimmen haben einen warmen, wohllautenden und singenden Ton, der ebenso frei ist von subjektbetonter Sentimentalität wie derjenige der männlichen vom Brüllen. Selbst der oft berückende Wohllaut der leiseren Zungenstimmen ist in seiner Unberührtheit und Frische weit entfernt von jener Zauberhaftigkeit, die uns bei der Orgel des letzten Jahrhunderts und bei dem auf dieselben Klangtendenzen gerichteten Harmonium aus der Wirklichkeit in ein Traumland zu rücken sucht. Es ist eine wesentlich anders gerichtete Tongebung.[2]

Alle Register sind von stark unterschiedener Eigenart, ebenso wie die größeren Komplexe, die sich aus ihnen herausbilden: die Klanggruppen auf den einzelnen Werken und endlich die Werke selbst (als „Werk" bezeichnet man die Einheit der von einer Tastatur der Orgel aus spielbaren Pfeifen, die auch räumlich beieinander aufgestellt sind; die alten deutschen Orgeln besaßen deren bis zu fünf). Dieser „Werk"-Charakter wurde im vorigen Jahrhundert immer mehr aufgegeben, und es kam schließlich zu der vorwiegend dynamischen Stufung einer klanglichen Grundmasse (I. Manual *ff*, II. Manual *f* usw.), während die

---

[1] Mit diesem Begriff bezeichnet die neuere protestantische Theologie die Überwindung des naturalistischen Realismus. Sie erkannte, daß auch das Religiöse eine Wirklichkeit ist und in seinen Forderungen gegenwärtig verwirklicht sein will.

[2] Sie ist derjenigen verwandt, zu welcher man heute die menschliche Stimme in der Singbewegung zu erziehen sucht. Dieser Toncharakter ist es sicher auch zum großen Teil, was uns an dem Klang vieler anderer alter Instrumente, wie der Blockflöten, Gamben, Clavichorde usw. so sehr anzieht.

ausgeprägte Individualität der verschiedenen „Werke" auch eine gewisse Gleichberechtigung in dynamischer Beziehung mit sich gebracht hatte.

Der Gegensatz zwischen diesen Orgeltypen wird noch besser verständlich, wenn man ihn im Zusammenhang mit der religiösen Entwicklung betrachtet, die durch die Aufklärung des 17. und 18. Jahrhunderts ausgelöst wurde und äußerlich von der frommen „Gemeinschaft" zu dem lockeren Gefüge der vielen religiös bewegten „Einzelnen" führte. Ihrem Verlauf entsprach auch die musikalische. Die Religiosität, von der die bedeutendsten Werke der letzten Epoche getragen werden, fand ihren Mittelpunkt nicht mehr in der Kirche; die geistige Welt, aus deren Ausdrucksbedürfnis einst die Orgel entstanden war, wurde ihr allmählich fremd. Diese Zeit mußte sich neue, ganz anders geartete Klangmittel schaffen, um ihre Ideen wiedergeben zu können, und fand eines der vorzüglichsten in ihrem Orchester.

Auch die Orgel fügte sich ein und nahm schließlich das Orchester des 19. Jahrhunderts zum Vorbild. Dies mochte zuerst als ein Fortschritt erscheinen. Aber die Tatsache allein, daß das ehemals „königliche" Instrument doch immer nur eine ungeschickte Nachahmerin dieses Orchesters blieb, ist ein deutlicher Beweis, daß es damals seiner Natur fremden Tendenzen nachgegeben hat.

Die Berührung mit den alten Orgeln gewann trotz manchen Widerstandes sogleich ziemlich großen Einfluß auf den Orgelneubau. Hierbei führte ein historischer Gesichtspunkt zur Schaffung eines Instruments, auf dem es möglich sein sollte, die Kompositionen jeder Epoche stilgemäß, d. h. mit den Mitteln der Zeit darzustellen, die sie hervorbrachte. Man versuchte dies dadurch zu erreichen, daß man den Aufbau der Orchesterorgel mixturenreicher gestaltete und ihr einige „Barockstimmen" hinzufügte. Diese Orgel, bald richtig „Kompromiß"-Orgel genannt, vermochte aber nicht zu überzeugen, da es natürlich nicht möglich war, einander im Toncharakter zutiefst entgegengesetzte Klangelemente zu verbinden.

Eine andere Einstellung schied die Orgel nach ihrem Zweck in „Konzert"- und in „Kult"-Orgeln: die erstere als eine Orchesterorgel im Sinne der Welt, die zweite als „Barock"-Orgel im Dienste der Kirche. Ob sich diese als zwei verschiedene und gleichberechtigte Orgeltypen halten, wird wohl hauptsächlich davon abhängen, in welcher Weise sich das Religiöse in den nächsten Jahrzehnten ausprägt. Frühere Zeiten kannten solche Unterscheidungen nicht (es gab für sie ja nicht einmal einen fundamentalen Unterschied in der Haltung geistlicher und weltlicher Musik). Bachs große konzertante Werke sind für ein Instrument geschrieben, das man heute als Kultorgel bezeichnen würde.

Das Ziel der Orgelbewegung liegt aber am ehesten in dieser Richtung. Wir streben heute jedenfalls wieder die Herstellung eines Klangkörpers an, der sich zur Wiedergabe von Werken eignet, welche die Kompositionskunst vergangener Epochen für einen solchen Orgeltyp kultischer Haltung bestimmte.

Die unter dem Einfluß der Bewegung entstandenen Orgelbauten zeigen das einer Wendezeit entsprechende Bild eines bunten, scheinbar gleichberechtigten Nebeneinanders nicht nur in dispositioneller Hinsicht, sondern auch in der klanglichen Ausprägung äußerlich fast gleichartiger Dispositionen. Von allen diesen Orgeln befriedigt aber kaum eine. Es ist bisher nicht gelungen, einen Klang hervorzubringen, der im einzelnen, geschweige denn in seiner Gesamtheit so überzeugt wie derjenige der alten Orgeln.[3] Meistens fehlt ihm gerade das Wesentliche: die natürliche, edle, vom Vordrängen des Subjekts befreite Tongebung. Die Ursache hierfür liegt wohl hauptsächlich in den Mängeln der Intonation.[4] Die Wahl entsprechender Mensuren und Laden genügt nicht, wenn schließlich doch mit den Ohren des 19. Jahrhunderts intoniert wird, wie es fast immer geschieht. Die Intonation ist also ein Faktor von ausschlaggebender Bedeutung. Die Lösung der auf ihrem Gebiet liegenden Aufgaben ist aber sehr

[3] wenn dieser noch nicht durch späteren Eingriff verändert ist.

[4] Intonation ist die Kunst, die Orgelpfeifen zum Klingen zu bringen. Die besten Intonationen in dem hier angedeuteten Sinne hörte ich bisher von Karl Kemper in Lübeck, dem mutigen Vorkämpfer der Orgelbewegung unter den Orgelbauern, und von Paul Ott in Göttingen. Das Können der Alten (z. B. Silbermanns) auf diesem Gebiet ist berühmt.

schwierig. Die dazu nötige Klangvorstellung ist etwas Schöpferisches und als solches innig mit dem Fundament unserer wesensmäßigen Einstellung verbunden. Sie kann dem Gutwilligen zuteil werden, sie kann aber nicht einfach von uns gemacht werden.

Die Orgelbewegung erkannte wieder die Eigenart der Orgel als eines Kultinstruments und sucht mit Recht nur ihre Ausprägung zu einem solchen. Aber diese Ansätze zur neuen Orgel sind nicht aus dem Ausdruckswillen einer Gemeinde erwachsen, sondern gehen zunächst aus dem Wollen dafür aufgeschlossener Einzelner hervor. Trotzdem erfährt die Orgelbewegung ihre Berechtigung aus dem Aufbrechen des Problems. Sie weist damit in die Zukunft.[5] Ein starker Wille zur Gemeinschaft äußert sich heute schon auf vielen Gebieten des Lebens und führt selbst dort, wo man den Blick empirisch beschränken möchte, oft über eine nur sachliche Verbundenheit hinaus. Das sich allmählich wieder mehr durchsetzende Bewußtsein aber, daß wir alle in gleicher Weise vor die Realität Gottes gestellt und durch den Zwang zur religiösen Verwirklichung dauernd bedroht sind, und die Tatsache, daß wir alle darin Hilfe erfahren, wenn wir guten Willens sind, wird uns vielleicht auch wieder eine bewußt religiöse Gemeinschaft bringen, die kultischen Ausdrucks bedarf.

Es ist natürlich, daß angesichts einer Lage, die auf dem Gebiet der Orgel zunächst nur die prophetischen Einzelnen besitzt, eine Vereinigung wie der auf der dritten Orgeltagung (1927 zu Freiberg i. Sa.) gegründete Deutsche Orgelrat nicht dazu beitragen konnte, eine gewisse Stockung, die in den letzten Jahren in der Bewegung eingetreten ist, zu überwinden. Denn ohne den gemeinsamen Grund oder doch wenigstens ohne ein bewußtes Erkennen der gleichen Situation, als einer Bewegungsrichtung auf diesen Grund zu, ist es für eine Gruppe von Mehreren nicht möglich, die begeisterte Stoßkraft zum Aufbau eines Neuen zu finden.

Die Orgelbewegung wird von vielen Orgelbauern abgelehnt. Das liegt zum Teil wohl daran, daß man ihren Zielen oft geistig fremd gegenüber steht und deshalb die Notwendigkeit einer Umstellung im Orgelbau nicht einsieht. Andererseits werden aber auch den Orgelbauern, welche in der Bewegung mitarbeiten, die neuen Aufgaben oft nicht klar genug zugewiesen, und die Enttäuschung über das wieder nicht ganz gelungene Werk hält natürlich auch diese Willigen in einer gewissen Distanz.

Der gegen die Orgelbewegung einsetzende Widerstand führte zu einer Tagung für den Orgelbau (Berlin 1928, unter dem Vorsitz von Prof. Biehle). Auf demselben Boden erwuchs die „Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau" („TAGO", Berlin, Dezember 1931). Diese erstrebt „die Durchdringung des Orgelbaues mit technischem Geist, soweit die Technik an ihrem Teil dazu beiträgt, die Orgel zu vervollkommnen". Das steht an sich nicht im Gegensatz zu den Zielen der Orgelbewegung. Dieselbe bedarf sogar geradezu der Mitarbeit von Wissenschaft und Technik, um ihre geistigen und künstlerischen Ziele zu erreichen. Die zunächst unbestimmte Haltung der TAGO entwickelte sich aber bald zu deutlicher Ablehnung der gegenwärtig für die Orgelbewegung vorliegenden Probleme.

Eine Kundgebung des Reichskulturausschusses deutscher Christen, welche „die in der sogenannten Orgelbewegung verfolgten extremen, ungesunden und obendrein unklaren Ziele zur angeblichen Reformierung der deutschen Orgel" „mit aller Entschiedenheit" ablehnt, wird von Kreisen, die in der TAGO maßgebend sind, öffentlich gutgeheißen. Dieser Kulturausschuß hat ferner beschlossen[6], „daß im neuen Deutschland in der Kunst des Orgelbaues nur solche Männer führend und maßgebend sein" könnten, „denen Christentum und Nation oberste Gesetze ihres Denkens und Handelns sind".

Die unter dem Namen „Deutsche Christen" zusammengefaßten Kreise stehen der Gedankenwelt des Nationalsozialismus nahe. Sie wenden sich mit ihren Grundsätzen „an alle evangelischen Christen deutscher Art". Ihr Kulturausschuß hat aber mit dem erwähnten Beschluß zunächst eine Entscheidung getroffen, die den geistigen Kräften, von denen die Orgelbewegung getragen ist, nicht gerecht wird. Viele, die national empfinden und

[5] ebenso wie die liturgische Bewegung, mit der sie in vieler Beziehung eng verknüpft ist.
[6] scheinbar bestimmt durch den Blick auf die Person H. H. Jahnns.

Christen sein möchten, fühlen sich stark in dieser auf die neue Orgel gerichteten Bewegung verbunden. Die Ablehnung derselben durch den Kulturausschuß der „deutschen Christen" entspricht vielleicht der geistigen Situation eines Teiles ihrer Mitglieder — nämlich derjenigen, die ihrer Natur nach geistig die Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts vertreten und sich deshalb der Entwicklung zum Neuen verschließen müssen, andererseits sich aber wohl auch oft nicht für die Tiefe des religiösen Gehalts aufzuschließen vermögen, wie sie in der Orgelbewegung zum Durchbruch kommen will.[7] Es gibt aber viele Kirchenmusiker, Theologen und Laien, die als von den Problemen der Zeit Erfaßte und zum Aufbau Willige mit einem solchen Entschluß nicht einverstanden sind. Diese hoffen, daß der Reichskulturausschuß doch noch eine andere Stellung gewinnt und sich für die Wünsche der Gegenwart öffnet.

Ich fasse diese Gedanken über die Orgelbewegung und ihre gegenwärtige Lage kurz dahin zusammen:

Die Orgelbewegung weist wegen ihres geistigen und religiösen Gehalts stark in die Zukunft. Das ist ein Grund für ihre äußerlich schwierige Stellung und erklärt zugleich, daß sie auch in dem, was sie bisher praktisch hervorbrachte, noch durchaus am Anfang steht. Die Orgelbewegung besitzt keine größere Organisation, die entschlossen für ihre Ziele eintritt. Auf der anderen Seite stehen als Gegner organisatorisch zusammengefaßte Verbände, die, soweit sie dem Orgelfach angehören, ihre Position jetzt noch durch die Gründung eines Reichsverbandes für Orgelwesen zu stärken hoffen.

Diese Lage zwingt alle, die mit der Orgelbewegung verbunden sind, zu entschiedenem Handeln. Sie ist aufrüttelnd für diejenigen, welche aus Mangel an Intuition und aus Vorsicht in den letzten Jahren eine nur abwartende Stellung einnahmen. Sie machte es möglich, daß sich Vertreter ihrer Gedanken in breiter Front zusammenfanden (Berlin, im Mai 1933), um auf die Gefahr hinzuweisen, von der nicht nur die Bewegung, sondern überhaupt die deutsche Kirchenmusik augenblicklich bedroht ist. Sie wird vielleicht auch schon bald zu einer klaren Entscheidung innerhalb der Orgelbewegung auffordern. Denn die Bemühungen um die neue Orgel können erst dann allgemein Anerkennung finden, wenn es gelingt, überzeugende Instrumente zu schaffen. Diese Aufgabe kann nicht durch Kompromisse gelöst werden.

Die gegenwärtige Lage macht es weiterhin notwendig, daß sich die Freunde der Orgelbewegung zu einer größeren Arbeitsgemeinschaft zusammenschließen, die sowohl Deutschland als auch Österreich und die Schweiz umfassen sollte.

Außerdem wäre es gut, wenn sofort die Lösung einiger Probleme in Angriff genommen würde, die dem heutigen Orgelbau aus den Zielen der Orgelbewegung erwachsen sind.[8] Hierzu müßte sich an geeigneten Stellen eine Gemeinschaft von Wissenschaftlern, Technikern und Musikern zusammenfinden, die für die Gegenwart aufgeschlossen ist. Es wäre zu wünschen, daß diese Arbeit von staatlicher und kirchlicher Seite unterstützt würde und schließlich zur Schaffung einer eigenen Versuchsstelle für diese Aufgaben führen könnte.[9]

Die Orgelbewegung wurde aus einer neuen Geisteslage möglich. Ihre Entwicklung hängt auch weiterhin mit dem Prozeß eines inneren Neuwerdens zusammen. Hieraus ergibt sich ein Zustand der Erwartung. Ein richtiges Warten aber wird auch handeln müssen, wenn es die Richtung des Ganzen spürt und sich der nächsten Erfordernisse bewußt ist. Dies ist uns in der Orgelbewegung schon heute möglich.

---

[7] In diesem Zusammenhang muß auch eine von dort gebilligte Schrift „Kirchenmusik im dritten Reich" (Görner, Berlin) erwähnt werden, die bei allen, denen es um eine Erneuerung unserer Kirchenmusik zu tun ist, Unwillen hervorruft.

[8] Solche bisher ungelöste Probleme sind z. B. Intonations-, Laden- und Trakturfragen.

[9] Ein Zeitpunkt, in dem sich das Neue eben erst herausbildet, ist aber nicht zur Einsetzung einer Zentralstelle geeignet, wie sie die Tago für sich anstrebt, um von hier aus Normen für den Orgelbau aufzustellen.

Die am 17. und 18. Mai 1933 in Berlin versammelten Führer der deutschen Orgelbewegung veröffentlichen folgende

ERKLÄRUNG

zu dem Flugblatt „Kirchenmusik im dritten Reich":

Die nationale Erneuerung hat die Kirche wieder in den Blickpunkt des ganzen Volkes gerückt. Wir, die wir seit langem an der Erneuerung der Kirchenmusik und des Orgelwesens arbeiten, erleben es heute mit tiefer Freude, daß sich das Verlangen breitester Schichten unseres Volkes wieder auf die Kirchenmusik richtet. Wir verhehlen uns nicht, daß damit auf diejenigen, die heute in maßgeblicher Stellung an der Erneuerung der Kirche und des kulturellen Lebens im Staate arbeiten, eine besonders ernste Verantwortung fällt. Diese Verantwortung wird um so größer, als wir gegenwärtig schwere Gefahren für die Ausrichtung des Dienstes, den die Kirchenmusik unserer Kirche und damit dem deutschen Volke leisten soll, heraufziehen sehen. Darum fühlen wir uns zu folgender Erklärung verpflichtet:

1. Wir bekennen uns zu der kultischen Verwurzelung aller Kirchenmusik. Ihre evangelische Aufgabe ist Verkündigung, Bekenntnis, Anbetung und Lobpreis. In ihrem Mittelpunkt steht der Choral.

Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die im Konzertsaal beheimatet ist. Die Orgel darf nicht zum Schauplatz virtuoser Eitelkeit werden. Die Musik im Gottesdienst ist nicht Selbstzweck, sondern Dienst an der Verkündigung.

2. Wir bekennen uns zu der gemeinschaftsgebundenen Kraft aller Kirchenmusik, wie wir sie vor allem in der Musik unserer evangelischen Kirche von Luther über Schütz bis Bach und an den Meisterorgeln dieser Zeit erlebt haben. Unsere Bewegung ist nicht zuletzt im Kampfe gegen zersetzende Kräfte des Liberalismus und Individualismus entstanden.

Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine bürgerlich-liberale Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die nicht aus der Gemeinschaft herausgeboren ist. Eine zuchtlose, selbstgenießerische Musik, die den Einzelnen nicht über sich selbst hinaus in die Gemeinde hineinstellt, hat in der Kirche kein Heimatrecht und hat auch mit dem künstlerischen Wollen des jungen Deutschland nichts gemein.

3. Wir bekennen uns zur volkhaften Grundlage aller Kirchenmusik. Darum hat unsere Arbeit seit ihren ersten Anfängen bewußt bei der Tradition unserer großen deutschen Meister angeknüpft.

Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine nicht-bodenständige kosmopolitische Kunst als deutsche evangelische Kirchenmusik dargeboten wird. Wir lehnen es weiter ab, daß die auf dem Grunde der besonderen Eigenart des deutschen Volkstums in einer einzigartigen reichen Geschichte erwachsene eigenständige deutsche Orgelbaukunst durch unnatürliche Angleichung an fremdländische Erzeugnisse und Kunstanschauungen verfälscht wird.

4. Wir bekennen uns zu einer gegenwartsgemäßen Kirchenmusik auf der Grundlage der vorstehenden Sätze. Wir glauben, daß Gott, wenn es ihm gefällt, unserer Zeit das neue Lied schenken wird, auf das wir warten.

Wir lehnen es ab, daß unserem Volk eine geistig-reaktionäre Kunst als Kirchenmusik dargeboten wird, die keine lebenzeugende Kraft besitzt, sondern sich als Kind einer vergangenen geistigen Epoche erweist. Wir werten die Gegenwartsnähe der Kirchenmusik nicht in der Art des Historismus nach ihrer zeitlichen Entstehung, sondern nach der Kraft, mit der sie unmittelbar zum Geschlecht unserer Tage zu sprechen weiß. Es ist ein Irrweg, wenn man aus der Haltung eines geistig überwundenen, rein technisch orientierten Zeitalters heraus die Orgel nicht als Organismus, sondern in erster Linie als technisches Erzeugnis betrachtet.

gez. Professor D. Dr. Karl Straube, Thomaskantor, Leipzig.

Organist Wolfgang Auler, Berlin; Organist Friedrich Brinkmann, Hamburg; Oberregierungsrat Dr. Bodo Ebhardt, Potsdam; Studienrat Dr. C. Elis, Göttingen; Dr. Fred

Hamel, Berlin; Orgelbaumeister Emil Hammer, Hannover; Professor Fritz Heitmann, Berlin; Organist Friedrich Högner, Leipzig; Kirchenmusikdirektor Gustav Knak, Hamburg; Organist Walter Kraft, Lübeck; Landeskirchenrat Dr. Chr. Mahrenholz, Hannover; Professor Günther Ramin, Leipzig; Professor Wolfg. Reimann, Berlin; Orgelbaumeister R. Ruther, Frankfurt a. Oder; Organist Herm. Schelling, Berlin; Kirchenmusikdirektor Fritz Schink, Berlin; Kantor Herbert Schulze, Leipzig; Organist Gerhard Schwarz, Berlin; Organist Eugen Simmich, Berlin; Pfarrer Lic. Dr. Söhngen, Berlin; Orgelbaumeister Dr. Oscar Walcker, Ludwigsburg; Landeskirchenmusikdirektor Erw. Zillinger, Schleswig.

Weiterhin stimmten der Erklärung zu:

Pfarrer Lic. Dr. Dietrich, Wiesbaden; Organist Hugo Distler, Lübeck; Kantor Max Drischner, Brieg; Professor Dr. Gotthold Frotscher, Danzig; Kirchenmusikdirektor Richard Gölz, Tübingen; Organist Gottfried Grote, Wuppertal-Barmen; Professor Dr. Willibald Gurlitt, Freiburg; Orgelbaumeister Karl Kemper, Lübeck; Organist Paul Kickstat, Altona; Pfarrer Kiefner, Blaubeuren; Organist Dr. Hans Klotz, Aachen; Domorganist Richard Liesche, Direktor des Domchores, Bremen; Landeskirchenmusikwart Erh. Mauersberger, Eisenach; Kreuzkantor Rudolf Mauersberger, Dresden; Organist Karl Rahner, Saarbrücken; Kantor Alfred Stier, Dresden; Organist Werner Tappolet, Zürich.

Eine zustimmende Erklärung, von 29 führenden Kirchenmusikern aus Hamburg, Schleswig-Holstein und Lübeck unterzeichnet, wurde den in Berlin am 17. und 18. Mai versammelten Führern der Orgelbewegung zur Kenntnis gebracht.

Weitere Zustimmungserklärungen sind zu richten an Wolfgang Auler, Berlin S 42. Luisenufer 43.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Wir stehen zur Zeit dieser Niederschrift in der Pause, die sich zwischen den Saisonschluß und den Beginn der „Kunstwochen" eingeschoben hat. Die Zahl der Konzerte hat sich auffällig vermindert, und die nur vierzehn Tage umfassenden Kunstwochen können bis auf wenige interessante Veranstaltungen auch nur allenfalls als eine recht künstliche Belebung der Saison gelten. Es scheint, als wenn die Saison in Berlin früher zu Ende gehe als in den vorigen Jahren. Und sicherlich ist die entstandene Lücke im Konzertleben zugleich symbolisch für die allgemein sich äußernde Wendung des musikalischen Stils. Die noch in der vorrevolutionären Zeit angesetzten Opernpremièren wie Zemlinskys „Kreidekreis" sind ausgefallen. Die Zeit für die Vorbereitung jüngerer deutscher Werke ist etwas zu kurz bemessen (Vollerthuns „Freikorporal" wird in der Städtischen Oper erst im Juni herauskommen). Und somit beschränkt sich die Operntätigkeit in den letzten Monaten lediglich auf einige Neueinstudierungen. Wagner steht im Vordergrunde: „Meistersinger", „Lohengrin", „Tannhäuser" (die Wiederaufnahme einer früheren Inszenierung nach Absetzung der Klemperer-Verschandelung) und „Parsifal". Die offiziellen Opernveranstaltungen der Kunstwochen bringen — und das ist recht bedauerlich — auch nicht eine Erstaufführung eines jüngeren deutschen Komponisten. Eine „Pause der Entwicklung" — die den Umständen gemäß verständlich erscheint, deren Behebung aber schon aus rein lokalem Ehrgeiz heraus eine unbedingte Notwendigkeit ist.

Im Konzertleben herrschen Brahms und Reger. Als Höhepunkte eine bescheidene, aber stimmungsvolle Brahmsfeier in der „Akademie der Künste" mit Kammermusik- und Liedvorträgen und einer Gedenkrede von Prof. D. Dr. Hans Joachim Moser. Und die zwei großen Brahmskonzerte der Singakademie unter Prof. Georg Schumanns nimmermüder Stabführung. An zwei Abenden gelangten zum Vortrag: Begräbnisgesang, Nänie, Requiem, Schicksalslied, Gesang der Parzen, Rhapsodie, Triumphlied. In der sorgfältigen, echt erfühlten Darbietung ein beglückendes Erlebnis. Für Reger hat sich namentlich das Kampfbundorchester besonders eingesetzt. Die Böcklin-Suite, die Beethoven-Variationen und die Vaterländische Ouvertüre —

wobei Prof. Gustav Havemann den Posaunenchor („Nun danket alle Gott") hinter dem Rücken der Zuhörer auf dem Altan der Singakademie aufgestellt hatte, ein überwältigender Eindruck! — gaben genügend Gelegenheit zu der Feststellung, daß die künstlerische Entwicklung des Kampfbundorchesters bemerkenswerte Fortschritte gemacht hat. Im Mittelpunkt des Abends stand die Ansprache Prof. Dr. Fritz Steins, der dem Menschen Reger warmherzige Worte widmete und seinen fesselnden Vortrag mit zahlreichen unbekannten Anekdoten heiterster Art würzte.

Selbstverständlich ist das Berliner Konzertleben immer noch reich an Genüssen besonderer Art. Etwa Furtwänglers Wohltätigkeitskonzert zum Besten der Opfer von Neunkirchen mit ideal wiedergegebenen Werken von Weber, Brahms, Beethoven. Oder ein Wagner-Abend Erich Kleibers mit Maria Müller, eine der größten lebenden Wagnersängerinnen, und mit selten gehörten Werken wie die Columbus-Ouvertüre und die C-dur-Sinfonie. Oder eine Bearbeitung eines der schwierigsten Tonstücke von Robert Schumann durch Hans Hörner: Das musikalisch weniger anspruchsvolle, durch eine reizvolle Romanze ausgezeichnete Konzert für vier Waldhörner mit Orchester. Dazu ein Hugo Kaun-Abend mit Liedern und Kammermusik, eine verdiente Ehrung für den allzu früh heimgegangenen, einfallsreichen Komponisten. Ferner eine Aufführung der „Schöpfung" durch den NS-Kampfbundchor und -Orchester unter Leitung von Dr. Max Burkhardt, eine verheißungsvolle Leistungsprobe für diesen noch jungen Klangkörper. Dann ein wenig glückliches Kammermusikkonzert des „Vereins ehemaliger Hochschüler" mit einem Programm von absoluter Einseitigkeit des Stils. Schwach in der Erfindung, nüchtern und gehaltlos insbesondere die „Missa brevis" von Hermann Reuter und eine talentlose uraufgeführte Sonate für Violoncello und Klavier von Fritz Büchtger.

Aber den Hauptanteil an der Gestaltung des Berliner Konzertlebens nimmt nach wie vor der Chorgesang. Als Auftakt zu den Berliner Kunstwochen veranstaltete der Gau Berlin des Reichsverbandes der gemischten Chöre ein Massenkonzert von tausend Sängern in der Philharmonie, dem „Deutschen Lied" gewidmet. Daß die Fachpresse solche Chorkonzerte immer noch meist recht oberflächlich behandelt und das Pressezimmer fast leer bleibt, zeugt von einer völligen Verkennung musikkritischer Aufgaben in einer Zeit, die gerade volksmusikalischen Bestrebungen die größte Aufmerksamkeit und Förderung entgegenbringt. — Der Bruno Kittelsche Chor, der bei der „Meistersinger"-Aufführung der Städtischen Oper den Stammchor des Theaters auf 350 Sänger verstärkt hatte, führte in der Hochschule ein einzigartiges Wolf-Bruckner-Programm vor: den Morgenhymnus, den Frühlingschor aus „Manuel Venegas", den da capo verlangten „Feuerreiter", schließlich das Tedeum. Ein Ehrenabend für diesen vortrefflichen Chor und seinen hochbefähigten Dirigenten. Schließlich darf die Aufführung einzelner Partien aus dem dritten Teil des Christus-Oratoriums von Felix Draeseke durch den Chor und das Orchester der Funkstunde unter Maximilian Albrechts stets zuverlässiger, anregender Stabführung nicht unerwähnt bleiben. Die musikdramatische Spannung dieses gigantischen Werkes mit seiner ergreifenden Melodik und seinen geradezu prachtvollen Chorsätzen fesselte den Hörer in einer Weise, daß man nach einer baldigen Gesamtaufführung des Oratoriums begreifliches Verlangen trägt.

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Leipzig gehört, nächst Hamburg und Wien, zu den wenigen Städten, die zu einem dreitägigen Brahmsfest geschritten sind, das ausschließliche Verdienst des Gewandhauses. Hiefür liegen innere Gründe vor. Durch Nikisch, der sofort mit einer zielbewußten Brahmspflege begann, ist Brahms ziemlich bald einer der Hausgötter des Instituts geworden und es auch geblieben. Wer so um 1900 aus anderen Städten nach Leipzig kam, war erstaunt über die reiche Pflege vor allem der Sinfonien. von denen im Konzertwinter etwa sogar alle vier geboten wurden, was ohne weiteres geschehen konnte, weil die Brahmsche Kunst auf ein

Spezifisches im Leipziger trifft. So war die Abhaltung eines Festes selbst in dieser schwierigen Zeit zugleich ein Akt der Dankbarkeit.

Begonnen wurde mit dem Requiem, einer in Anbetracht der Jahreszeit, der Geburtstagsfeier und des öfteren Erscheinens des Werkes in den letzten Jahren nicht sonderlich günstigen Wahl, die sich auch hinsichtlich des Besuchs auswirkte. Das Gegebene wären kleinere Chorwerke mit dem hier fast so gut wie unbekannten Triumphlied als Schlußwerk gewesen. Die Aufführung unter Straube war aufs feinste abgewogen und durchaus innerlich, nur enttäuschte die Sopranistin, Ad. Armhold, nicht ganz unerheblich, während Bockelmann ganz seiner Bedeutung entsprach. Zwischenglied zu dem Liederabend Maria Müllers andern Tags war die Festmotette in der Thomaskirche mit chronologisch geordneten Orgelwerken (G. Ramin) und Motetten. M. Müller ist, so herrlich sie singt, keine ideale Brahms-Sängerin, gerade weil ihr Organ zu leuchtend ist und ihm die tiefen Farben fehlen. Sie sang teilweise die gleichen Lieder wie vor einigen Monaten Elena Gerhardt in ihrem Brahmsabend, der Unterschied konnte einem da sehr bewußt werden. Es ist ein Ton in Brahms' schönsten Gesängen, den man entweder selbst in sich hat oder ihn eben schuldig bleiben muß. Am dritten Tag fanden ein Kammermusik- und ein Orchesterkonzert statt. Es hat ausnahmsweise immer wieder sein Gutes, an einem Tag viel instrumentalen Brahms zu hören, sofern dann der grundsätzliche Unterschied zu den Wiener Klassikern sich immer wieder aufdrängt. Ich habe ihn auf die Formel gebracht: Bei diesen Charakterthemen mit allen Folgerungen, hier aber Gefühlsthemen. Daher rührt's denn auch, daß man sich bei Brahms in einem Kreis bewegt. Mittags gab's das Klavierquartett g-moll, das Klarinetten-Quintett — die Klarinette geradezu ideal schön gespielt von Schreineke — und das f-moll-Quintett mit W. Backhaus am Klavier. Seine pianistische Größe zeigte er voll und ganz erst Abends im Vortrag des B-dur-Konzerts. Backhaus ist Leipziger, in den angelsächsischen Ländern wohl der berühmteste deutsche Pianist, heute, und gerade als Brahmsspieler, ein Meister fast ohnegleichen. Mit welcher Selbstverständlichkeit er die fast für alle Pianisten zu vollgriffige Partie dieses Konzerts gibt, glaubt man nur, wenn man's hört, alles scheinbare Zuviel schmilzt da weg. Und sein Vortrag ist ebenso männlich wie innerlich belebt. Das Konzert dürfte vielleicht der Höhepunkt des Festes gewesen sein. Außerordentlichen Beifall erntete auch H. Abendroth mit dem Vortrag der ersten Sinfonie, die er heute wirklich sinfonisch, nämlich weit einheitlicher gibt als vor etwa zehn Jahren an gleicher Stelle; dazu mit ausgeprägtem Sinn für monumentale Wirkung, allerdings bei Zurücktretenlassen des Kammermusikalischen dieser Sinfonie. Hohes Lob verdient das Gewandhausquartett mit Prof. Wollgandt an der Spitze, das sich in Brahms in seltenster Weise eingelebt hat.

Des 60. Geburtstages Max Regers gedachte ausführlich nur das Konservatorium, und zwar mit nicht weniger als fünf Veranstaltungen, einer von Lehrern der Anstalt bestrittenen Kammermusik (op. 139, op. 141 b, op. 133), von der die Violinsonate recht ferne, das Streichtrio hingegen ganz nahe berührt, dann eines Vortrags oder vielmehr einer Plauderei H. Grabners über die Beziehungen Regers zum hiesigen Konservatorium. Grabner hat in einem früheren Vortrag über Reger deutlich betont, daß dieser ein eigentlicher Lehrer nicht gewesen sei, seine Hauptforderung immer nur wieder hieß: Arbeiten, recht viel produzieren. Und es ist schon so: der Kompositionslehrer in höherem Sinn ist noch gewissermaßen eine Erfindung der Zukunft, Sicheres haben nur die verstorbenen großen Meister in ihren Werken übermittelt. Zum Interessantesten gehörte ein Orgelkonzert mit unsern jetzigen drei ersten Orgelspielern, G. Ramin, F. Högner und K. Hoyer. Viel ließe sich darüber sagen, sowohl die Werke in ihrer heutigen Wirkung (op. 60, 52 Nr. 2, 46) wie die drei ausgezeichneten Interpreten, von denen Högner der besonnenste und sowohl innerlich wie äußerlich ruhigste ist. Von dem Vortragsabend von Schülern nahm ich, soweit ich ihn verfolgte, gemischte Eindrücke mit, das Orchesterkonzert unter W. Davisson endlich konnte ich, der Bachschen Kantate wegen, nicht besuchen.

Die Wagnerfestspiele nahmen ihren Fortgang, allerdings insofern einen anderen, als an Stelle Brechers, der die meisten Werke zu leiten unternommen hatte und nun von der

Bildfläche endgültig verschwunden ist, Ersatz geschaffen werden mußte. Den ganzen „Ring" leitete O. Braun, der eine unsrer beiden sonstigen Kapellmeister, ein sehr erfahrener, seine Aufgabe beherrschender Fachmann, wenn auch ohne letzten Schwung. Festlichen Eindruck erweckten verschiedene erlauchte Gäste; einen G. Pistor z. B. als Siegfried zu hören und auch zu sehen, läßt an Bayreuth denken. Wichtiger war insofern „Parsifal", als auf Grund dieser seiner Leitung der Münchener Dirigent B. Schmitz zum ersten Kapellmeister gewählt wurde. Der Eindruck war vorzüglich, das Gefühl, einem geborenen Dirigenten gegenüberzustehen, stellte sich alsbald ein. Drei erste Gäste, M. Lorenz (Parsifal), A. Kipnis (Gurnemanz) und auch M. Bäumer (Kundry) gaben der Aufführung ein festliches Gepräge. Szenisch ist die Klingsor-Zauberszene durchaus, anderes in mancher Beziehung zu beanstanden, nicht zum wenigsten aber auch die Art, wie mit der Beleuchtung umgegangen wird. Hell wurde es während der beiden ersten Akte überhaupt nicht. Sehr gelobt wurde ‚Tristan" unter Kraus-Wien. Weiteres ist noch im Fluß, auch das „Liebesverbot" werden wir noch erhalten.

Von Einzelkonzerten ist mir noch sehr in Erinnerung das Messekonzert der Thomaner, und zwar besonders zweier Motetten von A. Mendelssohn wegen: „Ach, wie nichtig", und besonders „Was hast du verwirket" aus dem großen Motettenwerk (op. 90). Die neueste, gewissermaßen abstrakte kirchenmusikalische Bewegung macht es sich auch mit diesen Werken zu leicht. Daß M. kontrapunktisch etwas kann, wird zwar nicht abgeleugnet, daß er aber zugleich die Harmonik heranzieht und etwa mit einem einzigen, und zwar ganz einfachen Akkord, Wunder vollbringt, so daß geradezu göttliche Wärme den Hörer erfüllt, das wird ganz und gar nicht gewünscht und sogar mit Verachtung gestraft. Viel lieber denn noch „herben", d. h. übelklingenden, heutigen Kontrapunkt. Straube gibt diese Werke mit souveräner Freiheit bei vollendeter Schönheit. In einem eigenen Klavierabend spielte W. Niemann eigene Werke von op. 30 bis 121. In bequemster Weise reiste man in der halben Welt herum, überall einen Eindruck mitnehmend, der etwa noch stärker gewesen wäre, wenn gewisse tonliche und auch rhythmische Überspitzungen vermieden worden wären. Es war aber doch ein echter Niemann-Abend. — Des Brahms-Konzerts des Vereins Deutsche Bühne, bestritten vom Sinfonieorchester unter C. Schuricht, sei auch deshalb gedacht, weil der hier überaus beliebte und bewunderte Dirigent als ein erster Anwärter für den Gewandhausposten angesehen wird. Endlich wieder einen Kapellmeister zu haben, der auch zu Leipzig gehörte, wäre eine Wohltat. Die Ecksätze der 3. Sinfonie gingen direkt ins Dramatische; wie Brahms doch sehr verschieden gegeben werden kann, ohne ihm Gewalt anzutun. Schlagend und quecksilbrig zugleich die Akademische Ouvertüre. Der Erfolg war außerordentlich.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die österliche Zeit brachte ein Wiederaufleben älterer und neuer Passionsmusik. So gab Prof. Dr. Peter Raabe in Aachen als gewichtigen Ausklang der Konzertzeit das Deutsche Requiem von Brahms und dessen Vierte Sinfonie, während in der Christuskirche die von Arnold Mendelssohn wiederentdeckte (der damit treu den Spuren seines großen Vorfahren folgte) Matthäuspassion von Heinrich Schütz erklang. Dem Gedächtnis von Brahms galt Raabes letztes Volkskonzert, welches die erste Serenade, das Doppelkonzert (Bogner-Kunkel) und die Akademische Festouvertüre zu Gehör kommen ließ. Bielefeld hörte in einem Chorkonzert unter Kaminski alte „Deutsche Sprüche vom Leben und Tod" Leonhard Lechners sowie Werke des Dirigenten: Kanons und die Motetten „Der Mensch" und „Die Erde". Außerdem stellte Kaminski die Neubearbeitung seines Quintetts zur Diskussion. In Bochum erlebte Bachs h-Moll-Messe ihre Neuaufführung unter Prof. Reichwein, in Bonn Haydns „Jahreszeiten" unter Dr. Wedig, und der letzte Städtische Kammermusikabend sah Adolf

Busch und Rudolf Serkin zu Gaste. Daß Busch damit zum letzten Male als Musiker seine Heimat besuchte, die er in selbstgewollter Trennung von der deutschen Nationalbewegung künftig meiden will, stimmt trübe: sollte man heute über persönlichen Verstimmungen nicht lieber das große gemeinsame Ziel des deutschen Volkes und seiner Kultur erkennen? Für die Himmelfahrtswoche plant Bonn ein dreitägiges Musikfest mit Werken von Brahms, Reger und, leider, auch Mahler. Die Leitung ist Ernst Wendel anvertraut. Pfitzners neue, im vorigen Sommer nach seinem cis-moll Streichquartett geschaffene Sinfonie erklang hier zuerst im Darmstädter Landestheater unter der Leitung des Schülers des Komponisten, K. M. Zwißler. Dortmund, über dessen Tagung des Deutschen Sängerbundes an anderer Stelle berichtet wird, beging das 2. Westfälische Brucknerfest mit gediegenen Aufführungen der f-moll-Messe, des Tedeums, einiger Motetten (Holtschneiders Madrigalchor), der e-moll-Orgelfuge (Bunk), des Streichquintetts (Konzertmeister Enzen und Gen.), der 2. und 9. Sinfonie. Im Rahmen des letzten Sinfoniekonzerts erklang als Erstaufführung Max Trapps (der, an der Berliner Hochschule ausgerechnet als Klavierlehrer für Anfänger beschäftigt, hier zeitweilig als Theorielehrer wirken durfte) Divertimento für Streicher, auch dieses feingestimmte Werk unter W. Siebens Leitung. Auch Duisburg feierte Bruckner, und zwar mit der A-dur-Sinfonie, der f-moll-Messe, denen H. Knapstein viel Sorgfalt angedeihen ließ. Die Oper brachte am Karfreitag Wagners „Parsifal" unter Paul Drach, außerdem im Spielplan den „Freischütz" und Mozarts „Zauberflöte". Weisbach in Düsseldorf gab eine leider nur schwach besuchte Aufführung des Händelschen „Messias". An die Stelle des Operndirigenten Horenstein ist vorläufig Erich Walter, früher am Kölner Opernhause tätig, getreten. Essen ehrte seinen nunmehr als Vierundsiebzigjähriger scheidenden Musikleiter Max Fiedler, der, in Zittau, der Vaterstadt Marschners, geboren, sich seinen Ruf in Hamburg und Boston erwarb und 1916 Abendroths Nachfolge in Essen antrat. Mit einer Aufführung der Beethovenschen „Neunten" und einer Bachkantate verabschiedete sich der Altmeister von seinen Freunden. Seine Nachfolge wurde dem in Köln an Szenkars Stelle getretenen GMD Fritz Zaun angeboten, der auch die Oper leiten soll, jedoch noch keine Entscheidung getroffen hat. Karfreitagskonzert brachte Straußens „Tod und Verklärung", Teile aus dem „Parsifal" und Kloses Orgelfuge, von Nowakowsky vorgetragen. Wie in Köln und Düsseldorf, so erschien auch hier Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern, deren Programm, auf die Klassiker und Brahms beschränkt, jedoch ein wenig enttäuschte: wo bleibt wohl die Kulturmission des Eintretens für neue deutsche Kunst? Die Essener Oper bot Straußens „Salome" und Künneckes „Glückliche Reise" unter Lengstorf und Puhlmann. In Frankfurt wurden die Intendanten Turnau vom Opern- und Kronacher vom Schauspielhause ihrer Posten enthoben. Gelsenkirchen gab unter Paul Belker Bachs „Johannespassion" und Bruckners „Neunte", diese nicht wie auf dem Dortmunder Fest in der originalen, sondern in der Löweschen Fassung. In Gladbach-Rheydt erlebte Piernés „Kinderkreuzzug" unter Gelbke seine Wiederaufführung, über deren Wahl sich streiten läßt. Dagegen hinterließen starken Eindruck Haydns „Sieben Worte" unter Franz Oudille (Krefeld). Hagen hörte unter H. Herwig vier Bachsche Kantaten und Orgelstücke, letztere von Werner Blauels dargeboten. In der Stadthalle von Hannover kam das chorisch-dramatische Oratorium Hans Stiebers „Die singende Quelle" zur erfolgreichen Uraufführung, das textlich Beziehungen zur Gegenwart, musikalisch solche zu Wagner, Pfitzner und Strauß aufweist. Pfitzners „Von deutscher Seele" erklang in Gegenwart des Komponisten in Krefeld anstelle des ursprünglich vorgesehenen Tedeums von Braunfels. Dirigent war Dr. Meyer-Giesow.

Mainz beging einen Wagnerzyklus mit dessen „Ring" unter Schwiegers Leitung. In Mannheim trat Friedrich Brandenburg, bisher in Stuttgart, als neuer Intendant des Nationaltheaters ein. Oberhausen sicherte den Weiterbestand seines Stadttheaters, ebenso wie der Musikverein sein Programm im kommenden Winter weiterführen wird. Paul van Kempen bot eine treffliche Aufführung der Bachschen „Matthäuspassion" und an einem

anderen Abend eine solche von Werken von Strauß und Berlioz, wozu K. H. Pillney-Köln Schumanns Klavierkonzert ausgezeichnet beisteuerte. Münster und Osnabrück gaben ihre bisherige Theatergemeinschaft wieder auf, und Dr. Berend wird nur noch das Münstersche Theater leiten. In Remscheid beschloß Prof. Oberborbeck seine Spielzeit mit Bachs großer Passion in vorzüglicher Interpretation. In Solingen beging man das Gedächtnis von Brahms durch eine Aufführung von dessen „Deutschem Requiem" und der „Ernsten Gesänge". Wiesbaden erhielt, ebenso wie Kassel, die Zusicherung der Regierung, daß sein Staatstheater erhalten bleiben werde. Die Intendantenfrage wird noch gelöst werden. Im Nassauischen Landestheater erklang Verdis „Aida" und Wagners „Parsifal" unter Elmendorff und Zulauf. Die Wuppertaler Bühnen setzten sich für Marschners „Hans Heiling" ein. In Köln trat Werner Gößling, seinerzeit grundlos entlassen, wieder an seinen Posten als Operndirigent und erwies sich in einem mit dem Arbeitslosenorchester gegebenen Abend, der Werke einheimischer Komponisten brachte (Ehrenberg, Bettingen, Siegl, Unger) als ausgezeichneter Orchestererzieher und -leiter. Fritz Zaun bot im Opernhaus an Hitlers Geburtstag den „Lohengrin" und zu Ostern den „Parsifal", beides in vorbildlich sachlicher Weise. Generalintendant Spring, in Bayreuth und Weimar bewährt, übernahm die Leitung beider Bühnen. H. Abendroth ließ, wie alljährlich, die Bachsche „Matthäuspassion" zum Ausklang der Spielzeit werden. Im Soloquartett enttäuschten diesmal Rosette Anday und Adelheid Armhold, während Erb wieder eine ideale Leistung als Evangelist bot. Das letzte Sinfoniekonzert brachte neben Schumanns, von Pillney (einem ebenfalls bisher grundlos zurückgedrängten hervorragenden Musiker) gespieltem Klavierkonzert und Bruckners wundervoller „Sechster" als recht mäßige Erstaufführung ein Werk des Züricher Volkmar Andreae, unsympathisch in seinem Drange nach mißverstandener Modernität, die sich in Schlagzeugorgien und Blechglissandis austobt. Kölner Domsänger unter Prof. Mölders zeichneten sich auf der Pariser Albertus Magnus-Feier aus. Der Bachverein bot Bachs Palmsonntagskantate mit Moser als Solisten, die Kölner Chorvereinigung die angeblich Bachsche „Lukaspassion", während der Chor der Bürgergesellschaft das Chorwerk „Die Kreuzfahrer" des einst hier besonders populären Niels W. Gade wiedergab. Als feinsinnige Kammermusikvereinigung erwies sich von neuem das Schulze-Priska-Quartett, als gediegene Liedersängerin Johanna Hesse (mit Prof. Uzielli als Begleiter), als ernststrebendes Künstlerehepaar an zwei Klavieren Toni Riemer und Frau. Im Rundfunk, wo Dr. Glasmeier aus Münster als Nachfolger Dr. Hardts erschien, wurde eine Reihe von Zwangsbeurlaubungen vorgenommen, so die der Konzertmeister Mittmann und Feldin, des Hauskomponisten Hans Ebert und des Kammermusikabteilungsleiters H. Spitz. Auch der Sänger Aramesco mußte seinen Abschied nehmen. Im übrigen hörte man Werke von Kurt Thomas, von Schillings (Glockenlieder und Violinkonzert), Übertragungen vom Dortmunder Sängerkulturtag, Musik auf alten Instrumenten (Göhre-Trio), Mozarts „Don Giovanni" (Dr. Anheißer als Spielleiter), das Monodrama des Weimarer Goethefreundes Seckendorff „Proserpina", eine wertvolle Ausgrabung, alte Kirchenmusik mit Motetten altvlämischer Meister (Domdirigent Rehmann-Aachen), liturgische Gründonnerstagsmusik (Pater Johner), eine Gedenkstunde für den verstorbenen blinden Wuppertaler Komponisten Hubert Pfeiffer und Westfälische Volksmusik (Franz Ludwig-Münster). Auch die Musikpolitik brachte Überraschungen: für die Hochschule für Musik wurde als staatlicher Kommissar Walter Trienes, einst Schüler von Joseph Haas und Hermann Unger, berufen, die Musikschule wurde Richard Trunk als alleinigem Leiter übertragen, und im Reichsverband der Tonkünstler und Musiklehrer, Ortsgruppe Köln, trat an die Stelle Prof. E. J. Müllers als erster Vorsitzender Prof. H. Unger, der auch die Leitung der Rheinlandgruppe deutscher Musikkritiker übertragen erhielt. Geplant ist ein Zusammenschluß aller vorhandenen musikalischen Berufsgruppen mit dem Ziele einer Musikerkammer, eine Neuorganisation der Besuchervereine für Theater und Konzert, alles im Rahmen des Kampfbundes für deutsche Kultur, die engere Zusammenarbeit mit dem Rundfunk und die Errichtung eines Rundfunk- und Grammophonstudios an der Hochschule für Musik.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Veroperung Shakespeare'scher Dramen, wie sie Verdi auf Grund der ihm von dem wenig bedenklichen Piave hergerichteten Textbücher liebte, wird kaum bei einem anderen Stück mehr Widerspruch hervorrufen können als bei dem in die Frühzeit des Komponisten fallenden „Macbeth", der von der unleugbaren Größe des „Othello" jedenfalls noch weit entfernt ist. Das spürt man namentlich am Schluß, wo die in der Oper eigentlich undarstellbaren Massenkampfszenen die hereindringende Entscheidung durch Gesang in peinlicher Art retardieren und aus der Handlung bloße Tableaux machen, aber auch sonst, wo die Charakterisierung und die feine psychologische Begründung des aufregenden Geschehens derb vergröbert erscheinen. Die Wiener Staatsoper, die sich der bis vor kurzem auch in Deutschland beliebt gewesenen tendenziösen Verdi-Renaissance mit Vorliebe anschloß, holte diesen „Macbeth", der vor vielen Jahrzehnten unbeachtet aufgetaucht war, wieder hervor und stattete die Aufführung mit ihren besten Kräften aus: mit Herrn Jerger als Macbeth, Mayr als Banquo und Frau Rünger als Lady Macbeth. Mit den packenden Werken des gereiften Verdi kann der „Macbeth" den Vergleich nicht aushalten; freilich enthält auch diese Partitur Reizvolles, obwohl manchmal an unrechter Stelle, so den Mörderchor — etwas melodisch Lieblicheres ist kaum denkbar als wie hier die Mörder singen — oder den Walzer, den die Hexen tanzen, und gewiß auch große musikalische Szenen, wie die der nachtwandelnden Lady Macbeth, wo mit den einfachsten Mitteln Großes erzielt wird. Im allgemeinen aber ist die Musik zum „Macbeth" wenig charakteristisch, etwas zu weitschweifig und nicht genug abwechslungsreich. Das Unwahrscheinliche der Oper wurde durch die Regie Wallersteins verschärft, z. B. durch das Ungeschick bei der Erscheinung von Banquos Geist, oder durch die rein gymnastischen Übungen des Hexenballetts.

Ein neues Gastspiel Friedrich Schorrs zeigt ihn auch in der Rolle des Hans Sachs als den gewandten Vortragskünstler der durch pointierte Aussprache und ein allerdings schon fast zur Manier werdendes gepflegtes Piano wirkt. Neben einer so natürlich echten und poetischen Evchengestalt wie sie Lotte Lehmann verkörpert, befremdet das übertrieben Künstliche seiner Art. Immer stärker machen sich übrigens in den Wiener „Meistersingern" die von uns schon oft gerügten Wallerstein'schen Regiefehler bemerkbar. Wie lange wird man sich noch den Eigensinn der Uniformierung sämtlicher auftretender Stände und Volksklassen, der Zünfte, der Meister, ja selbst der „Mädel von Fürth", gefallen lassen müssen? — Marie Jeritza, deren Zugehörigkeit zu uns sich nur mehr in kurzen Gastspielen betätigt, reißt dann immer wieder mit durch ihre impetuose, höchst persönliche Gestaltung; ihre „Salome" scheint alles wirklich zu erleben. — Die Dirigentengastspiele werden fortgesetzt: zunächst durch Dr. Karl Böhm, von dessen großem Erfolg mit dem „Tristan" wir schon letzthin berichteten; sodann trat Josef Krips aus Karlsruhe ans Pult zu einer Aufführung der „Götterdämmerung; großzügig auf die Linienführung bedacht, wägt er auch im einzelnen sorgfältig die Wirkungen ab, gibt dem Melodischen sein Recht und läßt den Gesang stets klar hervortreten.

Im Konzertsaal wurde durch Gottfried Kassowitz der Versuch gemacht, Tschaikowskys vergessene Oper „Mazeppa" vorzuführen, die gelegentlich melodische Schönheiten und instrumentale Effekte aufweist, ohne die Bühnenlebendigkeit der „Piquedame" oder des „Onegin" zu besitzen. — Der Fluß im Spielplan der Volksoper ist allmählich etwas versandet; außer der freilich recht unterhaltsamen Schlager-Operette „Tango um Mitternacht" des ungarischen Komponisten Karl Komjati brachte sie nichts Charakteristisches mehr hervor.

Das letzte der Philharmonischen Konzerte leitete nicht mehr Clem. Krauß, sondern Dr. Karl Böhm; er machte auch hier, wie in der Oper, seine Sache, mit einem klassischen Programm, ausgezeichnet und hat hoffentlich festen Fuß gefaßt. Dagegen fiel Otto Klemperer, als er die Philharmoniker, wohl mit dem Wunsche, ihre Konzerte ständig zu übernehmen, diri-

gierte, mit seiner Wiedergabe der Brucknerschen „Fünften", trotz übertriebener äußerer Beifallskundgebungen vonseiten seiner Anhänger, ziemlich ab. Endlich erschien auch Bruno Walter an der Spitze der Philharmoniker, und fast unmittelbar darauf am Dirigentenpult des Konzertvereins, jedesmal mit einer Mahlersinfonie (was meinte er damit?). Sowohl die I. als auch die VIII. von Mahler wurden von ihm, dem nunmehrigen offiziellen Mahler-Dirigenten, selbstverständlich vorzüglich betreut. Die Leitung eines Mozartschen Klavierkonzerts vom Flügel aus, den Bruno Walter selbst spielte, ist vielleicht nicht ganz frei von Affektation: damals, als das so üblich war, bestand das Orchester ja nur in einer kammermusikartig zusammengesetzten, leicht übersehbaren kleinen Schar Musizierender. Jetzt ist das doch anders.

Die großen Feiern anläßlich des Brahms-Jahres eröffnete unser famoser Opernchor mit Gesängen für gemischten und Frauenchor, in deren Leitung sich Clemens Krauß und Ferdinand Großmann teilten; Lotte Lehmann sang dazwischen einige Brahms-Lieder mit der ihr eigenen dramatischen Leidenschaftlichkeit. Die schöne Einförmigkeit eines solchen Programms ist allerdings immer nahe daran, in eine gewisse Eintönigkeit umzuschlagen, und führt leicht zur Ermüdung des Zuhörers. — Der Orchesterverein der Gesellschaft der Musikfreunde, nunmehr 75 Jahre alt, seit langem unter der vorzüglichen Leitung und Disziplin von Julius Lehnert zu hohen Aufgaben herangezogen, läßt gerne zu Unrecht Vergessenes hören, wenn es Wert besitzt; so zuletzt ein Klavierkonzert von Adolf Henselt, das von Siegmund Stransky gut gespielt wurde. — Auch die Wiener „Singakademie" feiert 75jährigen Bestand; auf einen weihevollen Festakt, der von Bachs Orgeltokkata in F und Händels „Halleluja" künstlerisch umrahmt war, folgte eine eigentliche musikalische Feier durch die prächtige Aufführung der „Achten" von Gustav Mahler unter Bruno Walter, von der wir vorhin sprachen. — Der „Tag der Musikpflege", eine großzügige Aktion, die die Bevölkerung von ganz Österreich für die ernste Musik und deren Pflege zu gewinnen bemüht war, brachte als Haupttat ein Domkonzert bei St. Stefan, an dem sämtliche Kirchenmusikchöre Wiens beteiligt waren. Eine große Zahl anderer Veranstaltungen machte diesen „Tag der Musikpflege" (es waren eigentlich zwei, der 22. und 23. April) zu einer mit Beifall und starker Nachwirkung aufgenommenen Feier österreichischer Kunstübung und österreichischen Kunstverständnisses.

In großer Art beschloß die ihrer hohen Aufgaben stets bewußt bleibende „Gesellschaft der Musikfreunde" ihre diesjährigen Chorkonzerte, die sogenannten „Gesellschaftskonzerte", nämlich durch eine würdige Wiederaufführung von Pfitzners romantischer Kantate „Von deutscher Seele". Auf dieses epochale Werk, das durch die Worte des deutschesten Dichters und durch die deutscheste Musik, die seit den „Meistersingern" geschrieben wurde, so stark und vernehmlich zur deutschen Seele spricht, hatten wir volle elf Jahre warten müssen, bis es wieder in Wien auf einem Programm erscheinen durfte! (Inzwischen sind andre Werke, wie die Mahlersche „Achte", wiederholt gebracht worden.) Es ist das Verdienst der Gesellschaft der Musikfreunde und der Ravag, die Wiederholung der „Deutschen Seele" endlich zustandegebracht zu haben, und es ist das künstlerische Verdienst von Oswald Kabasta und seinen trefflichen Mitwirkenden (Ria Ginster, Rosette Anday, Fritz Kraus, Richard Mayr, dem Singverein und dem Sinfonieorchester), diese lang ersehnte Aufführung zu einer glanzvollen Kunstäußerung gebracht zu haben. An dieser langjährigen Unterlassungssünde ist die Gesellschaft der Musikfreunde gewiß am wenigsten schuld; sie hatte schon vor Jahren, auf Drängen unsrer rührigen „Pfitznergemeinde", eine Wiederholung des Werkes geplant, aber Wilhelm Furtwängler, der damals ihre Chorkonzerte leitete, hatte es abgelehnt — aus Angst vor der Wiener Presse! Mit Rücksicht auf die neueste Stellungnahme Furtwänglers, die den Lesern dieser Zeitschrift bekannt ist, scheint es mir nötig, dieses Faktum festzuhalten. Wir wollen aber hoffen, daß die Angst vor der Presse doch allmählich nachlassen und dem Bewußtsein einer strengeren Verantwortlichkeit Platz machen wird, wie sie vor allem einem solchen Werk gegenüber geboten ist, das man eben auch dann hätte aufführen und immer wieder aufführen und so durchsetzen müssen, wenn das Werk selbst zu diesen Angstgefühlen irgendeinen Grund gegeben hätte.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Silben-Preisrätſels

von L. Blumberger, Dortmund (Märzheft).

Aus den ſeinerzeit genannten Silben waren die folgenden 61 Worte zu bilden:

1. Bruckner
2. Artaria
3. Christow
4. Ireland
5. Spieloper
6. Tedeum
7. Euphonie
8. Innocente
9. Glasunow
10. Epilog
11. Nodler
12. Todi
13. Ljapunow
14. Idelsohn
15. Charleston
16. Dunstable
17. Effectiv
18. Reichardt
19. Radecke
20. Illica
21. Chanterelle
22. Tractus
23. Imitation
24. Gade
25. Espringale
26. Zargen
27. Undine
28. Kniegeige
29. Uthmann
30. Nadaud
31. Fagottgeige
32. Tarantella
33. Spartire
34. Marseillaise
35. Uzielli
36. Sandberger
37. Improvisation
38. Kleinmichel
39. Eitner
40. Rauschquinte
41. Weismann
42. Engführung
43. Intervall
44. Laeva
45. Epithalamion
46. Ragtime
47. Infrabass
48. Motette
49. Motiv
50. Egenolf
51. Recorder
52. Nomos
53. Obbligo
54. Chédeville
55. Ballabile
56. Egressy
57. Wohlfahrt
58. Upsala
59. Nägeli
60. Donizetti
61. Eccard

Der ſich aus den Anfangsbuchſtaben und (im Wechſel) aus den End- bezw. dritten Buchſtaben ergebende Ausſpruch Hans von Bülows lautet:

Bach ist eigentlich der richtige Zukunftsmusiker, weil er immer noch bewundert werden wird, wenn viele Andere in der Erinnerung längst vermodert sind.

Die Zuſchriften ſtimmen diesmal alle darin überein, daß die Löſung des Blumbergerſchen Silbenrätſels außerordentliche Schwierigkeiten bereitete. So ſchreibt Helmut Bräutigam, der bisher an nahezu allen Aufgaben teilnahm: „Das war das ſchwierigſte Rätſelraten, das ich je mitgemacht habe" und H. Kautz möchte ſich folgenden Vorſchlag patentieren laſſen: „Herausgabe einer Sammlung von 20—25 muſikaliſchen Silbenrätſeln im Umfang des vorliegenden für Muſikſtudierende, die vor ihrer Prüfung in Muſikgeſchichte ſtehen. Nach Löſung der letzten Aufgabe iſt dem Examinanten der Inhalt von Hugo Riemanns Muſiklexikon völlig geläufig und er wird die Prüfung mit „Sehr gut" beſtehen." Trotz dieſer Schwierigkeiten hatten wir die Freude 31 richtige Löſungen unter den Einſendungen zählen zu können, unter denen das Los folgendermaßen entſchied:

einen erſten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Studienrat Horſtmann, Landsberg/Warthe;

einen zweiten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Hildegard Rother, ſtaatl. geprüfte Muſiklehrerin, Breslau;

einen dritten Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Profeſſor Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B.;

je einen Troſtpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Erich Flötenmeyer, Lyck; — Kapellmeiſter Styrbjörn Lindedal, Göteborg — Erhardt Seifart, Würzburg — Frau Prof. Frida Weber, Regensburg.

Daneben ſeien aber auch noch einige wohlgelungene Ausſchmückungen der richtigen Löſung mit einem Sonderpreis bedacht. So ſandte uns KMD Richard Trägner-Chemnitz eine ganz meiſterlich gearbeitete Introduktion und Doppelfuge für Orgel über die Umkehrung des Bachſchen Namens (c, h, a, b) ein. Er verſichert uns auch, daß es ſich um keine Lagerware, ſondern um ein Werk handelt, welches erſt als Rätſellöſung geſchrieben wurde, was wir mit ganz beſonderer Anerkennung vermerken müſſen. Ihm gebührt ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 10.—.

Durch kleine Beziehungen zu Bachs Kaffee-Kantate zeichnet ſich eine Luſtſpielouvertüre von Curt Beck stud. mus., Roſtock aus, die aber auch ſonſt vortrefflich gearbeitet iſt. Dormorganiſt Heinrich Jacob-Speyer huldigt mit einer 50 Seiten langen Celloſonate dem Helden des März-

rätsels. Wir müssen uns leider versagen auf dieses umfangreiche Werk einzugehen, da es unserem Preisrichterkollegium im Augenblick an der erforderlichen Zeit zum eingehenden Studium fehlt. Vom Rektor Richard Gottschalk-Berlin erhielten wir einen trefflichen Hymnus „An Johann Sebastian Bach". Diese drei Herren seien mit je einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— ausgezeichnet.

Ferner seien noch die Sendungen von Helmut Bräutigam-Crimmitschau (z. Zt. Arbeitslager Bornitz bei Oschatz) — H. Kautz, Offenbach und Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen, genannt, die mit ebensoviel Liebe als Sorgfalt die Form der zweistimmigen Invention für Klavier zur Ausschmückung ihrer richtigen Lösung verwendeten, wie auch der Kanon von Organist Friedrich Franke, Bad Köstritz und die Verse von Günther Köhler stud. phil., Jena. Ihnen allen soll je ein Sonderbücherpreis von Mk. 4.— einige Freude bereiten.

Nachfolgend führen wir die Namen derjenigen noch auf, die auch ihrerseits die Aufgabe richtig lösten:

Elfriede Birkenstock, Musiklehrerin, Saarbrücken —
Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Th. — Theodor Goldberg, Organist i. R., Reichenbach i. V. —
Rudolf Haußner, stud. mus., Würzburg — Frau Prof. Marie Horand, Purkersdorf bei Wien —
Grete Jungk, Brake i. Oldbg. —
Kirchenmusikdirektor Arno Laube, Borna —
Helmut Scharlach, Leipzig — Kantor Walter Schiefer, Hohenstein-Ernsttal — Maria Schoch, staatl. gepr. Musiklehrerin, Gotha — Ernst Schumacher, Emden i. Ostfriesld. —
Friedrich Stenglein, Nürnberg —
Edwin Telschow, Lehrer, Jabel bei Wittstock — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin. Emden i. Ostfriesld. —
Christel Winzer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg i. P.

Z.

Musikalisches Versrätsel: Alte Meister.

Von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz.

Zwei Gegner trafen sich in grimmem Eins
(Sie stammten aus der Hanse-Seestadt Zwei);
Der eine war wohl voll des süßen Weins
Und suchte sofort mit dem andern Drei.
Er droht' ihm gar mit der geladnen Waffe:
„Ich bin ein guter Vier, du Laffe!"
Der andre, ergrimmt ob diesem Schimpf,
Erwiderte: „Dein Drohen ist bloß Fünf!"
Entwand die Waffe ihm mit Blitzesschnelle
Und warf sie in den Sechs. Doch von der Schwelle
Der Kneipe rief der Wirt, des Streites satt:
„Schert euch nach Sieben, der norddeutschen Stadt!" —

*

Mein Rätselfreund, wenn dich die Lösung müht,
So glaube mir, daß dir Erleuchtung blüht,
Siehst du dich um in der Musikgeschichte.
Sieb'n deutsche Meister find'st du im Gedichte,
Im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert
Von aller Welt gepriesen und bewundert
Ob ihrer Opern, ihrer Chöre —
Auch ihrem Orgelspiele schenkt' man Ehre.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. August an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in besonders gelungener Form (Dichtung, Komposition und dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor.

Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Walter Niemann: Johannes Brahms. 4., neu bearbeitete und erweiterte Auflage mit 68 Bildern. X und 420 S., Max Hesses Verlag, Leipzig.

Alfred von Ehrmann: Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt. Mit zahlreichen Bildern und Dokumenten. XII und 534 S. 8° Ganzleinen Mk. 14.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joseph Müller-Blattau: Johannes Brahms. Mit 17 Abbildungen. 68 S. Mk. 1.80. Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion Potsdam.

Siegfried Kuhn: Im Morgenrot für Männerchor. Partitur Mk. 1.50, jede Stimme Mk. —.25. Karl Hochstein, Heidelberg.

Siegfried Kuhn: 4 Lieder für gemischten Chor. Partitur Mk. 2.—, jede Chorstimme einzeln Mk. —.20. Karl Hochstein, Heidelberg.

Händel-Jahrbuch 1932. 5. Jahrg. Hrsg. von R. Steglich. Gr. 8°, 128 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1933.

Siegfried Kuhn: Neue Frauenchöre. Partitur der 6 Lieder Mk. 2.50, Einzelstimmen je Mk. —.20 bezw. —.25. Karl Hochstein, Heidelberg.

Rudolf Ili Schubert: Traumweisen. Gr. 8°, 51 S. Prag, L. Pav, 1932. Es sind poetische Impressionen über Musiker — Schubert, Schumann, Puccini, Bach-Reger, Prochazka, Niemann —, Maler, Dichter und anderes, die für Derartiges empfänglichen Menschen allerlei geben können.

Programmbuch des Königsberger Brahmsfestes, herausgegeben v. Ostmarken-Rundfunk Königsberg. Erich Seidler, der musikalische Leiter der Ostmarken-Rundfunk G. m. b. H., hat das auf Glanzpapier hergestellte, drucktechnisch hervorragend ausgestattete Programmheft zu einem Erinnerungsbuch für Brahms erweitert, das außer den Programmerläuterungen noch folgende Aufsätze enthält: „Königsberg und Brahms" von Dr. Erwin Kroll, „Der junge Brahms" von Prof. Dr. Müller-Blattau, „Erinnerungen an Brahms" von San.-Rat Dr. Hermenau.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

EUGEN SCHMITZ: Hugo Wolf. 26. Band der Musiker-Biographien in Reclams Universal-Bibliothek (Nr. 4853) geh. Mk. —.35.

Dieses Bändchen ist schon einige Jahre nach dem Tode Wolfs erschienen, als eine der ersten zusammenfassenden Darstellungen seines Lebens und Schaffens. Der 30. Todestag hat den Verlag veranlaßt, die verdienstvolle Arbeit von neuem der Gunst der Leser und dem freundlichen Urteil der Fachleute zu empfehlen. Alles Wichtige und Wesentliche ist hier beisammen, wenn auch das Schrifttum über Wolf seither namentlich durch Erinnerungsbücher und Briefsammlungen nicht unerheblich bereichert wurde. Unter den Musiker-Biographien der Universal-Bibliothek ist die vorliegende jedenfalls eine der besten und gehaltvollsten. Daß man heute über Wagner und Bruckner zum Teil anders denkt, als Schmitz vor bald einem Menschenalter dachte, braucht uns nicht zu stören. Seine Wertung Wolfs und seine Kennzeichnung des Wolfschen Liedes sind in jeder Hinsicht unanfechtbar. Max Morold.

ERDMANN WERNER BÖHME: Musik und Musiker im Roman um 1930. (Greifswald 1933, Ratsbuchhandlung L. Bamberg.)

Das weitverzweigte, bisher jedoch leider auch von Seiten der Musikwissenschaft recht vernachlässigte Gebiet der musikalischen Belletristik hat sich Dr. Böhme zur wissenschaftlichen Lebensaufgabe erkoren. So beleuchtet er im Sonderdruck seines am 12. November 1932 in der „Deutschen Welle" gehaltenen Rundfunkvortrags die künstlerischen Ergebnisse im zeitgenössischen Schaffen der musikalisch eingestimmten erzählenden Dichtung und verlangt dabei eine strenge kritische Sichtung und Wertung der musikalischen schöngeistigen Bucherzeugung eben vom Standpunkt der Musikwissenschaft aus, wie er sie selber auf Grund einer genauen Literaturkenntnis an markant ausgewählten Beispielen vornimmt.

Während dieser Rundfunkvortrag nur eine skizzenhaft umrissene Behandlung des weitgespannten Themas zuließ, verdichtet sich die Forschungsarbeit des jungen Gelehrten in seiner Abhandlung MOZART IN DER SCHÖNEN LITERATUR (Drama, Roman, Novelle, Lyrik) — als erweiterter Teildruck aus dem „Bericht über die musikwissenschaftliche Tagung der internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg vom 2. bis 5. August 1931 im Universitätsverlag L. Bamberg, Greifswald 1932 erschienen — zu einer Studie, wie sie die Musikwissenschaft bisher entbehren mußte. Sie wendet sich mit entschiedener Kampfstellung und unter Wahrung eines überzeugenden ästhetischen Standpunktes gegen die Verzeichnung

des Persönlichkeitsbildes großer Meister in unserer schöngeistigen Literatur. Die anregungskräftige, kulturkundlich ausgeweitete Behandlung des Themas lenkt den spähenden Forscherblick in die verborgensten Winkel, um oftmals gänzlich verschollene Literaturerzeugnisse ausfindig zu machen. So ist es überaus fesselnd und verlohnend, durch die Seiten dieses mit allem wissenschaftlichen Ernst gearbeiteten und von der Liebe zum Stoff kündenden Buches die motivgeschichtliche Behandlung der Mozartschen Künstlerpersönlichkeit und ihres schöpferischen Lebenswerkes auf dem Gebiete der schöngeistigen Literatur zu verfolgen. Eine reichhaltige, peinlich gewissenhaft zusammengestellte Bibliographie beschließt diese Studie, die dem Forschungseifer wie dem wagemutigen Vorstoß in ein bisher zu Unrecht vergessenes Brachfeld der Musikwissenschaft ein rühmenswertes Zeugnis ausstellt. Dr. Paul Bülow (Lübeck).

MÜLLER-BLATTAU, JOSEPH: Einführung in die Musikgeschichte. Berlin-Lichterfelde: Vieweg (1932). 95 S. 8° (Musiklehre — Musikerziehung. Bd. 1). Mk. 2.50.

Obwohl diese Einführung zunächst dem Unterricht der Volksschule dienen will, wird sie sich zweifellos auch außerhalb dieses Bereiches in der Hand manches Lehrers und Schülers hervorragend bewähren. Es war ein pädagogisch fruchtbarer Gedanke, an eine solche Aufgabe einmal vom eigentlichen Musikschatz der Volksschule aus heranzutreten, vom Lied, allgemeiner noch von den gegebenen Zusammhängen zwischen Musik und Leben. So wird die Gefahr umgangen, unlebendiges Stoffwissen an den Schüler heranzutragen. Sehr zweckmäßig erscheint die Gliederung des ganzen zu erarbeitenden Stoffes. Es werden Anfänge und Grundbegriffe der Musikgeschichte erörtert, drei Hauptepochen besprochen (vom Altertum konnte hier natürlich abgesehen werden) und zuletzt einige große Meister in knappen Charakteristiken gewürdigt, nicht ohne Ausblick auf den Anteil Italiens, Englands und Frankreichs an der Musikgeschichte. So wird ein weites Gebiet mit sicherem Blick für das Wesentliche immer aus einer Fülle überlegenen Wissens heraus klar umrissen. Auch spröde Dinge fügen sich willig der anschaulichen Methode des Verfassers, wie etwa die Moduslehre. Für eine spätere Auflage wäre vielleicht eine gewisse Vermehrung der eingestreuten Hinweise auf das Musikschrifttum angebracht, unter Umständen in einer das Notwendigste umfassenden kleinen Bibliographie. Zwei unscheinbare Versehen seien angemerkt: Die Opuszahl der Beethovenschen Quartettfuge ist 133 (S. 79), Schuberts Brief an den Steiermärkischen Musikverein ist von 1823 (S. 81). Zuletzt könnte man noch fragen, ob der Grundgedanke des Buches, Orientierung des ganzen musikgeschichtlichen Stoffes am Lied, nicht doch einmal wenigstens ein wenig überspannt wird, wenn S. 57 das Lied als die „Hauptgattung der neueren Musik" erscheint. Dr. W. Kahl.

MAX v. OBERLEITHNER: Meine Erinnerungen an Anton Bruckner. Gustav Bosse Verlag, Regensburg. Geh. Mk. —.90, Ballonl. Mk. 1.80.

Zu den Erinnerungen, die Friedrich Eckstein, August Stradal und Fr. Klose als Privatschüler Bruckners über ihren Meister veröffentlicht haben, kommt nun ein schmales Bändchen in der Reihe „Von deutscher Musik" des Verlages G. Bosse von dem bekannten Wiener Opern-Komponisten und ehemaligen Lieblingsschüler des Meisters Max v. Oberleithner. Das mit einem Vorwort von Decsey eingeleitete Büchlein bringt neben Bekanntem eine Anzahl oft ergötzlicher Erlebnisse des Schülers mit dem alten auf der Höhe seines Ruhmes stehenden Meister. In liebenswürdiger Weise schildert der Verfasser in kurzen prägnanten Strichen den Lehrer der musikalischen Theorie und seine Befreiung vom Unterricht, die ein Verdienst des Verfassers war. In der Schilderung von Bruckners Verhältnis zu Brahms kommt letzterer nicht gerade ehrenvoll weg. Auch die Umwelt von Brahms, die es verhinderte, daß Bruckner rechtzeitig einen Verleger fand und die Beziehungen des Meisters zu den Verlegern sind ungeschminkt geschildert. Anläßlich der Schilderung einer gemeinsamen Reise nach Berlin kommt der Verfasser auf Bruckners Beziehungen zu den Frauen zu sprechen, wobei er des Meisters aus höheren Motiven gewollte Ehrenhaftigkeit und Unberührtheit feststellt. Oberleithner findet auch zutreffende Erklärungen für des Meisters oft in merkwürdigen Formen zutage tretende Nervosität. Somit bildet diese kleine Schrift einen willkommenen Beitrag zur Beleuchtung des psychischen Rätsels Anton Bruckner. M. Auer.

Musikalien.

FRANZ PHILIPP: op. 23 Serenade für Flöte, Violine, Bratsche. Verlag L. Schwann, Düsseldorf. Partitur Mk. 6.80, 3 Instrumentalstimmen je Mk. 2.—.

Die dreisätzige Serenade ist eine wertvolle Bereicherung der nicht großen einschlägigen Literatur. Zwei geistvolle und von frischem Leben durchpulste lebhafte Außensätze umrahmen einen sehr anmutigen, feinsinnig variierten ruhigen Mittelsatz. Das Werk erfreut durch saubere thematische Arbeit und schöne melodische Erfindung. Leider werden seine technischen Schwierigkeiten, besonders im Flötenpart seiner weiteren Verbreitung auch in Liebhaberkreisen vermutlich entgegenstehen. Paul Mittmann.

WERNER WEHRLI: Zwei Sonatinen, op. 35. Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich 1933. Mk. 2.50.

So ehrlich und kompromißlos diese meisterlich geformten und auch in intrikaten kontrapunktischen Kleinkünsten wie Kanons in der Oktave, Verkleinerung, Gegenbewegung, Unterseptime absolut gekonnten beiden „Sonatinen" sich zur streng linearen neuen Musik bekennen, so ehrlich ist meine kompromißlose und unbedingte Ablehnung. Wer derartiges liebt, Schönberg, Alban Berg oder Hába e tutti quanti seine Götter nennt und ihre Arbeiten für Musik hält — es bleibt ihm unbenommen, und ich sehe ihn neidlos sich an diesen, für mein altmodisch-empfindliches Klavierohr barbarisch-primitiven Härten, Querständen, Reibungen, Dissonanzen ergötzen. Das alles liegt nun auch wohl für die glückliche Schweiz „in der Luft", und da nützen denn die schärfsten Proteste eines Einzelnen nichts. Wer mit unsren großen klassischen und romantischen Meistern, mit dem großen Neuklassiker Brahms, mit den besten Modernen, soweit sie sich noch zur Musik als seelischer Ausdruckskunst, zu Klang, Farbe, Melodie und Rhythmus bekennen, aufgewachsen ist, wendet sich von diesen gar künstlich und einzig mit scharfsinnigem Intellekt zusammengesetzten — im wahren Wortsinne! — musikalisch anatomischen Gerippen und Präparaten mit Schaudern ab.

Dr. Walter Niemann.

OTTO A. BAUMANN: 10 Episoden für Klavier (2 Hefte), op. 1. Albert Stahl, Berlin. Je Mk. 1.80.

Der junge Würzburger Dr. phil., ein Schüler Hermann Zilchers, Klattes, Hindemiths, Schadewitz' u. a. in Würzburg, Berlin und Prag, steht auf dem Scheideweg zwischen Komponist und Musikwissenschaftler. Sein op. 1 zeigt ihn als gediegenen Theoretiker, der um die letzten Feinheiten der musikalischen Orthographie enharmonischer Umdeutungen, um strengen linearen, freilich mehr quartett- als klaviermäßigen Satz (II/10), um Riemannsche „Innenpausen", um intime Detailbehandlung des Satzes vortrefflich Bescheid weiß und unsre großen Meister sorgfältig studiert hat; vor allem Beethoven (vgl. II/7 „in memoriam" und Thema [mit Variationen] in Beethovens E-dur-Sonate op. 109, I/5), Brahms (I/I und Brahmssche Walzer, I/4 u. Brahms op. 116/5), Chopin (I/3). Allein — der schöpferische Funke fehlt; übrig blieben scharf und fein entwickelter Kunstverstand und Intellekt. Schon die gelegentlichen schroffen, unorganischen Modulationen, Kadenzierungen und Rückleitungen (I/5 Schlußtakt, II/10 T. 24/5) einerseits, das Nicht-Herauskönnen aus dem Umkreise der Tonika (I/1, I/3) verraten das, mehr noch die dünne, blasse und unpersönliche Erfindung. Bei allem Respekt vor dem Ernst der Intention und der Sorgfalt der künstlerischen Arbeit in diesem Erstlingswerk: ich bin der Überzeugung, daß wir viel zu viel Tonsetzer und viel zu wenig Tondichter im heutigen Deutschland haben, und daß dieser junge vortreffliche Musiker in der Musikwissenschaft und Musiktheorie sein eigentliches Betätigungsfeld suchen sollte.

Dr. Walter Niemann.

NICOLAUS MEDTNER: Romantische Skizzen für die Jugend, op. 54 (4 Hefte). Wilhelm Zimmermann, Leipzig. Je Mk. 1.50.

Zu Anfang verweise ich auf mein ausführliches „Porträt" des deutsch-russischen Meisters — eines der ganz wenigen großen Klavierkomponisten unserer Zeit — im Referat über seine Sonata romantica (ZFM. III/ 1933, S. 257—259). Heut stock ich schon beim Titel: es sind keine Skizzen, sondern es sind acht, auf vier sehr dünne Hefte verteilte ausgewachsene und in Medtners, bis in Fingersatz und Pedalisierung hinein überaus sorgfältig und minutiös durchgearbeitete Klavierstücke bis zu je sieben Seiten Länge. Es sind aber auch keine Skizzen für die Jugend. Die Jugend selbst kann diese geistig wie technisch teilweise sehr diffizilen Stücke überhaupt nicht spielen. Bliebe, daß man sie mit Schumann als Erwachsener der Jugend vorspielte. Auch damit scheint es mir nichts — denn sogar aus des „Vögleins Märchen", aus dem Märchen „Leierkastenmann" oder dem Märchen „Bettler" sind dichterisch erregte Stücke, kleine Klavier-Dichtungen geworden, deren Charakteristik und Schönheit doch nur von Erwachsenen gefühlt und verstanden werden kann. „Märchen"?! Titelgebung ist ja überhaupt unseres lieben Meisters Sache nicht; denn seine vielen „Märchen" sind meist keine Märchen, und viele seiner „Tänze" keine Tänze. Doch das ist recht unwesentlich; denn die Hauptsache: seine wohl durchaus „absolut" erdachte Klaviermusik ist Musik.

Ich gestehe, daß ich immer und immer wieder diese „Romantischen Skizzen" am Flügel vorgenommen und ihren Autor immer lieber gewonnen habe: wie bei Brahms das beste Zeichen für ihren inneren Wert. Ich müßte alle Lobsprüche wiederholen, die ich in meinem Referat über seine „Sonata romantica" aus warm mitschwingendem Herzen gesagt habe. Statt dessen will ich diesmal lieber aufs Einzelne im Ganze hinweisen, in der Hoffnung, daß unsre Pianisten und Liebhaber ihre auf Literaturunkenntnis und Faulheit „gegründeten" Einwände, daß in der zeitgenössischen Klavierliteratur „nichts von Belang da sei", endlich aufgeben und sich mit unserem Meister befassen.

Medtners innere Quellen liegen auch in diesen „Skizzen" zutage: in dem überaus kunstvoll nach dem Prinzip des doppelten Kontrapunkts angelegten, lichten Prélude (Pastorale) und in dem

Prélude (Hymne) Bach, in den Märchen „Bettler", „Scherzo" und „Leierkastenmann" Schumann und Brahms, im Prélude „Harter Vorwurf" Chopin. Aber — die durchaus persönliche Mischung und Umwandlung in der Art modernen Linientemperaments (nicht Farbentemperaments!) von exquisit feiner melodischer und rhythmischer Durchzeichnung ist ganz und gar Medtner; und — etwa in dem vielleicht ein wenig allzu breit ausgeführten „Leierkastenmann" oder im „Bettler" — in der Melodik leise fühlbar russisch gefärbt. Dazu ein Schuß Debussy und französischer Impressionismus, der das Medtnerische zwar nicht im geringsten verändert, sondern nur ganz gelegentlich und mehr in einer leisen Hinneigung zu Watteau'scher Zartheit, Grazie und Delikatesse merkbar ist. Ein so bezauberndes kleines Stück im punktierten Rhythmus wie das Prélude „Tempo di Sarabanda" konnte Medtner freilich nur in Frankreich schreiben.

Worte sind ein kümmerlicher Ersatz für Musik. Was nützt es, die Stücke im Detail vorzunehmen, diese Ausführungen ohne Notenbeispiele im Einzelnen zu belegen oder zu bekennen, daß mir das dritte Heft schwächer als die übrigen erscheint? Wer aber zu seinem Trost ersehen will, daß die Klaviermusik unserer Zeit noch lange nicht „tot", daß das Klavier nach Hindemiths barbarischer Definition noch lange kein „Schlaginstrument" ist, daß es noch Klavierkomponisten, w i r k l i c h e Meister von Herz, Seele und feinstem Kunstverstand, von absoluter technischer und formaler Überlegenheit gibt, der versenke sich — wie bei Brahms mit Geduld und gutem Willen — in Medtners „Romantische Skizzen". Er wird es nicht bereuen, wenn anders er über der „Neuen Musik" nicht schon ganz den Sinn und das Empfinden für echte und geistige, traditionell und organisch gewachsene Klavier m u s i k verloren hat. Dr. Walter Niemann.

C. v. PÁSZTHORY: Trio in C-Dur für Klavier, Violine und Violoncello (Henry Litolff's Verlag, Braunschweig). —

Pászthorys Oper „Die drei gerechten Kammacher", ein erlesenes Beispiel eigenkräftigen Gestaltungsvermögens und feiner Formbegabung, ist leider bisher nur in Graz erklungen. Sein Trio hingegen hat schon in Wien, Linz und München und durch den Rundfunk viele Hörer erfreut. Nun liegt es auch gedruckt vor und vermittelt so der gesamten Öffentlichkeit die Bekanntschaft des neuen Tondichters. Er ist reich an Einfällen, die einander drängen und selten zu breiterer Entfaltung kommen. Dennoch hat jeder Satz seine wohlgerundete, klargegliederte Form. Es muß ja nicht immer die strenge Sonatenform sein, auch das freie Gebilde der „Rhapsodie" (so ist hier der erste Satz benannt) hat seine Berechtigung, zumal da die drei Instrumente sich besonders gut zu einer zwanglos beredten Aussprache eignen. In dieser Hinsicht ist wohl der vierte Satz mit seinem Farbenreichtum, seiner Innigkeit, seinem unwiderstehlichen rhythmischen Schwunge und seiner sehr bemerkenswerten thematischen Arbeit die Krone des Ganzen. Aber auch das an zweiter Stelle stehende Scherzo mit den beiden reizvollen Zwischensätzen und das schöne Adagio machen der Erfindungskraft und der Satzkunst Pászthorys alle Ehre. Harmonisch bewegt er sich ziemlich frei, vor herben Akkordverbindungen schreckt er nicht zurück, die Bezeichnung „in C-Dur" deutet fast nur auf die reinen C-dur-Dreiklänge am Schlusse des ersten und letzten Satzes. Dennoch kann man auch da nicht von Willkür sprechen. Ein heiß drängendes Gefühl und ein echt musikantischer Geist schaffen sich ihren notwendigen Ausdruck, der unbeirrt durch Regeln, seinen eigenen Gesetzen folgend, fast in jedem Augenblick auch den rechten Eindruck macht. Von Pászthory dürfen wir noch sehr Bedeutendes erwarten.

Max Morold.

LOBEDA - SINGEBUCH FÜR MÄNNERCHOR, Band II: Alte und neue Gesänge, Herausgegeben von Carl Hannemann, Hamburg unter Mitarbeit von Erwin Lendvai und Walter Rein. Hanseatische Verlagsanstalt, Hamburg.

Der II. Band mit seinen 112 Liedern schließt sich dem I. würdig an. Er enthält 28 „Geistliche Lieder", 11 Lieder „Vaterlandes Ehr und Wehr", 40 Lieder „Über dem Alltag", 27 Lieder „Frohsinn" und 6 „Ständelieder", darunter 47 Kanons. Außer 17 jetzt lebenden Komponisten sind 27 alte Meister vertreten mit 54 Kompositionen. Die Sammlung bietet also allen denen, die musikgeschichtliche Lücken auszufüllen haben, Gelegenheit, sich mit dem Stil verflossener Jahrhunderte vertraut zu machen und gleichzeitig zu sehen, wie die Werte dieses alten Stils für unsere Klangbegriffe nützlich zu verwenden sind. Und dennoch liegen Mißverständnisse vor: Die Quarte, diese „unglücklichste aller Konsonanzen", als selbständiges Intervall zu behandeln; Quinten- und Quarten-Parallelen, ja sogar Parallelführungen ganzer Dreiklänge anzuwenden, ist Atavismus, ist nicht zu rechtfertigen. Trotz energischster Behauptung werden diese Klangformen und Klangverbindungen nicht „wohlklingend", nicht einer reifen Entwicklung entsprechend. Sie widersprechen der gesamten A-cappella-Entwicklung. Sie widersprechen dem Sinn der „Polyphonie", dem Sinn der „Linearität". Denn entweder gehen alle Stimmen eigene Wege = polyphon; oder man nimmt Rücksicht auf den Klang der Quinten und Quarten, der Dreiklänge und ihrer Folgen, und schreibt harmonisch. Mit Absicht auf den unentwickelten Standpunkt vor 1500 zurückzusinken, bleibt ein

Mißverständnis. Die anderen Künste haben den „Dadaisten"-Standpunkt bereits überwunden! Die Musik hinkt auch diesmal wieder nach.

Prof. Jos. Achtélik.

15 VOLKSLIEDER FÜR GEMISCHTEN CHOR. Ausgewählt und gesetzt von Paul Geilsdorf und Richard Trägner. Ernst Eulenburg, Leipzig. Nur Partiturhefte, Preis M. 0.60.

Gute Auswahl, hübscher Satz, klarer Druck und niedriger Preis: mehr kann man nicht verlangen. Prof. Jos. Achtélik.

WALTER DRWENSKI: Oster-Motette „Erschienen ist der herrliche Tag" Op. 20a, für gemischten a cappella-Chor. Lose Blätter der Musikantengilde Nr. 330. Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin. Mk. —.60.

Der herrliche Choral von Nicolaus Hermann (1560) erscheint in dieser Motette in 9 Variationen in verschiedenen Tonarten; die 10. Strophe ist musikalisch die Wiederholung der ersten. Klangprächtig gestaltet, mit viel Sinn für Stimmführung geschrieben und in der Besetzung abwechslungsreich angeordnet (Nr. 3 dreistimmig; Nr. 4 einstimmig; Nr. 6 zwei- und dreistimmig; Nr. 7 vierstimmige Imitation; Nr. 8 vierstimmige Imitation mit vier verschiedenen Themen), dabei sehr leicht auszuführen: jeder gemischte Chor, besonders aber jeder Kirchenchor muß diese Oster-Motette singen! Die vier unnötigen Dreiklangsrückungen in Nr. VIII, als Konzession an den mißverstandenen „alten Stil", fallen aus dem polyphonen Rahmen heraus und sind zu beanstanden. In Bezug auf die „Sauberkeit des Satzes" kenne ich keine Konzession!

Prof. Jos. Achtélik.

KARL HÖLLER: Konzert für Orgel und Kammerorchester — 2 Trompeten, 2 Hörner, 2 Posaunen, Baßtuba, Violoncelli, Kontrabässe, Schlagzeug — Werk 15. Leipzig Leuckart. Orgelstimme Mk. 7.50, Aufführungsmaterial nach Übereinkunft.

Das Werk huldigt noch dem Gebrauch, Obertöne entfernter Oktaven prinzipiell in die Nähe der Grundtöne zu rücken. Die Zeit mag entscheiden, ob die Natur mit der Entfernung, oder der Tonsatz mit der Annäherung im Recht ist. Wie aber die zahlreichen Orgelpunkte erweisen, sind Konzeption wie Ausführung nicht atonal und eine klar umrissene Formgestaltung, vor allem ein souverän herrschender Farbensinn drücken dem Werk den Stempel bevorzugter Schöpferkraft auf. Orgel und die so glücklich gewählten Komplementärfarben des Orchesters sind rhythmisch und koloristisch in so scharfem Kontrast gehalten, daß auch der Rundfunk dem Werk zu eindringlicher Wirkung verhelfen kann, vorausgesetzt die Feinfühligkeit des Leiters und der Hörer.

Prof. A. Egidi.

KREUZ UND QUER

Arthur Seidl. Zu seinem 70. Geburtstag am 8. Juni 1933.

Von Dr. Friedrich Böttger, Dessau.

Nach der Woche Müh' und Arbeit war für uns Studierende des Leipziger Konservatoriums jener Sonnabend, an dem den ganzen Nachmittag über, von 4—8 Uhr, Arthur Seidl seine Unterrichtsstunden abzuhalten pflegte, ein wahrer Festtag. Ein Festtag, der jedem von uns zugleich Entspannung und herrlichste innerliche Bereicherung bot. Woran lag das wohl? Seidl las und leitete Seminarien über Musikgeschichte, Aesthetik, Literatur usw. Im allgemeinen sind das ja gerade nicht jene Fächer, die dem eifrigen Musikstudierenden besonders verlockend erscheinen. Technik steht ja in diesem Stadium des angehenden Künstlers stets höher im Kurs als alles andere. Und dennoch — zur Seidl-Zeit — war es in Leipzig nicht so; denn in den musikwissenschaftlichen und ästhetischen Vorlesungen dieses Lehrers lernte man nicht nur, sondern man erlebte. Arthur Seidl besaß die nur wenigen Dozenten angeborene Gabe, durch die dargelegte Materie in jedem Hörer Funken zu schlagen. Es war seltsam, das positive Lernen wurde gar nicht mal der Mittelpunkt solcher Stunden. Es stellte sich von selbst ein. Was dagegen in den Vordergrund trat, waren Charakterbildung und sittliches Gefühl. Ob nun Seidl über Bach, Palestrina, über Wagner oder über die neueste Tonkunst sprach, immer wurde der Lernende zur Stellungnahme gezwungen. Die Fragen: „Wie verhältst du dich dazu?" oder: „Was bedeutet dir selbst der behandelte Tonmeister?", „Würdest du ihm nacheifern?" wurden für den Seidl-Schüler ein unerbittliches Muß. Mit anderen Worten: Seidls Erziehung zeigte dem Schüler mit unglaublicher Unmittelbarkeit blitzartig den Weg zur inneren Selbstbefreiung.

Und die Kraft, die von diesem wirklich großen Erzieher ausströmte, verdichtete sich eher noch an der berühmten „Seidlschen Tafelrunde" im Café Hannes, später im Bierpalast und an anderen Orten, wo wir im fröhlichen Verein mit unserem Meister saßen bis zur Abfahrtsstunde des Zuges nach Dessau. (Seidl wohnte in Dessau und fuhr wöchentlich zu seinen Lehrstunden nach Leipzig.) Dort unterhielten wir uns, wir konnten uns unserem Lehrer rückhaltlos anvertrauen. Er riet, warnte, regte an und wurde vor unseren Augen selbst der große Mensch, der als unbeirrbarer Bekenner in der Zeit stand, mit den Ereignissen rechtete und alle Erscheinungen der Kunst, Kultur und Politik, dank seines reichen Lebens gegenwartsnah erstehen ließ. Das Beispiel eines Kämpfers für geistige Freiheit trat uns greifbar vor Augen. Sicher nahmen wir auch zu seiner Art Stellung. Seidls Art wurde aber ein Pol in unserer Entwicklung. Nicht blindlings nacheifern wollten wir ihm, wohl aber eine solche Persönlichkeit wie er werden. Und daher wurde uns die Seidlsche Lehre so unbeschreiblich wertvoll. Sie bekam für jeden programmatische Bedeutung und gab selbst unseren .....Fingerübungen die notwendige innere Vergeistigung.

Seidl in Dessau. Dorthin wurde er im September 1903 von dem kunstsinnigen Herzog Friedrich II. von Anhalt als Musico-Dramaturg des ehemaligen Hoftheaters, jetzt Friedrichtheaters, berufen. Eine geistig unfreie, aber ach nur allzu geschäftsemsige Klique war und ist auch heute noch den Tatsachen gegenüber, die Seidl dem Dessauer Kunstleben gebracht hat, blind. „Was tat denn Seidl als Dramaturg?", so fragt man ironisch. Die Musik leitete Mickorey, die Inszenierung inspirierte der Herzog. Von Seidlschen Bühnenbearbeitungen ist nur eine, „Das Käthchen von Heilbronn", vorhanden. Also was? ... Ja, was! Herzog Friedrich II. hat es gewußt, als er diesen Mann zu sich berief. Es ist historische Tatsache, daß Herzog Friedrich II. während seiner ganzen Lebenszeit ein ähnlich ernstes Ringen um ein deutsches Stilideal der Bühnenkunst offenbart hat wie Georg II. von Sachsen-Meiningen. Hier waren Richard Wagner und die Neudeutschen die Mächte, die Herzog Friedrich zum innersten Bekenntnis wurden. Ganz so hatten Wagner, Liszt, Bayreuth, Nietzsche Arthur Seidl zu dem herangebildet, der er war. Schicksalhafte Verbundenheit zwischen den beiden Männern und das, was Herzog Friedrich II. zur lebensvollen Tat drängte, verwirklichte sich im Lichte echt Seidlschen durchgeistigten Hochgefühls. So entstand ein Bühnenstil, der dem Dessauer Hoftheater den Ehrennamen eines zweiten Bayreuths einbrachte. Und das Theater erlebte damals eine Blüte und Höhe, die es früher und heute noch nicht wieder erreicht hat. Nach den Wirren der Nachkriegszeit trat dann Seidl von seinem Dramaturgen-Posten zurück, um ein neues Wirkungsfeld zu beginnen. Er ging unter das Publikum, d. h. er gründete seine für Dessau so denkwürdige „musik-literarische Arbeitsgemeinschaft", an der jeder Kunstliebhaber teilnehmen durfte. Und siehe da, das Fluidum, das von ihm zum Segen der Kunst unter die Leipziger Musikstudenten drang, wirkte hier in anderer Art, aber mit der gleichen Stärke. Seidls liebenswerte Persönlichkeit fesselte jeden, und wenn jemand das damals sehr gelockerte Band zwischen Kunst und Publikum fester anzog, so war es Arthur Seidl. Er wurde uns Dessauern ein wertvoller Führer im Irrwald der so zerklüfteten modernen Musik. Keine noch so anstrengende Reise scheute er — ich erinnere nur an die „Donaueschinger Kammermusikfeste" —, um immer auf dem Laufenden zu bleiben. Wir sahen ihn damals trotz allem Schweren ungeknickt und feurig bei der Arbeit. Er, der in einer ganz anders gearteten Gedankenwelt aufgewachsen war, als der modernen, rang unermüdlich mit dieser „Moderne", kreiste sie seiner Natur entsprechend ein und ließ uns nicht in stiller Resignation müde werden, weil er nicht müde wurde. Die ewigen Gesetze, die aller wahren Kunst innewohnen, erschaute er deutlich und fest. Sie leiteten ihn sicher durch das Labyrinth der Zeiterscheinungen zum Erfassen der wirklich wertvollen Schöpfungen. Seidls Buch „Neuzeitliche Tondichter" ist der Beweis für diese Grundhaltung. Und gerade deswegen, in seiner ausgesprochenen Tendenzlosigkeit, wird es überzeitlichen Wert haben.

Und da bin ich bei Seidl, dem Schriftsteller. Die Schriftstellerei aller Zweige, vom journalistischen Essai bis zum gelehrten Forschungswerk, begleitete ihn während seines ganzen Lebens. Sehen wir einmal ganz davon ab, welche Geisteskräfte durch Arthur Seidls Feder die

erste wirksamste Förderung erhalten haben. Richard Strauß, Gustav Mahler, Max Reger, Rudolf Pannwitz neben unzähligen jetzt längst anerkannten Dichtern und bildenden Künstlern werden dies dankend bestätigen, soweit sie noch am Leben sind. Wichtiger erscheint mir im Augenblick die Würdigung des schriftstellerischen Lebenswerkes von Arthur Seidl selbst. Die Mehrzahl der Seidlschen Bücher sind vom Verfasser aus Aufsätzen und Abhandlungen, die in den verschiedensten Blättern veröffentlicht waren, zusammengestellt. Dieses Verfahren, das für Arthur Seidl kennzeichnend ist, macht zugleich Vorteil und Nachteil der einzelnen Werke aus. All diese Aufsätze, besonders wenn sie auf Tagesfragen Bezug nehmen, erscheinen zu zeitgebunden, als daß sie uns jetzt noch Interesse ablocken könnten. Jeder oberflächliche Betrachter wird notgedrungen so urteilen, und doch — er wird falsch urteilen, weil er sich nicht die Zeit nimmt, zum Kern des Problems um Seidl vorzudringen. Arthur Seidl hat nämlich niemals zeitgebunden im Sinne eines Literaten geschrieben. Wir sehen ihn selbst bei unscheinbarsten Anlässen im heißesten Kampf, diese Anlässe in den Bannkreis seines eigensten Kunst- und Kulturlebens zu ziehen. Seidl schrieb nicht, wenn er sollte, sondern wenn er mußte. Deshalb konnte er auch mit Fug und Recht derartige Aufsätze zu Bestandteilen ganzer Bücher erheben. Tiefste innere Verantwortung war ihm dabei Selbstverständlichkeit. Aus diesem Zwang wollte er die Behauptungen, die er sagte, wissenschaftlich erschöpfend begründen, und Ehrlichkeit sowie Gründlichkeit trieben ihn zu jenem Schachtelstil seiner Schriftsprache, dem die Uneingeweihten so verständnislos gegenüberstehen. Und durch alle Darlegungen weht der Zug heißester Wahrheitsliebe, die ganz unabhängig vom Augenblick ist. Seidl wandte aus diesem Grunde, wenn es die Not befahl, die Feder selbst gegen seine eigenen Freunde, so gegen die Wagnerianer, so gegen Richard Strauß, und gerade deshalb war er ihr treuester Freund. Und deswegen, weil die Seidl-Schriften in so herrlicher Weise, von geistiger Freiheit geführt, in Geistesfreiheit, Liebe, Treue und Wahrheit gipfeln, sind sie Kostbarkeiten in unserem Schrifttum, Quellen für den Forscher und Historiker: „Vom musikalisch Erhabenen", die beiden „Wagneriana", die „Straußiana", die „Askania", Besinnungsstunden für den Künstler, der hier sein eigenstes Lebensgesetz, seinen kategorischen Imperativ, im ungetrübtesten Lichte begrifflich widergespiegelt findet: „Moderner Geist in der Tonkunst", „Neuzeitliche Tondichter" .... usw. und Kunst-Kultur sowie Lebensnähe für den Laien. Dabei erblickt überall jede Bildungsschicht in Seidl den Ringer und Kämpfer, der nicht zur götzenhaften Verehrung zwingt, wohl aber als „Mahner und Rufer", wie er sich selbst nannte, an das Gewissen des sich selbst treuen Menschen pocht.

„Laßt mich schlafen, daß ich wache!" steht auf der Rückseite des Seidl-Grabsteines. Er ruht, der große Mensch, und mit ihm jener Tag, der ihm Dasein, Leben und Sieg gab. Wecken wir ihn nicht! Aber da, wo immer sich Treue zur Menschheit, Mut und Verantwortung zum Werk, Glaube an die Entwicklung, die zum ewig Einen strebt, regen, da wacht immer und ewig Arthur Seidl. Er wies uns lebend den Weg zu diesem Ziel, er wird diesen Weg ebnen, schützen und segnen in der Ewigkeit.

Das 63. Deutsche Tonkünstlerfest des „Allgemeinen Deutschen Musikvereins"

vom 18.—22. Juni 1933 in Dortmund.

Während der Drucklegung des Heftes gehen uns einige Programmänderungen zu, die wir — infolge der bereits vorgerückten Zeit — nur noch mit diesem kurzen Hinweis berücksichtigen können. Neben den in unserem Hauptteil angeführten Komponisten kommen weiter noch Wolfgang von Bartels mit einer „Sonate für Violine und Klavier op. 28", Max Trapp mit einer Sinfonischen Suite für Orchester op. 30" und Hermann Unger mit „Vier Landschaften aus Faust II" für Orchester op. 66" zur Aufführung. Dagegen scheiden die ursprünglich mit vorgesehenen Aufführungen von Walter Braunfels' „Schottischer Fantasie" und von Anton von Weberns „Sechs Orchesterstücke" aus.

Univerſitätsorganiſt Prof. Ernſt Müller.

Von Friedrich Högner, Leipzig.

Wegen Erreichung der Altersgrenze iſt Profeſſor lic. theol. Ernſt Müller, Organiſt der Univerſitätskirche St. Pauli in Leipzig, in den Ruheſtand getreten. Damit hat eine der bekannteſten Perſönlichkeiten im Leipziger Muſikleben Abſchied von der Orgel genommen, die nicht nur Leipzigs größtes, ſondern wohl auch Leipzigs ſchönſtes Orgelwerk iſt. Dieſe Orgel, in ihrem Pfeifenbeſtand zum größten Teil von dem berühmten Weißenfelſer Orgelbauer Ladegaſt ſtammend, wurde in den Jahren 1914/15 nach den Angaben Ernſt Müllers von Johannes Jahn-Dresden umgebaut und um ein viertes Manual erweitert, das ſich nach den Dispoſitionsprinzipien und nach der Intonation vortrefflich in das urſprüngliche Ladegaſtſche Werk einfügt.

Zu Beginn des Weltkrieges führte Ernſt Müller ſeine weithin bekannten Orgelvorträge als Sonntagsveſpern ein. Hier konnte ſich ſeine außergewöhnliche Improviſationskunſt frei entfalten. Hatte ihn doch ſchon Hermann Kretzſchmar, Ernſt Müllers Vorgänger an der Univerſitätsorgel, als den Bedeutendſten aller kirchlichen Orgelſpieler hingeſtellt, deſſen kunſtreiche Improviſationen in allen möglichen Formen nachgerade druckreif ſeien. Ungezählten Seelen hat Müller in ſeinen Orgelvorträgen während der Kriegszeit durch die Predigt der Töne Troſt und Erhebung geſpendet, und nach dem Kriege entſprach er mit der Weiterführung ſeiner Orgelfeierſtunden nur dem Wunſche ſeiner zahlreichen Gemeinde. Kurz vor dem Scheiden aus dem Amte konnte Ernſt Müller ſeinen 500. Orgelvortrag durchführen.

Vor kurzem hat der Komponiſt Ernſt Müller ſein op. 94 vollendet, eine Choralkantate „Jeſus, meine Zuverſicht". Die Werke für den evangeliſchen Gottesdienſt nehmen in der ſtattlichen Reihe ſeiner Kompoſitionen den größten Raum ein: Orgelkompoſitionen, Werke für Orgel und verſchiedene Soloinſtrumente oder Sologeſang, geiſtliche Chöre in verſchiedener Beſetzung, Meſſenſätze, Wechſelgeſänge, Kantaten. Außerdem hat der vielſeitig begabte Organiſt als rechter Nachfahre der großen Meiſter ſeines Inſtruments der ſog. profanen Muſik eine anſehnliche Zahl von Kompoſitionen geſchenkt: Chöre a cappella und mit Orcheſter, eine Feſtouvertüre, ſymphoniſche Dichtungen, eine Symphonie, ein Märchenſpiel, eine Märchenoper und eine Reihe kleinerer Kompoſitionen für alle möglichen Inſtrumente.

Sein ganzes Leben hindurch iſt E. Müller ein der Öffentlichkeit unbekannt gebliebener tatkräftiger Helfer und Wegbereiter vieler emporſtrebender Künſtler geweſen. Hier konnte ſich Müllers edles Menſchentum nie genug tun und er iſt noch heute der getreue Berater eines ihm herzlich zugetanen Kreiſes jüngerer Muſiker.

Es iſt etwas Schönes um die Strahlen der Abendſonne. So hoffen wir, daß ſie dem verehrten Meiſter noch viele Jahre hindurch auf einem Lebensweg leuchten möge, der vergoldet iſt von der köſtlichen Erinnerung an die Jahrzehnte einer reichgeſegneten Lebensarbeit.

Univerſitätsmuſikdirektor Prof. Hans Hofmann.

Von Dr. Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Prof. H. Hofmanns, des Begründers und Leiters des Univerſitätschores zu St. Pauli in Leipzig, iſt hier oft gedacht worden. Was er in gegen dreißigjähriger Arbeit mit ſeinem Chor für Leipzig und die neuere Kirchenmuſik geworden und geweſen iſt, wird die Leipziger Muſikgeſchichte in dankbarer Erinnerung behalten. Die Zahl der von ihm erſtmalig zur Aufführung gebrachten Werke zeitgenöſſiſcher, vor allem ſächſiſcher Kirchenmuſiker iſt ſehr beträchtlich, und gar mancher gute Griff gelang. Unter den zahlreichen Kirchenchören Leipzigs nahm dieſer mit großer Natürlichkeit ſingende und ſeine Kräfte nie überſchätzende Chor eine erſte Stellung ein, wie denn auch die regelmäßigen Konzerte ſehr beſucht waren und ſich großer Beliebtheit erfreuten. Beſondere Aufmerkſamkeit wurde den Werken Herzogenbergs geſchenkt, deſſen Weihnachtsoratorium ſich feſt eingebürgert hatte.

Offener Brief an „Die Neue Rundschau"*).

Sehr geehrter Herr!

Sie waren so freundlich, mir das Heft der „Neuen Rundschau" zu senden, in welchem Thomas Manns Aufsatz „Leiden und Größe Richard Wagners" erschienen ist, der Anlaß zu einer auch von mir unterschriebenen Protestkundgebung der Stadt München gab. Sie weisen darauf hin, daß die in dieser Kundgebung zitierten Ausdrücke, aus dem Zusammenhang gerissen, einen falschen Schein erwecken müßten, der in Widerspruch stünde zu der Dankbarkeit und Verehrung, mit der Herr Mann immer Richard Wagner gegenüber gestanden sei.

Gestatten Sie mir, nach eingehender Überprüfung der Frage darauf das Folgende zu erwidern:

Ich gebe Ihnen zunächst zu, daß die in der Protestkundgebung hervorgehobenen Worte, im Zusammenhang des Ganzen gesehen, einen etwas anderen Sinn haben. Auch nehme ich gerne an, daß es dem Verfasser nicht darum zu tun war, in seinem Artikel Wagners Schaffen herabzusetzen, sondern in seiner Weise dessen Bedeutung zu würdigen. Er tut dies aber aus Gedankengängen heraus, die einen höchst zwiespältigen Eindruck hervorrufen müssen. Wenn Herr Mann die Frauengestalten Richard Wagners in nahe Beziehung zu Siegmund Freuds Psychoanalyse bringt und in ihnen eine, allerdings „Edel"-Hysterie feststellen zu müssen vermeint, wenn er ferner sagt:

> „Dies Aneinanderreihen symbolischer Motivzitate, die wie Felsbrocken im Gießbach musikalischer Elementarvorgänge liegen, als Musik im Sinne Bachs, Mozarts und Beethovens zu empfinden, war zuviel verlangt. Es war zuviel verlangt, den Es-dur-Dreiklang, der das Rheingoldvorspiel ausmacht, bereits Musik nennen zu sollen. Es war auch keine. Es war ein akustischer Gedanke: der Gedanke des Anfanges aller Dinge. Es war die selbstherrlich dilettantische Nutzbarmachung der Musik zur Darstellung einer mythischen Idee. Die Psychoanalyse will wissen, daß die Liebe sich aus lauter Perversitäten zusammensetze. Darum bleibt sie doch die Liebe, das göttliche Phänomen der Welt. Nun denn, das Genie Richard Wagners setzt sich aus lauter Dilettantismen zusammen",

so muß eine solche Betrachtungsweise, die das Gesund-Natürliche mit dem Perversen, das Hohe mit dem Niedrigen zu vermengen sich bemüht, schärfsten Widerspruch aller derer hervorrufen, welche in der Kunst nicht mit Lombroso die Ausgeburt krankhafter Überreizung, also eine Entartung, sondern die schöpferische Urkraft des menschlichen Geistes erblicken, die uns aus dem tierisch-triebhaften Zustand in den der Freiheit im Kantschen Sinne erhebt.

Ich bitte Sie, sich ferner Sätze wie die folgenden gegenwärtig zu halten:

> „Das Kindliche mit dem Erhabenen zu vereinigen, mag großer Kunst auch sonst wohl gelungen sein; die Vereinigung aber des Märchentreuherzigen mit dem Ausgepichten, der Kunstgriff, das Höchstgeistige als Orgie des Sinnenrausches zu verwirklichen und populär zu machen, die Fähigkeit, das Tiefgroteske in Abendmahlsweihe und klingelnden Wandlungszauber zu kleiden, Kunst und Religion in einer Geschlechtsoper von größter Gewagtheit zu verkoppeln und derlei heilige Künstlerunheiligkeit mitten in Europa als Theater-Lourdes und Wundergrotte für die Glaubenslüsternheit einer mürben Spätwelt aufzutun, — dies ist alles nur romantisch, es ist in der klassisch-humanen, der eigentlich vornehmen Kunstsphäre durchaus undenkbar."

oder:

> Siegfried „ist Hanswurst, Lichtgott und anarchistischer Sozialrevolutionär auf einmal, das Theater kann nicht mehr verlangen; und diese Kunst der Mischung ist nur der Ausdruck von Wagners eigenem gemischten und in allen Stücken mehrdeutigen Wesen."

*) Nachfolgender Brief, der bereits in den „Münch. Neuest. Nachr." zum Abdruck kam, sei hiermit im Einverständnis mit dem Herrn Verfasser breiteren musikalischen Kreisen bekanntgegeben.

Durch solche Ausführungen wird Wagners Kunst in einer Weise dargestellt, die — vollständig gleichgültig, ob Herr Mann persönlich darin vielleicht sogar etwas Sympathisches oder mindestens Tragbares sieht —, objektiv genommen, eine empörende Herabsetzung des großen Meisters bedeutet.

Widerspruchsvoll und irreführend ist, wenn Herr Mann sagt:

> ‚Wagner ist deutsch, ist national, auf beispielhafte — vielleicht allzu beispielhafte Weise. Denn außerdem, daß dieses Werk eine eruptive Offenbarung deutschen Wesens ist, ist es auch eine schauspielerische Darstellung davon, und zwar eine Darstellung, deren Intellektualismus und plakathafte Wirksamkeit bis zum Grotesken, bis zum Parodistischen geht und bestimmt scheint, ein neugierig schauderndes Weltpublikum zu dem Ausrufe hinzureißen: „Ah, ça c'est bien allemand, par exemple!“ Dies Deutschtum also, so wahr und mächtig es sei, ist modern gebrochen und zersetzt, dekorativ, analytisch, intellektuell, und seine eingeborne Fähigkeit zu kosmopolitischer, zu planetarischer Wirkung kommt daher.“

Würde diese Auffassung zutreffen, so müßte jeder Deutsche für eine solche „Verherrlichung“ des Deutschtums sich bedanken. Denn sie gälte nichts anderem als halber Wahrheit, halber, modern zersetzter Pose einer albernen, plakathaften Theaterkunst. Man kann unmöglich zugleich groß und klein, zugleich wahr und unwahr sein.

Zum Schluß kommt noch Wagners Gleichsetzung mit den Kulturbolschewisten unserer Tage, wohl vom Schlage eines Strawinsky oder Kurt Weill! Was sollen daneben Sätze wie der folgende besagen:

> „Wagners Deutschtum war echt und mächtig. Und daß das Romantische auf deutsch und in der Maske treuen Meistertums auf seinen Gipfel kam und seinen Welterfolg beging, war ihm und seinem Wesen nach vorbestimmt.“

Das ist ein Jongleurspiel, des großen Gegenstandes durchaus unwürdig.

Unser Protest, wenn er auch nur einzelne Ausdrücke hervorhob, richtet sich nicht gegen die oder jene Wendung, sondern gegen die gesamte geistige Einstellung und Gesinnung, aus der heraus Herr Thomas Mann glaubt, einer Erscheinung wie Richard Wagner gerecht werden zu dürfen. Denn, darnach würde Wagners Kunst zwar genial, aber zersetzt und unwahr, äußerlich kitschig, dilettantisch sein. Mag Herr Mann in solcher Morbidheit etwas Bewundernswertes sehen, für uns ist in dem Artikel die objektive Tatsache denkbar schwerster Herabsetzung des großen Meisters gegeben, dessen Bild Thomas Mann zur verzerrten Fratze verwandelt.

Dies mit aller Klarheit auszusprechen, halte ich angesichts der nationalen Selbstbesinnung, welche das deutsche Volk endlich nach all den Jahren entwürdigender Verirrung gewonnen, für eine unabweisliche Pflicht. Mit vorzüglicher Hochachtung

Dr. Siegmund von Hausegger.

Errichtung eines Bruckner-Denkmales.

Linz, am 22. April 1933.
Waltherstraße 24

Freunde der Heimat und Bruckner'scher Kunst!

Nachfolgenden Aufruf hat August Göllerich, der früheste Erkenner Bruckner'scher Kunst, der große Bruckner-Dirigent und Bruckner-Biograph, zehn Jahre nach Anton Bruckners Tode bei Gelegenheit des V. Bruckner-Stiftungs-Festkonzertes am 1. April 1906 veröffentlicht.

Durch Göllerichs zu frühen Tod und die durch den Krieg heraufbeschworenen Nöte der Zeit, ferner durch das plötzliche Hinscheiden des hochwürdigsten Herrn Bischof Dr. Hittmair, welcher mit Göllerich von der Turmgalerie des neuen Doms den Platz für das Bruckner-Denkmal schon bestimmt hatte (vor dem Haupteingang des Domes zur rechten Seite), konnte dieser Aufruf nicht in die Tat umgesetzt werden.

Gelegentlich meiner Bruckner-Vorträge las ich diesen Aufruf am 20. April den Hörern vor, welche zu der Überzeugung kamen, daß dieser größte Tondichter schon längst eines sichtbaren Denkmales würdig gewesen wäre, und hierauf den Grundstein der erforderlichen Mittel zum Zustandekommen eines würdigen Denkmales legten für Anton Bruckner, den Offenbarer tiefster Seelengeheimnisse, den Künder höherer Welten.

Ich bin zu innerst überzeugt, daß ich im Sinne meines seligen Gatten handle, wenn ich den ersten Schritt in dieser Sache wage und den Aufruf an alle Erkenner, Freunde und Verehrer Bruckner'scher Kunst sende. Mögen auch alle Bruckner-Freunde sich mit einer Spende zur Erreichung dieses Zieles beteiligen; sie wird dazu beitragen, möglichst bald die Weihe eines Anton Bruckner-Denkmales zu verkünden.

Im Namen aller Brucknerfreunde

Prof. Gisela Göllerich.

„Wir Endliche mit dem unendlichen Geist sind zu Leiden und Freuden geboren, und beinahe könnte man sagen, die Ausgezeichneten erhalten durch Leiden Freude!"

Beethoven.

Aufruf zur Errichtung eines Bruckner-Denkmales in Linz.

Die Ehre des deutschen Namens beruht auf der Ehre der deutschen Geister."

Lessing.

Nachdem der Linzer Gemeinderat durch seine „Bruckner-Stiftung" die Aufführung der Kompositionen des Meisters in seiner Heimat sichergestellt hat, rüstet sich Oberösterreich, dem größten seiner heimischen Tondichter ein würdiges Denkmal an der Stätte seiner langjährigen Wirksamkeit, in der Landeshauptstadt Linz, zu errichten, wo der einstige Schulgehilfe von Anfelden zum größten Meister der Symphonie gereift ist, welcher der deutschen Musik seit Beethovens Tod erstanden war.

Wenn Wien, das den vollendeten Meister Bruckner besessen und das an dem Toten so viel zu tilgen hatte, da es am Lebenden so lange kargte, sein Bruckner-Standbild sich errichtete, so hat vor aller Welt doch in erster Linie Oberösterreich die Pflicht, seines größten Sohnes — eines der genialsten Menschenbeglücker überhaupt — im Sinnbilde stolz und dankbar zu gedenken.

Hier in Oberösterreich wurzelte Bruckners ganze zähe Eigenart, — er hat das spezifische Oberösterreichertum in all seiner tiefen Herzlichkeit, seiner Weihebedürftigkeit, in all seiner urwüchsigen Schalkhaftigkeit — in seinen Werken monumentalisiert, und sein Heimatland weiß heute, was ihm sein Bruckner bedeutet. Es muß also seine volle Teilnahme an der Errichtung eines würdigen Bruckner-Standbildes in seiner Landeshauptstadt als eine Ehrenpflicht betrachten, zu deren rascher Erfüllung nicht nur jede einzelne Körperschaft, sondern jeder einzelne Oberösterreicher selbst freudig mithelfen soll.

Aber nicht nur das engere Heimatland wird dem Rufe dieser Pflicht folgen wollen, sondern die ganze deutsche Heimat, der Bruckner als einer ihrer Eigenstgearteten, einer ihrer treuesten Söhne neuen, stolzen Ruhm gewonnen.

Ohne hier auf die musikgeschichtliche Stellung der Brucknerschen Schöpfungen gebührend eingehen zu können, sei nur — um Bruckners Bedeutung kurz zu kennzeichnen — der für deutsche Angelegenheiten merkwürdigen Tatsache gedacht, daß heute schon, also nach wenig Jahren, seit welchen das Brucknersche Schaffen allgemein bekannt geworden ist, Freunde und Gegner desselben einstimmig die überwältigende Erhabenheit seiner melodischen Gedanken anerkennen und seit dem ersten Tage, da ein Brucknerscher Ton erklungen, sich in dem Urteile begegnen, daß solche „Adagio-Sätze" und solche „Scherzi" wie die der Brucknerschen Symphonie auch hinsichtlich ihrer meisterlichen Form seit Beethoven nicht mehr geschrieben wurden.

Einzig bezüglich der Ecksätze seiner Symphonien hofft man noch dem Genius, der freilich immer nur seine zunächst noch ungewohnte Sprache spricht, nachweisen zu können, daß er mit seinen guten Einfällen nichts Logisches zu beginnen wisse.

Was aber die religiösen Werke Bruckners betrifft, so haben dieselben dort, wo man sie überhaupt kennt, einmütige Bewunderung sich errungen und das objektivere Ausland ist sich schon heute klar, daß Bruckner einen der größten Titanen der Musik aller Zeiten und Völker bedeutet.

Jene endlich, welche der Brucknerschen Musik noch ferner stehen, werden in Rührung die Größe wenigstens dem Menschen Bruckner zugestehen, wenn sie sein einsames Ringen durchdenken, in dem er seinem rein erkannten Ideale Treue hielt in allen Leiden seines Erdenschicksals, — wenn sie die Keuschheit seines kindlichen Gemütes ermessen, die ihn gar nicht begreifen ließ, was Eitelkeit und Streberei bedeuten und warum sie Wunden schlagen.

Dem Landmanne gleich, der, wenn ihm sein Feld zerhagelt, hilflos, aber vertrauend den Blick zum ewigen Vater emporrichtet, sah Bruckner ein Menschenleben lang, wie ihm Mißgunst jede ehrliche Arbeit zu verwüsten suchte, betrachtete aber jede solche Erfahrung nur als eine neue Prüfung des Höchsten, zu der er demütig den Grund in seiner Fehlerhaftigkeit allein suchte — und immer strebte er denn, würdiger, besser zu werden.

Unbeachtet, aber auch unstörbar brachte er seine Originalität zur herrlichsten Entwicklung. Abseits vom Geräusch des Lebens lauschte er einzig den Harmonien seines Innern und sprach zu einer Welt, die ihm nichts zu sagen hatte, nur aus seiner Tiefe, ganz bei sich, ganz in sich.

Seine Treue gegen sich und seine Unweltläufigkeit in jedem modernen „Betriebe" ließen ihn still und unerklungen Werk auf Werk schaffen, — wie gern hätte er ihr Lebendigwerden erlebt, um an ihnen zu bessern, — es war ihm nur zu oft nicht beschieden, — aber sein innerer Mensch wuchs und erhob sich zu immer lichteren Höhen und sein Wirken errang Unsterblichkeit.

Einem solchen Ringer aber gebührt in unseren Zeiten ein leuchtendes Denkmal, als einem Befestiger echtest deutschen Geistes, den er in tapferstem Überzeugungsmute rein erhielt in jedem Ansturme fremder Art, — als einem Prediger echtest deutschen Glaubens, der immerdar der Welt verkündet, daß das Edle und Schöne nicht um des Ruhmes und Vorteiles wegen in die Welt tritt, sondern daß es deutsch sei, eine Sache um ihrer selbst willen und aus Freude an ihr zu treiben.

In diesem Sinne strebe Jeder nach seinem ganzen Können, am Errichten des Bruckner-Denkmals mitzuwirken — eingedenk des Goetheschen Spruches:

„Halte das Bild der Würdigen fest!
Wie leuchtende Sterne teilte sie aus die Natur durch den unendlichen Raum."

August Göllerich.

Spenden werden auch entgegengenommen in der Buchhandlung Fidelis Steurer, Linz, Landstraße 15.

150-Jahr-Feier des Prager Deutschen Theaters.

Am 21. April beging das Prager Deutsche Theater die Feier seines 150jährigen Bestandes. Den Festakt bildete eine Festaufführung des „Don Giovanni" von W. A. Mozart in den Originalkostümen der Uraufführung des Werkes, die ja an der Prager deutschen Bühne erfolgte. Es war nur bedauerlich, daß diese Festvorstellung nicht auch am gleichen Orte wie die Uraufführung stattfinden konnte. Denn das alte Prager deutsche Landestheater oder Ständische Theater, in dem der „Don Giovanni" uraufgeführt wurde, befindet sich seit dem Jahre 1920 in den Händen der Tschechen, die dieses Theater für sich beschlagnahmten. Seit dieser Zeit sind die Deutschen Prags nur auf das vom Prager deutschen Theaterverein errichtete sogenannte „Neue Deutsche Theater" angewiesen und auf die von Direktor Kramer vor einem Jahrzehnt gegründete „Kleine Bühne" als Kammerspiel-Theater.

Als Gründer des Prager Deutschen Theaters ist Graf Franz Anton von Nostitz und Rieneck anzusehen, der durch einen Aufruf den Anstoß zu seiner Errichtung gab. Dieser musik- und kulturgeschichtlich bedeutende Aufruf, der in der Aufforderung gipfelte, auch in Prag eine würdige Stätte für die deutsche Kunst zu schaffen, die Zeugnis gäbe von der Musik- und Kunstliebe in der böhmischen Hauptstadt, hatte zur Folge, daß am 21. April des

Jahres 1783 das mit einem Kostenaufwand von 80 000 Gulden erbaute Theater am Karolinplatz (dem jetzigen Obstmarkt) eröffnet werden konnte. Der italienische Impressario Pasquale Bondini wurde sein erster Direktor, der Mozarts „Don Giovanni" zur Uraufführung brachte. Sein Nachfolger war Quardasini, der Mozarts Oper „Titus" aus der Taufe hob. Nach dem Tode des Grafen Nostitz ging das Theater im Jahre 1799 durch Kauf in das Eigentum der böhmischen Stände über (daher der Name Ständetheater); 1846 wurde es zum vom Lande Böhmen subventionierten Landestheater erklärt. Unter den Direktoren des Prager Deutschen Theaters ragten vor allem Karl Liebich und Angelo Neumann hervor; unter den Operndirektoren und Kapellmeistern Carl Maria v. Weber, Gustav Mahler, Carl Muck, Franz Schalk und Leo Blech. Gegenwärtiger Direktor des Prager Deutschen Theaters ist Dr. Paul Eger, dem als Opernchef Prof. Georg Széll zur Seite steht. E. J.

50 Jahre Meister'scher Gesangverein Kattowitz.

Von Dr. Fritz Guttmann, Beuthen.

Als Oskar Meister im Jahre 1883 aus Schülerinnen seines Musikinstituts in Kattowitz einen kleinen Frauenchor bildete, der alsbald als Meister'scher Gesangverein einen großen Aufschwung nehmen, für das gesamte Musikleben der Stadt von großer Bedeutung werden und seinen Ruf weit über die Grenzen Oberschlesiens hinaustragen sollte, begann er eine künstlerische Pionierarbeit. Oberschlesien war damals noch ein amusisches Land, ein karger Boden, dessen Menschen hart und schwer arbeiten mußten, um seine Schätze zu heben. Kattowitz selbst war erst Ende der 60er Jahre Stadt geworden und ein zwar rasch aufstrebender, aber doch immer noch kleiner Ort. Wenn seine Entwicklung zur Großstadt später oft „amerikanisch" genannt worden ist, so mag dieses Wort das stürmische Tempo seines Wachstums bezeichnen, aber die Charakterisierung geht fehl, weil hier die kulturelle und künstlerische Entwicklung Schritt hielt mit der wirtschaftlichen und städtebaulichen. Die ausgezeichnete Zeitschrift „Der Oberschlesier" hat im vorigen Jahre in einem Sonderheft darzustellen versucht, was an schöpferischen Kräften diese Stadt dem deutschen Kunst- und Geistesleben geschenkt hat, und wenn hier mit besonderer Intensität künstlerisches Leben sich entfalten und wie kaum in einer anderen Stadt gleicher Größe ein leidenschaftlich aufnahmebereites Publikum finden konnte, so ist das nicht zuletzt ein Verdienst Meisters und seines Vereins.

Er selbst ist verhältnismäßig jung, schon im Jahre 1907 gestorben. Aber was er in den wenig mehr als zwanzig Jahren seines Wirkens als Chordirigent geschaffen hat, war, als er die Augen für immer schloß, so fest verwurzelt, so tief gegründet in der von ihm geschaffenen Musikgesinnung, daß in den folgenden Jahren, die mit den Auswirkungen des Krieges, den Abstimmungskämpfen in Oberschlesien und dem Wechsel der Staatshoheit ungewöhnlich schwere waren, sein Werk bestehen und sich glückhaft weiter entfalten konnte. Meisters Stärke beruhte auf der glücklichen Vereinigung einer wahrhaft schöpferischen, seine Mitarbeiter zur höchsten Leistung anspornenden und mit sich reißenden Genialität mit der fanatischen Hingabe an das Detail der Kleinarbeit. Die Chormitglieder, die noch unter ihm gearbeitet und gesungen haben, wissen Wunderdinge zu erzählen von dem rauhen Ton, der oft auf den Proben herrschte, von der peinlichen Gewissenhaftigkeit, mit der hier geübt und gearbeitet wurde. Der Erfolg dieser Arbeit war, daß der Meister'sche Gesangverein schon wenige Jahre nach seiner Gründung als a cappella-Chor im Bezirk deutschen Musiklebens wenig seinesgleichen hatte, und wenn man heute in der Geschichte des Vereins und seiner Konzerte blättert, dann findet man hier die Zeugnisse einer bewundernswürdigen künstlerischen Arbeit. Nur die wichtigsten der in diesen Jahren seiner Blüte durch den Verein aufgeführten Werke können hier genannt werden: Haydns „Jahreszeiten", Liszts „Heilige Elisabeth", von Schumann „Paradies und Peri" und die „Faustszenen", von Bruch „Odysseus" und das „Lied von der Glocke", von Beethoven „Missa solemnis" und die „Neunte Symphonie", von Brahms das „Deutsche Requiem" und das „Schicksalslied", dazu in einer Fülle kleinerer Konzerte alte und neue a cap-

pella-Chöre. Gäste des Vereins als mitwirkende Solisten wie in den von ihm veranstalteten Konzerten waren, um auch hier nur die berühmtesten Namen zu nennen, Paderewski, Scharwenka, Eugen d'Albert, Theresa Careno, Busoni, Reisenauer, Godowski, Sarasate, Joachim (den mit Meister enge Freundschaft verband), Burmester, Ludwig Wüllner, Eugen Gura, Lula Gmeiner, das Berliner Philharmonische Orchester unter Hans Richter, das Wiener Tonkünstlerorchester unter Oskar Nedbal, das Klingler-Quartett und viele andere.

Nach Meisters Tod übernahm die Leitung des Vereins Gustav von Lüpke, der bisherige Leiter der Glogauer Singakademie. Er steckte der Chorarbeit neue, weitere Ziele und in die Periode seines Schaffens fallen u. a. die Aufführungen des „Verlorenen Paradieses" von Enrico Bossi und insbesondere die großartige und denkwürdige Wiedergabe der „Matthäuspassion" (mit Paul Schmedes, Anna Stronck-Kapel und Emmi Leisner als Solisten), wozu die traditionelle Pflege des unbegleiteten Chorgesangs kam. Die letzte große Aufführung vor dem Kriege brachte im Mai 1914 Mozarts „c-moll-Messe". Lüpke wurde bald zu Beginn des Krieges eingezogen und starb im November 1915 an einer schweren Verwundung. Seinem Nachfolger, dem Breslauer Organisten Hermann Mayer, war gleichfalls keine lange Wirksamkeit beschieden. Auch er starb im Herbst 1917 den Heldentod im Felde. Es folgt ein Interregnum, bei dem der Chor unter einer Reihe von Gastdirigenten sich tapfer behauptete, bis am 1. November 1919 Prof. Fritz Lubrich endgültig zum Dirigenten ernannt wurde.

Unter seiner Leitung trat der Chor im Dienste des Abstimmungskampfes seine berühmt gewordene Konzertreise durch Deutschland an, die sich über Berlin, Hamburg, Frankfurt a. M., Mannheim, Stuttgart, München, Chemnitz und Leipzig zu einem Triumphzug gestaltete. Es folgte nach dem Wechsel der Staatshoheit die Zeit des Neuaufbaus, die infolge Wegzuges vieler Mitglieder notwendig wurde. Aber sehr bald schon stand der Chor auf der alten Höhe, und Jahr um Jahr folgten sich nun wieder die großen Veranstaltungen: 1925 „Fausts Verdammung" von Berlioz (mit Rose Walter, Hermann Schey und Anton Topitz), im November 1927 Honeggers „König David" und schießlich, ein Höhepunkt in der Vereinsgeschichte, im Februar 1928 in Warschau als Uraufführung für Polen Bachs „h-moll-Messe". Im April 1928 gab der Verein mit schönstem Erfolg wieder ein Konzert in der Berliner Philharmonie, im Dezember des gleichen Jahres zwei Konzerte in Warschau mit Beethovens „Missa solemnis" und Honeggers „König David". Der Winter 1929/30 brachte die Festkonzerte aus Anlaß der zehnjährigen Dirigententätigkeit Lubrichs mit Beethovens „Neunter Symphonie", einem Kirchenkonzert und der Aufführung von Hans Pfitzners „Von deutscher Seele". Im November 1930 gab es ein wunderschönes Konzert mit Werken von Szymanowski, Lubrich, Reger und Kodály, das damals auch von der reichsdeutschen Presse besonders gewürdigt wurde. 1931 gab es Mozarts „Requiem" und Schumanns „Faustszenen", 1932 zu Haydns 200. Geburtstag „Die Schöpfung" und schließlich im April ds. Js. die größten Festkonzerte aus Anlaß des fünfzigjährigen Jubiläums, über die unten noch ein paar Worte gesagt werden soll.

Die trockene Aufzählung der Veranstaltungen vermittelt freilich nur ein sehr unvollständiges Bild von der Tätigkeit des Vereins, dessen Wirkung mit der Fülle von Chor- und Solistenkonzerten künstlerisch, kulturell und nationalpolitisch gleichermaßen in die Tiefe wie in die Breite ging. Was ein solcher Verein wie der „Meister-Verein" im Leben der deutschen Minderheit Oberschlesiens bedeutet, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden. Die Feier seines fünfzigjährigen Bestehens fand ihn auf einem neuen Höhepunkt seiner künstlerischen Entwicklung. Seine traditionellen Vorzüge, Klangschönheit und Tonreinheit als Ergebnis diszipliniertester Kleinarbeit, beseeltes Ausdrucksvermögen als Erfolg einer wahrhaft musikalischen Erziehung konnte sich in den Festkonzerten aufs schönste entfalten. Eine Morgenfeier am Sonntag, den 23. April, brachte a cappella-Chöre von Brahms, Mendelssohn, Lubrich, Homilius und Bach, ein Kirchenkonzert am Abend des gleichen Tages neben Werken von Kaminski und Courvoisier und Orgelvorträgen von Lubrich, der ein Meister des Instrumentes ist, Regers große Choralkantate „O Haupt voll Blut und Wunden". In dem Hauptkonzert am Montag wurde Pfitzners Chorfantasie „Das dunkle Reich" (mit Erika Rokyta-Wien und Rud. Watzke-Berlin als Solisten) und Regers „100. Psalm" unter Mitwirkung des Orchesters des Oberschlesischen Lan-

destheaters aufgeführt. Es waren glanzvolle Veranstaltungen, Ehrentage für den Chor und seinen Dirigenten Fritz Lubrich, sowohl was den äußeren Rahmen betrifft, wie in Bezug auf den inneren Gehalt. Man war sich bewußt, daß hier mehr gefeiert wurde als die zufällige Wiederkehr des Gründungsjahres eines Vereins.

Wer die Festschrift durchblättert, die aus Anlaß des Jubiläums erschienen ist, erlebt in den rückschauenden Betrachtungen, die der Entwicklung des Vereins im Wandel schicksalsreicher Jahre gewidmet sind, zugleich ein halbes Jahrhundert Kulturgeschichte und zwischen den Zeilen, ergreifend hörbar für den, der etwas von Oberschlesiens umstrittener Erde weiß, zugleich ein halbes Jahrhundert Geschichte kämpfenden Deutschtums.

„Führerverantwortlichkeit" oder „Revolution der Straße"?

Zu dem Fall „Generalmusikdirektor Beck" erhielten wir die beiden nachfolgenden amtlichen Dokumente des Magistrats der Stadt Magdeburg zur Einsicht:

Der Magistrat der Stadt Magdeburg.

Herrn Generalmusikdirektor Walter Beck. III Pers. 26. 4. 33.

Wir erhielten Ihr Schreiben vom 24. d. Mts. und teilen Ihnen darauf mit, daß Ihre Beurlaubung nicht aus in Ihrer Person liegenden politischen Gründen im Sinne des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933, sondern im Zusammenhang mit dem Wechsel in der hiesigen Theaterintendanz und der am neuen Theateretat vorgenommenen wesentlichen Kürzungen sowie der damit verbundenen Umorganisation erfolgt ist.

I. A. gez. Wolf.

Der Magistrat der Stadt Magdeburg.

Herrn Generalmusikdirektor Walter Beck. III Pers. 27. April 33.

Hiermit wird Ihnen nochmals bestätigt, daß Ihre Beurlaubung nicht aus in Ihrer Person liegenden politischen Gründen im Sinne des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933 erfolgt ist und auch gegen Ihre künstlerischen und menschlichen Eigenschaften keine Einwendungen zu erheben sind.

I. A. gez. Wolf.

Diese Dokumente bestätigen nun auch amtlich, daß es sich im Fall GMD Beck um einen tatsächlichen Fehlgriff handelte, und daß die Beteiligten bestrebt sind, die Angelegenheit wieder gutzumachen. B.

Wie steht es mit der „Mona Lisa" von Max Schillings im neuen Deutschland?

Von Dr. Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Diese Zeilen würden nicht abgefaßt, so das in Frage stehende Werk nicht am 30. April zur Feier des 65. Geburtstages des Komponisten unter seiner persönlichen Leitung in Leipzig zur Aufführung gelangt wäre, und zwar auf besonderen Wunsch Berlins, d. h. des Kampfbundes für deutsche Kultur. Was also soviel heißt, daß die Oper offiziell vom neuen Deutschland anerkannt wird. Hiefür kann es nur eine Erklärung geben: Man kennt in Berlin an maßgebender Stelle weder das Werk noch seine Geschichte, weiß demnach nicht, daß es durchaus in Widerspruch zu dem steht, was das neue Deutschland auf künstlerischem Gebiet anstrebt. Hier nur das Allernötigste, bei der Stellung aber, die der Komponist in diesem neuen Deutschland einnimmt — Präsident der Preußischen Akademie und Intendant der Städtischen Oper in Berlin —, die innere Notwendigkeit selbst.

Die „Mona Lisa", noch in der künstlerisch brüchigen Friedenszeit entstanden und bald allgemein als eine sogar starke „Entgleisung" des bis dahin in den Bahnen Wagners wandelnden Komponisten geltend, erlebte ihre Uraufführung 1915 in Stuttgart, wo Schillings als Intendant des dortigen Hoftheaters wirkte. Die Aufführung geschah nach scharfem Protest derjenigen

Kreise, gerade auch der Geistlichkeit, die die Kriegszeit als die denkbar ungeeignetste für ein Werk mit einem „Abirren ins aufgeregt Perverse" (Karl Storck in seinem „Opernbuch") ansah, einem Protest, der sich nachher in München wiederholte. Schillings, nur einen schwachen König über sich, eine angefaulte bürgerliche Presse aber, die ihn zum Märtyrer der „Freiheit der Kunst" stempelte, hinter sich, setzte die Aufführung kalten Bluts durch, stellte sich somit in die vorderste Reihe derer hinter der Front, die an dem Ausgang des Krieges die Hauptschuld tragen. Scheinheilig war zu Beginn desselben die Frage gestellt worden, ob Shakespeare noch aufgeführt werden dürfe; noch nicht ein Jahr später wurde undeutschester, sadistischer Verismo als zeitgemäß angesehen. In Leipzig erlebte das Werk, dramatisch durchaus als Kolportage anzusprechen — den „geheimnisvollen Perlenschrank" nannte ich es in meiner damaligen Besprechung —, seine Erstaufführung 1917 ausgerechnet am Ostersonntag! Draußen sanken täglich Hunderte und Tausende hin, hinter der Front aber ließ man sich am Auferstehungstag durch Perversitäten kitzeln. Und da wunderte man sich noch über den Ausgang des Krieges und seine Folgen!

Nach diesem reiste Schillings mit der Oper allenthalben im Ausland herum. Die ZFM machte gelegentlich Anmerkungen in dem Sinn, der Komponist möge doch Deutschland, das dem Ausland gegenüber allen Grund habe, sich wenigstens künstlerisch von einer anderen Seite zu zeigen, nicht bloßstellen. Genützt hat's natürlich so wenig wie die ersten Proteste. Wie oft Schillings auch sonst noch die deutschen Musiker des stärksten enttäuscht hat, sei in diesem Zusammenhang mit keinem Wort berührt.

Und jetzt ist die Oper, um die es hier einzig geht, unter den bereits angegebenen Umständen auch ins neue Deutschland gelangt, und zwar als das Werk des nunmehr an vorderster Stelle stehenden deutschen Musikers. Daß dies auf einem gewaltigen Irrtum beruhen muß, kann und darf der sagen, der mit ganzer Seele an dieses neue Deutschland glaubt und wenigstens ein Scherflein dazu beitragen durfte, es herbeizuführen. Er **muß** es aber auch sagen, eingedenk des, eines Kant würdigen, Worts des großen Führers dieses neuen Deutschlands:

„**Das Recht zur Kritik gibt die Pflicht zur Wahrheit!**"

Hier irrt Furtwängler!

Die „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker" (Prov.-Verb. Schlesien) an Herrn Reichsminister Dr. Goebbels.

Nachdem sich der Provinzialverband Schlesien der „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker" unter Führung des bekannten Kulturpolitikers und Direktors des musikalisch-technologischen Instituts an der Technischen Hochschule in Breslau konstituiert hat, veröffentlicht der Verband gemeinsam mit dem Stadttheater Breslau und der Schlesischen Philharmonie folgenden offenen Brief:

Hochverehrter Herr Reichsminister! Für Ihre ebenso mutige wie tief einsichtige Stellungnahme zu dem wehleidigen Brief des Herrn Dr. Furtwängler über angebliche Unentbehrlichkeit jüdischer Dirigenten im deutschen Kunstleben gestatten wir uns, Ihnen vom Standpunkt des ausübenden Künstlers, des Kritikers und Musikwissenschaftlers unseren aufrichtigen Dank auszusprechen. Ihre klaren Worte werden in weitesten Kreisen befreiend vom letzten Alpdruck des Liberalismus wirken. Sie müssen um so wichtiger erscheinen, als es hier um Letztes geht und die deutsche Wendung von heute der deutschen Zukunft von Generationen ihr Gepräge geben muß. Von jeher haben wir den Standpunkt vertreten, daß der Künstler nur aus dem Grunde seines Volkstums heraus und nur für sein Volk Großes schaffen kann. Darum kommt es uns unendlich bitter an, Herrn Furtwängler, den wir als Künstler hochschätzen, jetzt einen so instinktlosen Irrweg einschlagen zu sehen. Es muß dem heute so herrlich bewährten deutschen Lebensgefühl im Innersten widersprechen, von ihm unsere nachschaffenden deutschen Künstler als nur mittelmäßiger Leistungen fähig hingestellt zu sehen. Hier irrt aber Furtwängler! Der Aufschwung der deutschen Kunst vor dem Kriege ist zu allererst deutschen Künstlern zu verdanken gewesen, und nur ihre Verdrängung

und die planmäßige Zurücksetzung unseres Nachwuchses durch die alles beherrschenden Vertreter einer volksfremden Asphaltkunst hat Zustände herbeigeführt, deren gegenwärtiges Ergebnis Herr Furtwängler lediglich sieht, deren unnatürliche Voraussetzungen ihm aber entgehen. Sonst müßte er — auch aus geschichtlicher Betrachtung — wissen, daß die deutsche Musikbegabung schlechthin unerschöpflich ist, solange der deutsche Mensch sich nicht selber aufgibt. Diese Zusammenhänge empfinden wir im Grenzland deutschen Ostens besonders sinnfällig. Darum, Herr Reichsminister, kam Ihr mannhaft Wort zur rechten Zeit, wofür Ihnen die deutsche Musik der Gegenwart und vermutlich auch der Zukunft allen Dank schuldet.

Stadttheater Breslau. Schlesische Philharmonie.
Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker,
Provinzialverband Schlesien.

Das Volkslied als Quelle der musikalischen Volksbildung.

Von Prof. Dr. Frank Bennedik, Hannover,

Wenn man heute noch genau wie vor zehn, zwanzig, ja wie vor vierzig und fünfzig Jahren feststellen muß, daß weit über 90 v. H. aller Schulentlassenen musikalische Analphabeten sind, so ist damit nicht nur gesagt, daß diese ebenso ungeheuerliche wie betrübliche Mehrzahl von Volksgenossen nicht imstande ist, eine einfache Lied- oder Choralweise vom Blatt zu singen. Auch sonst fehlt, von Ausnahmen abgesehen, jedes elementare Können: es ist keine Kenntnis der einfachsten Tonarten und ihrer Zusammenhänge vorhanden, keine Fähigkeit, sich musikalische Reihen vorzustellen, keine Bildung des musikalischen Gehörs. Die Förderung des musikalischen Geschmacks und Empfindens ist meist gering, wie besonders leicht nach der Schulzeit zu erkennen ist; von der Fähigkeit, auch nur im engen Rahmen musikalisch zu denken, wollen wir lieber gar nicht sprechen. Und das Traurigste: Die meisten Schüler sind in den über 500 Musikstunden der acht Volksschuljahre in dem herrlichen Garten des deutschen Volksliedes nicht heimisch geworden. Wäre es anders, würden nicht so viele bald nach der Schulzeit — wenn nicht schon eher! — beinahe rettungslos dem musikalischen Schund und Kitsch verfallen.

Die für unser musikalisches Volksleben wichtigste Frage der sorgsamen Pflege des Volksliedes ist von dem Problem der Hebung der allgemeinen musikalischen Bildung des gesamten Volkes nicht zu trennen. Man sollte nicht mehr bezweifeln, daß musikalisches Können und Verständnis die Freude an musikalischer Betätigung steigert und das künstlerische Genießen nicht hindert. Zudem haben Erfahrungen von mehr als einem Menschenalter den Beweis geliefert, daß es sehr wohl möglich ist, alles, was zu einer elementaren musikalischen Bildung gehört, zwanglos und sicher in engstem Zusammenhang mit der Pflege des Volksliedes aufzubauen und damit umgekehrt eine sonst ungekannte Erweiterung des musikalischen Arbeitsgebietes auch in der einfachsten Volksschule vorzunehmen.

Diese Möglichkeit bietet das Tonwort von Carl Eitz, eine moderne Solmisation, die in geistvoller, aber verblüffend einfacher Weise die Diatonik mit der Chromatik verbindet. Die Tonworte treten als Tonnamen, später als Notennamen und schließlich auch als Griffstellennamen am Instrument an die Stelle der Bezeichnungen *c—d—e*. Diese verdunkeln nämlich für jeden, der seine musikalische Schulung nicht am Instrument beginnt, die musikalischen Zusammenhänge, da die unsachliche Gliederung in Stamm- und abgeleitete Töne der selbständigen musikalischen Funktion eines jeden Tones widerspricht. Das Tonwortsystem dagegen versinnbildlicht das im Liede steckende musikalische Geschehen, und zwar in gleicher Weise, wie die Muttersprache alle Denkzusammenhänge ausdrückt. Indem nun die Kinder zunächst Rufe, Reime und später ganze Lieder in der hervorragend sangbaren Tonwortsprache singen, vollzieht sich derselbe Vorgang, den sie früher beim Sprechenlernen in der Kinderstube durchgemacht haben, wo sie auch — und zwar ebenfalls unbewußt — die Sprache in den Dienst ihrer geistigen Entwicklung stellten.

Die musikalischen Erfahrungen, die die Tonwortsprache für spätere Benutzung und weitere Verarbeitung festhält, lassen unter Führung eines geschickten Lehrers ein Können organisch wachsen, das in zahllosen Fällen Verwunderung und Erstaunen von Fachleuten hervorgerufen hat. Ein Beispiel möge für viele sprechen: im Tonwortsystem werden die diatonischen Halbtöne durch gleiche Vokale gekennzeichnet, eine im Schulunterricht, für den Halbtöne jahrhundertelang die größten Schwierigkeiten bedeuteten, sehr wichtige Erscheinung. Da nun in den Kirchentonarten die jeweilige Lage der Halbtöne das Charakteristische ist, das im Tonwort geradezu plastisch durch die Vokalgleichheit hervorgehoben wird, ist eine ausgiebige Pflege des in diesen Tonarten vorhandenen schönen alten Liedgutes schon in der Mittelstufe der Volksschule möglich. Es sind Fälle bekannt, in denen ganze Klassen von zehnjährigen Kindern eine oder zwei Kirchentonarten sicher beherrschten und viel Freude an dieser Musik zeigten.

Indem der Unterricht vom Singen als der natürlichsten musikalischen Tätigkeit ausgeht und das Lied zur Quelle alles dessen werden läßt, „was der Schüler zu seiner musikalischen Geisteskultur braucht" (Eitz), vermeidet er den Fehler des bisherigen Schulgesangunterrichts, der das am Instrument übliche Lehrverfahren übernahm. Dieser Fehler lag und liegt um so näher, als die Lehrer ihre musikalische Bildung am Instrument gewonnen haben.

Wer nicht bewußt eine Abkehr vom instrumentellen Denken vollziehen kann, wird im allgemeinen schon deshalb zu keinem rechten Erfolg kommen, weil die Schüler, von Ausnahmen abgesehen, kein Klavier oder eine Geige zur Hand haben.

Mit Hilfe des Tonworts kann es uns Deutschen gelingen, „das erste Kulturvolk zu werden, das in allen Schichten auf dem Wege des Schulgesangunterrichts sich eine elementare Bildung erworben hat". (Eitz).

Randglossen zum Musikleben

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Ultimatum der DHV-Männerchöre an den Deutschen Sängerbund. In den „Düsseldorfer Nachrichten" finden wir eine Stellungnahme des Vorsitzenden des Bundes der Männerchöre im DHV zu der organisatorischen Führung im Deutschen Sängerbund. Mit bezeichnender Deutlichkeit spielt Wilhelm Tebje die Begriffe Jugend und Alter, Nationalsozialismus und Liberalismus gegen einander aus. Auch spricht er von den „überalterten rückständigen Leitungen" in den Ausschüssen des DSB. Es wäre bedauerlich, wenn eine Spannung zwischen dem DHV und dem kulturell hochverdienten DSB eine gemeinsame Aufbauarbeit zu einer Zeit verhindern würde, die gerade zu einer Zusammenfassung aller Kräfte drängt. Wir sind davon überzeugt, daß gerade die Reife des „Alters" im Deutschen Sängerbund die geeigneten Mittel und Wege finden wird, um ohne Vorurteile und Voreingenommenheit eine sachliche Klärung des Falles durch eine geeignete Aussprache herbeizuführen.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Kurt Striegler: „Die Schmiede" (Hannover).

Henri Buffer: „Die schweigsame Elster", komische Oper (Straßburg).

Virgilio Ranzato: „Kriegsglocken", Oper in 3 Akten (Mailand).

Hans Stieber: „Die singende Quelle", ein chorisch-dramatisches Mysterium (Hannover).

Konzertwerke:

Hans Wedig: Passionskantate f. Soli, Chor u. Orch. (Freiburg i. Br.).

Gustav Erlemann: „Christus Rex", oratorisches Werk (Luxemburg).

Klaus Wollanke: Klaviersextett (Berlin, 16. Mai).

Paul Höffer: Kleine Akademische Festmusik (Berlin).

Karl Schadewitz: „Hymnus an den Main" f. Chor (Schweinfurt).
Ernst Klug: Kammersinfonie (Nürnberg).
Josef Kolleritsch: „Weltwerden", und
Kurt Tenner: „Der deutsche Psalter", Chorwerke (Graz).
Theodor Huber-Andernach: „Der Ritter" f. Männerchor, Baritonsolo und Orchester.
Herbert Brust: „Von der Nehrung" f. Tenor, Männerchor, Orch. (Königsberg).
Julius Gatter: „Der Blütenbaum", „Es wollt' ein Mägdlein" f. Chor (Pfälz. Sängerbundesfest).
Ludwig Weber: „Heilige Namen" für gemischten und Cantus firmus - Chor mit Orchester (9. Mai in Essen unter Hermann Meissner).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Paul von Klenau: „Michael Kohlhaas", Oper nach Kleist (Stuttgart, Herbst 1933).
Franz Lehár: „Ginditta" (Staatsoper Wien, Januar 1934).
Joseph Meßner: „Schön Rosmarie", Festspiel (Gollingen, 4. Juni).

Konzertwerke:

Felix Weingartner: „Der Weg", ein Zyklus von 15 Konzertliedern (2. Juni, Basel).
Hermann Reutter: „Der große Kalender", Oratorium (18.—22. Juni, Dortmund).
Paul Kadosa: Klavierkonzert (Amsterdam).
Otto Siegl: „Klingendes Jahr" für Männerchor, Sopransolo, Streichorchester (Westfälisches Sängerbundesfest, Juli).
Hans Sachsse: „Der Morgen", Oratorium für vier Soli, Chor und Orchester nach Dichtungen von Wilhelm Willige (3. Juni, abends 8 Uhr, Eröffnung der Jahrtausendfeier von Bautzen).
Richard Wetz: Drei geistliche Chöre: An den Schlaf; Urlicht; Alle Menschen herkommen aus der Erden. (Weimar, Juni 33; Abendmotette in der Herderkirche).
Richard Wetz: Violinkonzert mit Orchester h-moll op. 57 (Erfurt, 29. Mai 33, Professor Robert Reitz).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

JOHANNES BRAHMS-JAHRHUNDERT - GEDÄCHTNISFEIER DER STADT DETMOLD.

Die Stadt Detmold hate es sich am 30. April und 7. Mai ds. Js. angelegen sein lassen, eine Brahms-Ehrung zu veranstalten. Der Bildungsverein, Schubertbund e. V. (Männer- und Frauenchor), Oratorienverein und Detmolder Liedertafel hatten sich zu einer Arbeitsgemeinschaft verbunden, die das künstlerische Werk in Verbindung mit den Lehrkräften des Lipp. Landeskonservatoriums und dem Philharmonischen Orchester Hannover (Dirigent Karl Gerbert) vollbrachte.

In der Mittags-Kammermusik am 30. April hörte man im Landeskonservatorium das Streichquartett c-moll, op. 51 Nr. 1, die sog. Bratschenlieder op. 91 und das Klavierquartett f-moll op. 34. Die Ausführenden waren Frances van Eysinga, Alt, Detmold, Hubert Thielemann, Klavier, Detmold, Erwin Kerschbaumer, Violine, Detmold, Friedrich Rüstig, Violine, Friedrich Fischer, Bratsche und Oswald Haas, Cello, Hannover.

Der Oratorienverein brachte unter Leitung von Willi Schramm am Nachmittag desselben Tages eine Aufführung des Deutschen Requiems mit Alwine Behling-Ridderbusch, Sopran, Detmold und Paul Gümmer, Bariton, Hannover und dem Philharmonischen Orchester, Hannover, heraus.

Am 7. Mai fand unter Leitung von Karl Gerbert, Hannover, ein Mittagskonzert statt mit folgendem Programm: 1. Variationen über ein Thema von Joseph Haydn op. 56a, 2. Violinkonzert D-dur op. 77 (Solist: Erwin Kerschbaumer, Detmold), 3. Sinfonie Nr. 1 c-moll op. 68.

Anschließend an dieses Konzert fand die Einweihung des von der Stadt Detmold gestifteten Brahms-Denkmals statt, dessen künstlerischer Gestalter der Detmolder Bildhauer Schramm ist.

Den Schluß der Veranstaltungen bildete ein Chor- und Orchesterkonzert mit zwei in Detmold entstandenen Werken: 1. Serenade D-dur op. 11, 2. Ave Maria für Frauenchor mit Orchester, op. 12 (Frauenchor des Schubertbundes unter Leitung von Karl Welle). 3. Alt-Rhapsodie, op. 53 (Detmolder Liedertafel unter Leitung von Lehrer Kreiling. Solistin: Frances van Eysinga, Detmold), 4. Rinaldo für Tenorsolo, Männerchor und Orchester, op. 50 (Schubertbund unter Leitung von Willi Schramm. Solist: Paul Stieber-Walter, Berlin), 5. Akademische Festouvertüre. Die Orchesterwerke standen unter Leitung von Karl Gerbert, Hannover.

Der Detmolder Musikschriftsteller Willi Schramm hatte in Vorbereitung auf diese Gedenkfeier im Verlag von Kistner & Siegel, Leipzig, eine Schrift „Johannes Brahms in Detmold" erscheinen lassen.

E. K—r.

Da unser Berichterstatter als diesmal selbst Beteiligter seinen Bericht nur in registrierender Form gehalten hat, so fühlen wir uns verpflichtet, auf diese große Tat der Detmolder Musikkräfte mit allem Nachdruck hinzuweisen und dieser Tat unsere besondere Anerkennung auszusprechen.

Der Herausgeber.

KULTURTAG DES DEUTSCHEN SÄNGERBUNDES IN DORTMUND.

Von Dr. B. Zeller, Dortmund.

In Dortmund hatten sich zahlreiche Delegierte des Deutschen Sängerbundes versammelt, um zu den aktuellsten Bundesfragen Stellung zu nehmen und entscheidende Beschlüsse zu fassen. Fortan soll dieser Kulturtag, auf welchem auch Chorkonzerte über den Stand des zeitgenössischen Schaffens Aufschluß geben sollen, eine ständige Einrichtung werden: so ist für 1934 als Tagungsort Saarbrücken festgesetzt worden. In seiner Begrüßung betonte der Versammlungsleiter Rektor Brauner (Berlin), daß der Deutsche Sängerbund, der immer im Dienste der deutschen Volkskultur gestanden habe, freudig an dem Wiederaufbau des neuen Deutschland mitarbeiten wolle. Wie bedeutend die kulturelle Arbeit des Männerchorwesens ist, ging aus dem Vortrag Dr. Bongardts aus Saarbrücken hervor, der nach einer fesselnden Darstellung der kulturpolitischen Lage des Saargebietes den Chorgesang als hervorragenden mitgestaltenden Faktor in der Schaffung einer einheitlichen geistigen Haltung des Volkes hinstellte. Eine gute praktische Anregung gab Dr. Bangemann, welcher Lehrgänge in Berlin vorschlug, in denen die Vorstandsmitglieder aller Vereine mit dem Wesen des D. S. B. bekanntgemacht werden sollen. Im Hinblick auf die mangelhafte Organisation vieler Vereine wäre die Durchführung dieser Kurse, die eine Woche dauern sollen, zu wünschen. Über die musikalischen Fragen des Bundes sprach der Obmann des Musikausschusses Staatskapellmeister Dr. Laugs (Kassel). Der D. S. B. hat als Träger der größten Volksmusikbewegung durch seine gewaltigen Kundgebungen (Bundessängerfeste, Nürnberger Sängerwochen), das Odium der künstlerischen Minderwertigkeit des Männerchors beseitigt. Prominente Komponisten schreiben Männerchöre, Staatspreise werden ausgesetzt, um die Produktion zu heben. Leicht ausführbare, aber gute Literatur fehlt. Die Vereine sollen neben der künstlerischen Arbeit die Pflege der Geselligkeit nicht vernachlässigen. Durch die Aufnahme der Frauen- und gemischten Chöre in den D. S. B. wird dem Männerchor selbst kein Abbruch getan. Es geht aufwärts mit dem Bund, welcher der Hüter des kostbarsten Volksgutes, des Liedes ist.

Dortmund hatte seine besten Chorvereine entboten, zeitgenössisches Chorschaffen in künstlerischer Wiedergabe zur Aufführung zu bringen. Allerdings fallen diese Werke mit nur geringen Ausnahmen nicht in die Rubrik der von Dr. Laugs geforderten leicht ausführbaren Literatur. Otto Jochums Cyklus op. 34 „Die Luft hat mich bezwungen" (staatspreisgekrönt) erfreut durch den vornehmen polyphonen Satz älterer deutscher Weisen und durch poesievolle Einfühlung in die Stimmung des Textes. Die beiden Dortmunder Quartettvereine unter Max Galle und Jakob Kranzhoff sangen die Chöre musikalisch durchsichtig, der Kranzhoff'sche Verein fesselte durch seine hohe Stimmkultur. H. Dettinger erschöpfte mit seinem Frauenchor die Feinheiten der „Fünf Mädchenlieder" von Karl Gerstberger (Wunderhorntexte) und zweier begleiteter Chöre von W. Berger, des feinsinnigen Nachromantikers. Von hervorragender Musikalität, tadelloser Ausgeglichenheit ist der Kasseler a-cappella-Chor, der unter Robert Laugs nicht weniger als 23 Chöre von A. Knab, S. Kuhn, W. Nebe, Reger, Fr. Philipp, Lubrich, Erdlen, Perleberg, Ochs, Moldenhauer mit erstaunlichem Reichtum der Schattierung vermittelte, das war vorbildlicher Madrigalgesang. Auch das „Festkonzert ließ das Streben der zeitgenössischen Chorkomponisten erkennen, den Männerchor stimmlich zu lockern, aber eine klingende Polyphonie zu schreiben. Auch der schöne romantische Klang kehrt wieder zur Freude aller, die auch den Männerchor im Fahrwasser nüchterner Linearität erlebt haben. Wiederum eine Fülle von neuen Werken von W. Rein (Sommermorgen), Böttcher (Glaube), Rinkens (Ausklang), Pfeifer und Mehlhoff (Bearbeitungen), Franz Ludwig (Bergan), P. Scholz (Der Einsiedler), J. Haas (Steh auf, Nordwind), C. Hildebrand, H. Stieber (Wetterleuchten), Otto Scheuch (Wir), G. Nellius (Ruhrcyclus). Der Deutsche Sängerkreis (Lamberts), der Dortmunder Lehrergesangverein (Dettinger), der Dortmunder M. G. V. (Dr. Paulig), die Hörder Sängervereinigung (Lamberts), durchweg stimmgewaltige Chöre, boten zum Teil Hervorragendes. Mit einem frohen Westfalenabend, veranstaltet vom Sängergau Dortmund und einem Massenkonzert fand der Dortmunder Sängertag einen harmonischen Ausklang.

DER DEUTSCHE MÄNNERGESANG UND DIE NATIONALE ERHEBUNG.

Gedanken zur Dortmunder Tagung des Deutschen Sängerbundes.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Um die gleiche Zeit, da in der Dortmunder Westfalenhalle sich die Angehörigen des Deutschen Sängerbundes zu festlicher Tagung zusammenfanden, sprach in Köln im altehrwürdigen Gürzenichsaale, der Männer wie Richard Wagner, Johannes Brahms, Robert Schumann, Hans von Bülow und Max Reger in seinen Hallen gesehen, Dr. Josef

Göbbels als Reichsminister für Propaganda und Volksaufklärung, derselbe Göbbels, welcher wenige Tage zuvor einen Meinungskampf mit Wilhelm Furtwängler um die Frage ausgetragen, ob die artistische Qualität oder kulturpolitische Einstellung einem Volke und seiner Regierung maßgeblicher für die Beurteilung eines Künstlers sein müsse. Göbbels, der sich gegen die Überbewertung des rein Künstlerischen zum Schaden des Volkserzieherischen und Bildnerischen aussprach, als Furtwängler (wie neben ihm Toscanini und Mengelberg) bei ihm für Bruno Walter und Klemperer plädiert hatte, erklärte in seiner Gürzenich-Ansprache vor der rheinisch-westfälischen Presse: für ihn sei der Westen Deutschlands nicht allein als Heimat kostbar, sondern als unerschöpfliche Schatzkammer geistiger und künstlerischer Kräfte im Kranze der Provinzen des Reiches unersetzlich. Und es war vielleicht mehr als ein bloßes Spiel des Zufalls, wenn Dr. Göbbels am gleichen Tage den westfälischen Archivar und Volkskundler Dr. Glasmeier in sein neues Amt als Intendant des Westdeutschen Rundfunks unter der Devise: „Der Rundfunk als Hüter volkskundlicher Werte" einführte. Leider sind wir noch nicht soweit, daß jene Dortmunder Tagung ebenso zum Ausgangspunkte einer kulturpolitischen Demonstration wurde wie diejenige der in Köln verammelten Pressemänner und daß auch in ihrem Plan eine solche Ansprache des Ministers stattfand. Aber dafür sang der bedeutendste westdeutsche Männerchor: der Kölner Männergesangverein am Vorabend jener Kölner Tagung zu Hitlers Geburtstagsfeier in Anwesenheit der Behörden ein patriotisches Programm, dessen Höhepunkt Richard Trunks, seines Dirigenten, neuer Chorzyklus „Du mein Deutschland" darstellte.

Allenthalben mehren sich die Anzeichen eines Aufbruchs auch der musikalischen Kräfte der deutschen Nation. Überall treten neue, in ihrer nationalen Gesinnung erprobte Männer an die Spitze der Vereinigungen, finden Zusammenschlüsse von Gruppen statt, die sich bisher in schlimmdeutscher Weise bekämpft anstatt zu gemeinsamer Arbeit zusammengefunden hatten, regen sich die Ansätze zu einer Zusammenfassung der vorhandenen Körperschaften zum Zwecke einer ständischen Gesamtorganisation, welche endlich die langersehnte soziale und kulturelle Durchdringung unserer Musik ermöglichen wird, mehren sich die Stimmen, welche nach einer Reinigung unsres Musiklebens von volksfremden und zersetzenden Kräften und Strebungen rufen. Wer wollte da säumig beiseitestehen oder gar krittelnd und nörgelnd an Äußerlichkeiten, an zwischenzeitlichen Mängeln herumbasteln anstatt mit Hand an das große und die Kräfte aller Gutwilligen beanspruchende Werk zu legen?

Göbbels nannte es das Geheimnis des Erfolges der Politik der neuen Männer, den Massen des Volkes eine klare Richtlinie und faßbare, einfache und zugleich symbolische Begriffe gegeben zu haben. Und er meinte ein wenig sarkastisch: „Nun werden ja auch die sogenannten Intellektuellen bald in unsere Linie miteinschwenken, deren Sinn und Wert zu verstehen sie bisher den Einfachen des Geistes überlassen hatten." — Dieses Wort, mag es auf sich selbst beziehen, wer sich schlechten Gewissens fühlt, sollte ein Ansporn sein für alle, in deren Händen die Pflege derjenigen Kunst liegt, die den allerstärksten Einfluß auf die Masse des unverbrauchten Volkes noch immer ausübte: der deutschen Musik. Und unter all denen, welche ihr dienten, waren es noch immer die kleinen und großen Chorvereinigungen, denen der stärkste Einfluß auf die Volksseele zuzugestehen war. Und gewiß blieben dem deutschen Chorwesen so manche zeitgemäße Abirrungen erspart, die der Instrumentalmusik zum frühen Verderben werden sollten, denn gerade die menschliche Stimme als intensivster Ausdruck persönlichen Erlebens und biologisch wie rassemäßig und landschaftlich bedingt, findet ihre Bindungen enger als das Instrument, das jeder Willkür theoretischer und überintellektueller Spekulation nachzugeben bereit ist. Damit soll jedoch nicht gesagt sein, daß nicht auch die Vokal- und vor allem die Chormusik zu ihrem Schaden mitbeeinflußt worden sei durch gewisse, nun gottlob schon so gut wie hinter uns liegende Modetorheiten: wich sie rein stilistisch gesprochen den eine Zeit lang „zeitgemäßen" atonalen Experimenten vorsichtig aus, ja bewahrte sie sich fast allzuängstlich den Zusammenhang mit einer, teilweise doch schon angestaubten Nachromantik im Textlichen sowohl wie in der Beibehaltung des orchestral-Dramatischen und Pomphaften, übernahm sie fast allzuwenig von den erfreulichen Versuchen einer Vereinfachung und Auflichtung der Schreibweise, einer Rückkehr zu schlichteren volkstümlichen Formen, so hatte sie leider auf der anderen Seite mit teil an zwei Übelständen der letzten Epoche: dem Hang zum Überspitzen des Technisch-Artistischen und demjenigen zum Herausstellen des, daran geschulten Könnens in immer neuen öffentlichen Veranstaltungen, die selbstverständlich weniger das Einfache als das Komplizierte in den Vordergrund stellen mußten. Und zu dem Teufel der Artistik und damit auch der Konkurrenzkämpfe trat jener des Parteilichen: die deutsche Musik, deren schönste Mission die Versöhnung der Stände sein sollte, diente teilweise im Gegenteil dazu, klassenkämpferische Bestrebungen zu unterstützen und den Keil zwichen unsere Volksgenossen nur noch tiefer zu treiben.

Heute, wo der Magnet der neuen nationalen

Gesinnung alle und jeden zwingt, sich in die gleiche Stromlinie einzustellen, ist der Zeitpunkt gekommen, um jene Mißstände zu überwinden und der deutschen Chormusik den ihr gebührenden Platz zurückzugeben. Nicht mehr darf die äußere Form, die Künstlichkeit, die Komplizierung und damit die leere Artistik regieren, sondern der sittliche Kern des Inhalts wird Form und Wirkung in sich tragen. Mit Recht wurde in Dortmund hervorgehoben, daß nicht allein die Ausbildung von Chordirigenten das Problem der Zeit sei, sondern ebenso dasjenige der Erziehung von Führern, deren Hauptaufgabe weniger das Glänzen in Vereinsfeiern, vielmehr die kulturelle und soziale Werbearbeit sei. Und nicht die großen Monstrewerke, welche die innere Arbeit des Vereines auf lange Zeit lähmen, nicht die festlichen Aufführungen sind es, welche seinen Wert ausmachen, sondern diejenigen, welche der Pflege der Geselligkeit, der Verschönerung von kleinen, stillen, häuslichen oder kameradschaftlichen und landschaftlich eingestellten Feiern dienen, ebenso wie schon das Singen und Lernen an sich einen wesentlichen Inhalt der Vereinsarbeit ausmachen könnte. Die neue Zeit mit ihrer Versöhnung der sozialen Kasten, der Wiederentdeckung der starken Wurzeln nationaler Erinnerungen gibt hier unseren Dichtern und Musikern und damit auch unsern Chorgesangvereinen unendlich wertvolle und reichhaltige Möglichkeiten der Betätigung und Weiterwirkung. Und wenn Dr. Göbbels in seiner Kölner Rede betonte, das Wesentlichste für unsere künftige innerpolitische Arbeit sei es, dem deutschen Volke wieder den Glauben an sich selbst zu schenken, so gab die Dortmunder Tagung einen Beweis dafür, wie gerade die Chormusik ihren gewichtigen Anteil an solcher Arbeit in einem bestimmten Falle schon übernommen und durchgeführt habe: es war das der Bericht Dr. Bongardts aus dem Saargebiet, der in großartiger und vorbildlicher Weise trotz schwerster Bedrängungen seinen Landsleuten die innere Widerstandskraft gegen den Versuch der Fremden gestählt hatte, dieses deutsche Gebiet vom Mutterlande abzutrennen. Und wieder gab auch Köln einen Beweis seiner, von Göbbels bei der Erwähnung der einstigen Selbstbefreiung von separatistischen Lockungen gerühmten rheinischen Bereitwilligkeit, großen nationalen Ideen Gefolgschaft zu leisten: der Rheinische Sängerbund ernannte denselben Richard Trunk zu seinem Bundeschormeister, welcher vor Jahresfrist unter Hintansetzung seiner persönlichen Interessen ein lautes und freimütiges Bekenntnis zu der großen Mission der nationalen Erhebung abgelegt hatte.

So scheinen mir heute im Westen alle Bedingungen gegeben, um den deutschen Männergesang, der vor über hundert Jahren in ganz ähnlich gearteten Zeiten der patriotischen Erneuerung erstand und sich Weltruhm gewann, einzuordnen in die große Armee, welche dem deutschen Volke nach langer und gerade hier besonders bitter durchlebter Knechtschaft den Weg in eine schönere und dauerhafte Zukunft bahnen wird!

I. INTERNATIONALER MUSIKKONGRESS IN FLORENZ.

Von Dr. Karl Fabian, Rom.

Vom 30. April bis zum 4. Mai tagte in Florenz im historischen Palazzo Vecchio der I. Internationale Musikkongreß. Es war wohl nicht allein das gewiß ehrliche Bedürfnis nach internationaler Aussprache, das die Musiker aller Länder nach Italien gerufen hatte: man möchte — das kam in der Rede des Unterrichtsministers überraschend klar zum Ausdruck — die Führung auf musikalischem Gebiet wiedererlangen. Nicht ohne Grund war auch der Ort für die Zusammenkunft gewählt worden, an dem kurz vor 1600 das „Dramma per musica" entstand. Der nationale Gesichtspunkt hat auch die Auswahl der Opern für die Maifestspiele mitbestimmt. Über diese berichten wir hier im nächsten Heft (Spontini, Rossini, Bellini, Donizetti).

Man wünsche nicht in erster Linie Musikwissenschaftler, sondern Musiker und Kritiker zusammenzuführen. Über die Themen sprach im allgemeinen je ein Vertreter der Hauptnationen. Daß die auf die Referate folgenden Musiker-Aussprachen mitunter recht temperamentvoll waren — wen könnte es wundern! Die Raumnot erlaubt hier leider keine ausführliche Berichterstattung. — Thema des 1. Tages war: die Musikkritik. Die Vorträge brachten kaum neue Gesichtspunkte; interessant war immerhin, daß ein italienischer Redner mit großer Wärme das Studium deutscher Musikwissenschaft und Kritik vom Rezensenten forderte (u. a. E. Kurth und P. Bekker). Am Schluß der Diskussion erklärte ein junger Italiener die Kritik schlechthin für überflüssig. Wer das italienische Musikleben kennt, weiß, daß die „Kritik" hier allerdings oft noch ohne viel Kritik in rhetorisch-superlativistischem Stil selbst geringere Künstler feiert. Da versteht man solche Urteile. Die Verhältnisse liegen bei uns jedenfalls ganz anders. — Die nächsten Vorträge bezogen sich auf Radio, Film und Grammophon. — Das 3. Thema lautete: Tendenzen der heutigen Oper. Die Redner skizzierten die jüngste Entwicklung in ihren Ländern. A. Einstein schilderte, wie bei uns das Nebeneinander sehr vieler Operntypen zwar einen Reichtum, aber auch eine Gefahr bedeute; wir hätten gegenwärtig wohl deutsche Opern, aber nicht die deutsche Oper. Nötig sei ein Schöpfer von Rang, der die Gefahr der Uneinheitlichkeit banne und den Schwerpunkt wieder

mehr ins Musikalische zu legen wisse. — 4. wurden Fragen der musikalischen Wiedergabe besprochen. — Die 5. und letzte Gruppe von Vorträgen behandelte das Thema: die Verbreitung der musikalischen Kultur und der internationale Austausch. In der Diskussion wurde die alte Frage leidenschaftlich erörtert, ob die Musik eine nationale oder eine universale Sprache sei. Es setzte sich die richtige Auffassung durch, daß in den Werken von Bach und Beethoven deutsche Wesensart ebenso fühlbar sei wie in denen Rossinis und Verdis die italienische, daß die Musik also ihrer Herkunft nach national sei; sie könne aber international verstanden werden, und es dürfe nicht falsch aufgefaßter Nationalismus den künstlerischen Austausch der Völker behindern.

Man kann sagen, daß die erste Fühlungnahme und Aussprache allgemein wohltat, was in einem warmen Dank an die Veranstalter zum Ausdruck kam. Es ist aber dringend zu wünschen, daß der nächste Kongreß sich auf etwa zwei Themen beschränkte, oder daß wenigstens die Fragen schärfer und bestimmter gestellt werden. Diesmal waren die Themen noch viel zu allgemein, und die knappe Zeit ließ nicht einmal alle Herren erkennen, wie sie infolgedessen oft ein bißchen aneinander vorbeiredeten. Der Kongreß bekam eine besondere Note durch die Anwesenheit von Rich. Strauß, E. Krenek, A. Berg, Milhaud, Respighi, Casella u. a.

BRAHMSFEST IN JENA.

Von Heinrich Funk, Jena.

Ein dreitägiges Brahmsfest veranstaltete in Jena der rührige Leiter der Akademischen Konzerte, der Universitätsmusikdirektor Prof. Rudolf Volkmann. Seiner Initiative ist die glänzende Ausgestaltung und nicht zuletzt der große Erfolg des Festes zu danken. Edwin Fischer brachte das Klavierkonzert B-dur mit glänzender Virtuosität und genial nachschaffendem Temperament zu stürmisch bejubelter Aufführung. Die eindrucksvolle Wiedergabe der Nänie und des Triumphliedes durch die vereinigten Jenaer Chöre und die Weimarische Staatskapelle zeigte die Leistungsfähigkeit des Chores in hellem Lichte, der unter Volkmanns Leitung zu ausgezeichneter klanglicher Abrundung und starker Ausdruckskraft herangebildet wurde. Den breitesten Raum nahmen Aufführungen von Kammermusik ein: Klavierquintett f-moll, Streichsextett B-dur, Klavierquartett g-moll, die Trios C-dur und c-moll, die Violinsonate G-dur, endlich die beiden Klarinettensonaten. Das Gewandhausquartett mit Wilh. Kempff am Flügel erfreute durch die verantwortungsbewußte, schlichte und überzeugende Art seines Musizierens. Packende Eindrücke schufen Edwin Fischer, Georg Kulenkampff und Max Baldner im Trio und Duo. Philipp Dreisbach und Volkmann brachten die beiden Sonaten op. 120 für Klarinette und Klavier in subtilster klanglicher Ausgestaltung zur Wiedergabe. Die gefeierte Brahms-Sängerin Elena Gerhardt hatte in einem Liederabend mit einer Folge der bekanntesten Brahmslieder, darunter des Cyklus der Zigeunerlieder, außerordentlich starken Erfolg. Als Begleiter zeichnete sich Volkmann durch die feinfühlige Art des Eingehens auf jede Ausdrucksnuancierung der Sängerin aus.

BRAHMSFEST IN KÖNIGSBERG am 6. und 7. Mai 1933.

Von Traugott Fedtke, Königsberg/Pr.

Ein Musikfest in unserer abgeschnittenen Ostprovinz ist ein seltenes Ereignis. Das 60. Tonkünstlerfest des Allgemeinen Deutschen Musikvereins im Juni 1930 war die letzte große Veranstaltung dieser Art, die das Interesse des musikalischen Deutschland auf unsere Stadt lenkte. Damals galt es junge Talente herauszustellen, dieses Brahmsfest betonte die musikalische Tradition, die Königsberg als Musikstadt stets gepflegt hat. Wenn es auch Königsberg nicht vergönnt war auf die Persönlichkeit Brahms' Rechte geltend zu machen, wie etwa Hamburg oder Wien, so gab es hier doch schon zu Brahms' Lebzeiten genügend treue Anhänger der Kunst dieses urdeutschen Meisters, sodaß Königsberg, zumal man dem Werk des großen Toten noch bis in unsere Tage eine besondere Pflege angedeihen läßt, einen Anspruch auf ein eigenes Brahmsfest erheben kann. Es war ein Verdienst des Ostmarken-Rundfunks und der Stadt Königsberg, daß man in der augenblicklich wirtschaftlich schweren Zeit den 100. Geburtstag Brahms' zum Anlaß nahm, ein Brahmsfest mit einem so reichhaltigen Programm zu veranstalten. Durch zwei Orchesterkonzerte und eine Kammermusik wurden einer großen Hörergemeinde nachhaltigste Eindrücke von der Vielseitigkeit Brahms'schen Schaffens vermittelt.

Erstes Orchesterkonzert.

GMD. Prof. Max Fiedler aus Essen dirigierte das erste große Orchesterkonzert in der Stadthalle. KM Erich Seidler, der musikalische Oberleiter des Ostmarken-Rundfunks begrüßte vor Beginn des Konzertes in einer kurzen Ansprache die Vertreter der Behörden und die mitwirkenden auswärtigen Künstler. Dann leitete Prof. Fiedler, der hervorragende Kenner und Gestalter Brahms'scher Musik, das Fest durch die mit hinreißendem Schwung musizierte „Akademische Festouvertüre“ ein. Die Studentenweisen, die Brahms in dieses Werk hineingewoben hat, gaben Fiedler Gelegenheit, ein Temperament im Rhyth-

mischen zu entfalten, um das ihn viele junge Musiker beneiden werden. Prof. Georg Kulenkampff und Prof. Paul Grümmer spielten nach dieser glanzvollen Einleitung das Doppelkonzert für Violine und Violoncello (Werk 102). Dieses Werk, in dem Brahms nach Art alter Meister zwei konzertierende Soloinstrumente dem Orchester gegenüberstellt, erfordert Musiker von höchsten musikalischen Qualitäten. Diese Voraussetzung war durch die Wahl der Solisten für dieses selten zu hörende Werk restlos erfüllt. Prof. Kulenkampffs vornehmes Spiel und Prof. Grümmers tragfähiger, blühender Ton brachten die Schönheiten des Werks zur vollen Geltung. Die, den Beethovenschen Sinfonien oft an die Seite gestellte c-moll Sinfonie, beschloß den Abend. Trotz sparsamster Zeichengebung spornte Fiedler unser Opernorchester zu so freiem und gelöstem Musizieren an, daß eine Aufführung zustande kam, die über jedes Lob erhaben war. Nicht endenwollende Beifallsstürme umbrausten Meister Fiedler.

Kammermusik-Morgenveranstaltung.

Der zweite Tag des Brahmsfestes brachte in einer Vormittagsveranstaltung Kammermusik. Das Klingler-Quartett spielte von den drei Quartetten des Meisters das a-moll Quartett (Werk 51 Nr. 2) klanglich außerordentlich fein differenziert. Prof. Edwin Fischer brachte hierauf die Rhapsodien g-moll (Werk 79) und Es-dur (Werk 119) sowie das Intermezzo Es-dur (Werk 117) zu Gehör. Zauberhaft zart gelang das Intermezzo. Den stürmischen Beifall konnte Fischer erst durch Zugabe des Scherzos aus der f-moll Sonate besänftigen. Den Höhepunkt dieser Kammermusik bildete zweifellos das Klarinettenquintett (Werk 115). Dem Klinglerquartett gesellte sich hierbei Alfred Richter als hervorragender Beherrscher seines Instrumentes hinzu. Dieses Werk gelang schlechthin vorbildlich.

Zweites Orchesterkonzert.

KM. Erich Seidler war der Dirigent des zweiten Orchesterkonzertes, das ein sehr abwechslungsreiches Programm bot. Die teilweise recht spröde „Tragische" Ouvertüre wurde in seiner Gestaltung für den Hörer ein Erlebnis. Das Klavierkonzert (Werk 83) in B-dur wurde in Prof. Edwin Fischers Wiedergabe das Ereignis dieser Festtage. Fischer spielte dieses Werk einfach „begnadet". Alle Achtung vor Seidlers aufmerksamer Begleitung und seinem „Mitgehen" bei Fischers „Rubati"! Nach diesem Höhepunkt war eine Steigerung durch die Haydn-Variationen nicht mehr möglich. Das „Triumphlied" (Werk 55) bildete den Beschluß der Festtage. Der gemischte Chor des Lehrergesangvereins und der Funkchor setzten sich mit Eifer für das Gelingen ein. Dr. Erwin Roß sang das Bariton-Solo. Der Text (Offenb. Joh. Kap. 19) hätte m. E. allerdings die Berücksichtigung des „piano" stellenweise mehr erfordert, an Stelle der Überbetonung des „sieghaften" Charakters (im Gegensatz zum „Halleluja" aus Händels Messias!).

Alles in Allem stellte Erich Seidler sein großes Können und seine hohe Musikalität erneut unter Beweis. Ihm vor allem ist durch seine unermüdliche Vorarbeit das Zustandekommen dieser Festtage zu danken.

DRITTES NIEDERSÄCHSISCHES MUSIKFEST IN OSNABRÜCK.

Zur Feier der nationalen Volkserhebung.

Von Gerhard Kaschner, Münster.

Verbunden mit einer Brahmsgedenkfeier anläßlich des hundertsten Geburtstages des norddeutschen Meisters veranstaltete die Stadt Osnabrück unter der musikalischen Oberleitung des in Osnabrück überaus beliebten Städt. Musikdirektors Otto Volkmann das Dritte Niedersächsische Musikfest. Gleichzeitig war die Festveranstaltung als eine Feier der nationalen Volkserhebung gedacht und waren daher neben einem zahlreichen Stammpublikum und auswärtigen Gästen auch Mitglieder der nationalen Verbände in großer Zahl erschienen.

Mit einer bemerkenswert sachlichen Interpretation der Brahmsschen Variationen op. 56a über eine altösterreichische Prozessionsmelodie begannen die Darbietungen. Obwohl nun den Variationen, die durch die Einförmigkeit des Themas und der Instrumentation sehr leicht monoton wirken, durch die Frische der Leitung MD. Volkmanns ein gewisses Leben eingehaucht wurde, fehlte seiner Deutung doch die an dieser Stelle in Brahms' Schaffen unbedingt zu fordernde romantische Haltung und wurden die einzelnen Veränderungen allzu scharf und in einer vielleicht spezifisch nordisch zu nennenden Auffassung geboten. Wenig klanglich abgestuft und farblich nuanciert nahm Volkmann fernerhin das Hölderlinsche „Schicksalslied" des gleichen Meisters, dem auch das harte Material des Osnabrücker Musikvereinschors wenig angemessen war. Doch bestach auch hier die tiefgreifende Penetranz, mit der Volkmann beide Werke zu Gehör brachte und die selbst auf die vorzüglich klanglich orientierten Partien der gedämpften Streicher nicht ohne Einfluß blieb. Die Altrhapsodie von Brahms nach Worten von Goethe erfuhr nicht zuletzt grundlegende Zeichnung und Färbung durch den satten und klangvollen Alt Margret Lindströms (Osnabrück), dem allerdings wiederum der Osnabrücker Lehrergesangverein in der Zartheit der

Stimmführung nicht entsprechend genügen konnte. Ganz in seinem Element war Musikdirektor Volkmann natürlich in der herben und klanglich asketischen ersten c-moll Symphonie von Brahms. Besonders durch ein eindringliches forte und eine ungewöhnlich ausgeprägte rhythmische Akzentuierung und Präzision zeichnete sich die Darbietung dieses Werkes aus. Selbstverständlich wurde über der Detailzeichnung ein unbekümmertes und dabei doch vornehmes Musizieren nicht vergessen.

Der zweite Tag der Festveranstaltungen bot Beethovens „Neunte“ und die große Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 in ganz großer, klassischer Form. Beiden Werken war Volkmann ein überlegener Interpret, dem alle Möglichkeiten dirigentischer Technik und Musikalität zur Verfügung standen. Die Solopartien lagen bei Lotte Schrader (Dresden), Margret Lindström, Hans Straeter (Köln) und Kurt Wichmann (Halle) in guten Händen. Nicht unwesentlich am Erfolge beteiligt waren der Osnabrücker Musikvereinschor und das verstärkte Osnabrücker Städtische Orchester.

DAS 34. SCHWEIZERISCHE TONKÜNSTLERFEST IN RHEINFELDEN

vom 29.—30. April 1933.

Von Prof. Dr. W. Merian, Basel.

Der Schweizerische Tonkünstlerverein verfolgt den Grundsatz, in einem gewissen Abstand großangelegte Tagungen in den größeren Musikzentren der Schweiz abzuhalten, dazwischen aber sogenannte kleinere Feste zu veranstalten, die dann meist das erfreuliche Nebenresultat haben, den persönlichen Kontakt unter den Tonkünstlern, die sich in diesem intimen Rahmen zusammenfinden, wesentlicher und nachhaltiger zu fördern, als dies im Getriebe der großen Stadt und des oft reichlich schwer belasteten Festprogramms einer großen Tagung möglich ist. Das 34. Schweizerische Tonkünstlerfest war nach Rheinfelden einberufen, einem kleinen, wohlhabenden Städtchen am Rhein im Kanton Aargau, das durch seine Bäder von altersher berühmt ist. Obschon es noch mitten in die Zeit lebhaften Konzertbetriebes im ganzen Lande herum fiel, war dennoch der Besuch aus allen Teilen der Schweiz ein hervorragend guter. Die gastfreundliche Stadt hatte nichts unterlassen, den Gästen den Aufenthalt so angenehm wie möglich zu machen. Drei Verbände: der Schweizerische Musikpädagogische Verband, die Schweizerische Gesellschaft für Aufführungsrechte („Gefa“) und der Schweizerische Tonkünstlerverein selbst hielten bei dieser Gelegenheit ihre Generalversammlungen ab (wobei, was hier gleich festgehalten sei, die Tonkünstler beschlossen, das nächstjährige Fest in Frauenfeld in der Ostschweiz abzuhalten). Das musikalische Programm der Rheinfelder Tagung bestand aus zwei Konzerten am 29. und am 30. April, einem Kammermusikkonzert und einem Konzert mit Kammerorchester; im Kammermusikkonzert hatte auch der Gemischte Chor Rheinfelden als Repräsentant des Musiklebens der Feststadt ein Wort mitzusprechen.

Mit Frank Martin (geb. 1890 in Genf) eröffnete die musikalischen Veranstaltungen ein Westschweizer, der zu den tüchtigsten Vertretern des romanischen Landesteils gehört und auf den Programmen der schweizerischen Tonkünstlerfeste kein seltener Gast ist. Seine dreisätzige E-dur-Sonate für Violine und Klavier ist ein frisch konzertierendes Stück in Satztechnik und Form. Der erste Satz führt zu einem rhapsodischen Höhepunkt, in dem die Geige sich voll ausgeben kann, der zweite ist für mich der stimmungsmäßig bedeutsamste; er steht als famos gearbeitete und doch nicht trockene Chaconne wie der letzte ganz auf dem Boden der Polyphonie. Die Gesamthaltung der Sonate ist nicht frei von einer gewissen Trockenheit, doch ist sie ein klug angelegtes, der Wirkung nicht entbehrendes Vortragsstück, das eine für den Pianisten wie für den Violinisten gleich wertvolle Aufgabe stellt, da sie beide in gleichem Maße zur Gestaltung des kontrapunktischen Bildes beizutragen haben. Der Genfer Violinist Jean Goehring und der Autor selbst am Klavier waren dem Werk die denkbar besten Anwälte.

Bedeutend mehr in die Tiefe geht Walther Aeschbacher (geb. 1901 in Bern). Drei Lieder von der Züricher Sopranistin Alice Frey-Knecht lebendig und geschmackvoll gesungen und von Walter Frey, Zürich, überlegen begleitet, zeigten neben sicherem Können schöne Gefühlswärme und guten Formensinn. Das verhaltene „Frühlingsnacht“ mit seiner abgerundeten, in der Schlußstrophe auf den Anfang zurückgreifenden Anlage atmet eine starke Stimmung; auch der „Sommerabend“ hat lyrische Qualitäten, während die „Himmelfahrt“ dramatisch und frisch charakterisierend angelegt ist. Das Klavier hat einen starken und bewußten Anteil am Aufbau der drei dankbaren Gesänge. Der Genfer Konservatoriumsdirektor Henri Gaynebin (geb. 1886) steuerte eine kleine viersätzige Suite für Violoncello solo bei, die von dem Cellisten Fernand Pollarin (Paris-Genf) mit ganz hervorragendem Geschmack interpretiert wurde. In ihrer noblen Haltung gehört die Suite sicherlich zu den Stücken, die jeder Cellospieler, der sich nach dankbarem modernen Vortragsstoff umsieht, sich gerne merken wird. Ein ruhiger Einleitungssatz von träumerischer Stimmung (Rêverie) wird abgelöst von einem

hübschen Charaktertanz und dieser wieder von einer durch schöne melodische Intensität sich auszeichnenden Arie, worauf ein frischer, allerdings nicht gerade dramatischer Tanzsatz (Comedie, eine schnelle Gigue) das Ganze abschließt. Mit Huldreich-Georg Früh (geb. 1903 in Zürich), einem Andreae-Schüler, trat dem Schreibenden ein neuer Name entgegen. Seine 1932 entstandene dreisätzige Klaviersonate, die der Züricher Pianist Alfred Baum mit ebenso hervorragendem Können als feiner Kultur spielte, ist besser als die Grundsätze, die der Komponist im Programmbuch verkündet oder verkünden läßt. Nach ihnen soll sie weder Pathetisches, noch Romantisches, noch Mystisches enthalten, soll sie nicht „etwa gar (!) Ausdruck humanistischer oder ethischer Weltanschauungen" sein und soll sie überdies „bewußt von jeglicher herkömmlichen Uniformierung und reaktionärer (!) Neubelebungstendenz alter Formen und Stile" abweichen. Viel bleibt da nicht mehr übrig! Dabei nennt er zwei seiner Sätze mit recht alten Namen, Capriccio und Romanze („Romanze"!) und „entgleist" gerade in dieser „unromantischen" Romanze in wahre und wahrhaftige „Stimmung". Jedenfalls sind die ethischen und romantischen Kräfte (ohne die ja Musik nicht denkbar ist) in dem Autor stark genug, ein interessantes und fesselndes Opus zustande zu bringen, mit einem pianistisch originellen echten, einem klanglich farbigen Mittel- und einem kraftvoll-kapriziösen, Burleske genannten Schlußsatz. Das Musikantische verbindet sich organisch mit unverfälscht moderner Sprache, der modernsten jedenfalls, die in diesem Programm geredet worden ist.

Zum Wertvollsten aus unserm Programm gehört dann aber die Kantate für Sopran, Klavier, Violine und Cello nach Gedichten von Christian Morgenstern, „Herbst", von Willy Burkhard (geb. 1900 in Leubringen bei Biel, jetzt Konservatoriumslehrer und Chordirigent in Bern). Die musikalische Nachdichtung der fünf Gedichte, die der Komponist mit feinem Sinn für das Stimmungshafte aus Morgensterns naturverbundener Lyrik zusammengestellt hat, trägt eine durchaus persönliche Note. Burkhard erlebt die Natur mit dem Dichter, deutet sie aber mit eignen seelischen Kräften und mit den Mitteln der absoluten Musik. Auch da, wo er, wie etwa im „Südwind", zur Charakteristik greift — die Violine umkost und umschmeichelt in zarten Linien die herrschende Singstimme — bleibt diese Charakteristik doch immer diskret und geistig. Ungemein sinnfällig und doch ohne Künstelei wird die fahle Wirkung des „Wolkenbaum" mit dem Unisono der drei „linearen" Instrumente Singstimme, Violine und Cello erzielt. Jedes der Stücke, deren beide letzten übrigens durch ein schnell vorüberschwebendes Fugato verbunden sind, trägt sein Gesicht, und doch fügen sie sich dank der Einheitlichkeit des musikalischen Materials und der Oekonomie im Aufbau zu einem gut gesteigerten Ganzen. Das bedeutungsvolle Hervortreten des Cellos im letzten Stück und die große Steigerung vor dem Schluß, dann auch etwa die unmittelbare thematische Anknüpfung im „Wolkenbaum" an das vorhergehende Lied wirken besonders eindrücklich. Die Wiedergabe durch Silvia von Vintschger aus St. Gallen, deren angenehmer weicher und doch strahlender Sopran aufhorchen ließ, und das Langtrio aus Zürich (Walter Lang, Walter Kaegi, Franz Hindermann) ließ aber auch keine Wünsche mehr offen.

Es verriet einige Tücke, auf Burkhards intime Herbstkantate André François Marescottis (geb. 1902 bei Genf) laute pianistische Expektoration, eine viersätzige C-dur-Suite für Klavier folgen zu lassen. Marescotti liebt den orchestralen Glanz, er ist ein temperamentvoller Draufgänger. Nach einem Vorspiel von mehr rhythmischer als melodischer Substanz erklingen eine klanggesättigte Sarabande und eine kapriziöse Gavotte und zuletzt eine effektvolle Gigue, die die größten technischen Anforderungen an die Wiedergabe stellt. Die Komposition fesselt durch ihren Schwung, ihre musikantische Kraft und ihre virtuose Haltung. Die glanzvolle, von Temperament sprühende Interpretation durch Marie Panthès aus Genf trug das ihrige zur durchschlagenden Wirkung bei. Mit zwei Chören aus der Feder Heinrich Pestalozzis (geb. 1878 in Wädenswil) hub die Mitwirkung des Gemischten Chors Rheinfelden an, der mit der Ausführung der beiden letzten Nummern des Konzertes unter der Leitung von Immanuel J. Kammerer Proben eines tüchtigen Studiums und einer guten Disziplin ablegte. Pestalozzis Chöre verraten wieder den guten Kenner des Chorsatzes, denn alles klingt und ist plastisch, wenn es auch der Gefahr der rhythmischen Einförmigkeit nicht ganz entgeht. Den wirkungsvollen Abschluß machte eine „Kleine Kantate" unter dem Titel „Allerseele" nach Dialektgedichten von Sofie Hämmerli-Marti, die der Aarauer Musikdirektor Werner Wehrli (geb. 1892) für eine Solostimme, Frauenchor, zwei Trompeten und Klavier vertont hat. Auch hier fällt die Geschlossenheit und die ganz persönliche Haltung auf; es ist aber nicht die differenzierte Welt Burkhards, sondern eine seelisch unkompliziertere. Die Stimmung des Volkslieds, eine prächtige, gesunde Kraft und viel echte Empfindung spricht zu uns, die Tonsprache ist modern ohne jede Gewaltsamkeit, und die originelle Besetzung hat ein eigenes, eindrucksvoller Schattierungen und Akzente fähiges Kolorit zur Folge, dem natürlich die Trompeten den besonderen Charakter aufprägen (Paul Hübner und Otto Klose aus Basel bliesen sie).

Äußerst glücklich scheint mir der Aufbau, mit dem choralartigen Vorspruch und dem auf ihm zurückgreifenden Epilog mit ihrem kraftvollen Trompetenkontrapunkt. Klangwelten für sich sind die drei Mittelsätze, unter denen das tiefschmerzliche „Nid über Nacht" den inneren Höhepunkt bildet. Erdgeruch, etwas echt Heimatliches und Volksverbundenes strömt diese Komposition aus, deren Solopart die Gattin des Komponisten Irma Wehrli mit ihrem warm timbrierten Organ überlegen gestaltete und zu der der Aarauer Pianist Hans Lenenberger den instrumentalen Untergrund mit großem Klangsinn zu schaffen wußte.

Für die Durchführung des orchestralen Teils des zweiten Konzerts am Sonntag Nachmittag (30. April) war das Basler Kammerorchester unter Paul Sacher gewonnen worden, ein Ensemble, das sich in Basel schon seit Jahren darüber ausgewiesen hat, daß die moderne Musik für es weder technische noch stilistische Schwierigkeiten zu besitzen scheint. Im Orchesterpart zum Moeschinger'schen Klavierkonzert vollführte es ein Meisterstück. Die Veranstaltung begann mit der Konzertmusik für Oboe und Streichorchester von Conrad Beck (geb. 1901 in der Ostschweiz, lebt in Paris). Leider war der Komponist am Feste nicht anwesend, sonst hätte er sich von einem Erfolg und außerdem von der flotten klanglichen Wirkung seines Werkes überzeugen können, die unter der Mithilfe des trefflichen Zürcher Oboisten Marcel Saillet zustande kam. Beck gibt sich hier weniger problematisch, als in anderen Fällen, sein polyphones Gewebe ist klar und durchsichtig, immer mehr zeichnerisch als farbig, wenn schon auch schöne lyrische Stimmungen etwa im Andante mit seiner ruhigen Fuge, und vielleicht mehr zufällig mit unterlaufende koloristische Wirkungen, in der ausdrucksvollen Behandlung der Oboe oder in den lyrischen Partien des Schlußsatzes, auch in den beiden langsamen Teilen, nicht fehlen. Die kontrapunktische Arbeit ist überall streng und logisch und doch nicht akademisch, oft sogar sehr reizvoll, die Form gewandt und überlegen; kurz, ein meisterliches, reifes Werk, wenn man ihm vielleicht stellenweise auch noch etwas kräftigeren Auftrieb wünschen möchte. Das vokale Element war wieder mit zwei Zyklen vertreten, einem schwer ringenden, echt germanischen des Busonischülers Robert Blum und einem echt romanischen, effektvoll schließenden des aus der Schule von Jaques-Dalcroze und Ernest Bloch stammenden, bislang in Amerika und Belgien tätigen Genfers Jean Binet. Blum (geb. 1900 in Zürich) schreibt in seinen „Psalmen für Sopran und Kammerorchester" eine leidenschaftliche, bis zum Fanatismus sich steigernde Musik. Im 127. Psalm hebt er verhalten und schwer an, um im 12. einen dramatischen Kontrast von fast fassungsloser Erregtheit zu schaffen, der auch Koloraturen in Händelscher Manier in den Dienst des Ausdrucks stellt. Der mit einem höchst gelungenen Holzbläser-Fugato anhebende 131. Psalm ist wieder mehr Idyll, während der 8. („Herr, unser Herrscher") ein apokalyptischer Lobgesang von elementarem Fanatismus ist, der an russische Vorbilder wie Mussorgsky und Strawinsky erinnert. Die großen Anforderungen, die die Solopartie an die Sängerin stellt, meisterte Alice Frey-Knecht aus Zürich mit starker innerer Anteilnahme. Kein sehr persönliches Gesicht zeigen die „Quatre chansons" auf Gedichte von Ramerz, die Jean Binet (geb. 1893) für Gesang und verschiedene Instrumente, daneben Klavier, Horn und Oboe, geschrieben hat. Die Instrumentalbegleitung ist fertig, aber der Stil der drei ersten Gesänge wenig prägnant; nur der vierte, „chanson de route", erhält größere Plastik durch einen pikanten Marschrhythmus. Mme. Caro Faller aus La Chaux-de-Fonds lieh der Liederfolge ihr musikalisches Empfinden und ihre klaren gesanglichen Mittel.

Ihr besonderes Format erhielt die Sonntagsveranstaltung vor allem durch das Klavierkonzert von Albert Moeschinger (geb. 1897 in Basel), namentlich durch dessen ersten Satz. Dieser erste Satz ist ein Stück aus einem Guß, von wahrhaft elementarer Vitalität, ein Wurf von einer Kühnheit und musikalischen Kraft, der den Autor für unser Gefühl unbedingt in den Mittelpunkt des Festes stellen mußte. Daß Moeschinger etwas kann, braucht man nicht mehr zu sagen. Was den Zugang zu ihm sicher nicht jedermann leicht macht, ist neben der modernen Haltung seiner Tonsprache die oft fast übergroße Skrupelhaftigkeit, die Hartnäckigkeit, mit der er um den Ausdruck und um sein Ziel ringt, die Unerbittlichkeit, mit der er sein Objekt, die musikalische Materie, ihm dienstbar zu sein zwingt. Man fühlt es, die moderne Sprache ist ihm nicht äußere Konzession an die Zeit, sondern innere Notwendigkeit, und wenn man das herausfühlt, geht man auch willig mit ihm bis ans Ende, auch durch alle Problematik hindurch, wie sie das vielleicht am wenigsten gelungene bizzarre Finale aufweist. Es ist etwas Hartes, Eigensinniges und doch so tief Erschütterndes, auch etwas äußerst Konsequentes in dieser Musik, und wir kennen nicht leicht einen Satz in der modernen Konzertmusik, wenn man von den wenigen Führern absieht, der so geladen mit Spannung, so geschlossen in der Wirkung und so kraftvoll im Wollen ist, wie das Allegro scherzando, mit dem das Konzert beginnt. Einen verhaltenen inneren Glanz strömt unter einer oft spröden äußeren Form der langsame Satz aus, gefühlsschwer, leidenschaftlich und gut aufgebaut, aber noch nicht überall von letzter Überzeugungskraft und Spannung. Was aber in dieser Schöpfung sich

abzuzeichnen beginnt, ist eine Musikerpersönlichkeit von bedeutender Eigenprägung und von einer stillen, aus inneren Quellen schöpfenden Kraft. Die außerordentlichen Anforderungen des Werkes meisterte (neben dem Orchester) in fast unbegreiflicher Weise Walter Frey aus Zürich; wenn wir eines fürchten, so wäre es die Gefahr, daß das Konzert infolge seiner Schwierigkeiten zum Monopol eines einzigen Pianisten werden könnte. Mit einer Suite, „Musik für Streichorchester, Cembalo, Solovioline und Solobratsche", von dem Basler Müller von Kuhn (geb. 1899) klang das Konzert und damit das musikalische Programm unserer diesjährigen Tagung aus. Fünf Sätze, der erste und letzte durch das Variationsprinzip miteinander verbunden, in kluger Gegensätzlichkeit zueinander aufgebaut, verraten des Komponisten Sicherheit in der Beherrschung eines Klangkörpers, der durch die Mitwirkung des Cembalos (nicht als „historisches" Instrument, sondern als neue Klangindividualität) einen eigenen Reiz und außerdem durch Gegenüberstellung von Concertino und Tutti die nötige Plastik wie von selbst erhält. Durch ein bestimmtes und temperamentvolles Allegro wird das Ganze eröffnet, das Largo zeichnet sich durch eine eindringliche und noble Gefühlssprache aus, das im Mittelpunkt stehende Scherzo fesselt bis zu seinem eigensinnigen Abschluß, ein nachdenkliches Andante folgt, und den Schluß macht ein frisches, durch eine Fugatosteigerung endgültig zum Aufschwung führendes Vivace. Wenn auch manches in dieser Komposition noch etwas unpersönlich klingt, so interessiert sie doch überall durch ihre vornehme und auf dem Grund eines tüchtigen Könnens stehende Haltung. Es ist moderne Vortragsmusik im guten Sinne, wie wir sie noch nicht im Überfluß besitzen.

Man wird diesmal ohne Zweifel mit Befriedigung auf den musikalischen Ertrag des schweizerischen Tonkünstlerfestes zurückblicken dürfen. Durchweg wurde Niveau gehalten, Nieten waren keine zu verzeichnen, einige blasse Eindrücke laufen natürlich immer mit unter. Zu den persönlichsten und nachhaltigsten Eindrücken zählen wir Burkhard und Moeschinger; so Starkes allein rechtfertigt schon ein größeres Fest. Was den Stil der schweizerischen Gegenwartsmusik anbetrifft, wie er an unserm Programm zum Ausdruck kam, so wird man ihn wohl modern nennen können; aber Experimente fehlen, und wo die Sprache ganz modern wird, ist sie es nicht um ihrer selbst willen, sondern durchaus nur als Mittel zum Ausdruck einer Persönlichkeit. Der innere Wert einer Musik entscheidet ja allein, mag er nun gemäßigt oder exponiert modern in Erinnerung treten. Nur die Extreme sind abzulehnen, das Reaktionäre und das Revolutionäre ohne seelische Hintergründe.

KONZERT UND OPER

BRAUNSCHWEIG. (Uraufführung der Operette „Die Wette ums Glück" von Willy Czernik. Text von Hans Schrempel.) Durch das Werk der leicht geschürzten Muse inmitten des Wagner-Zyklus erzielte der Intendant Dr. Thur Himmighoffen den nötigen Gegensatz, kam dem Zuge der Zeit, dem Bedürfnis des Volkes und dem Wunsche der nationalen Regierung entgegen, die von der Bühne zur Stärkung und Erfrischung des Geistes auch heitere Musik bieten will. Vorerst muß aber der Spielplan gesäubert werden, weil die üppig wuchernden Schößlinge den gesunden Trieben Licht, Luft und Kraft rauben. Wir brauchen saubere, sonnenklare, melodienreiche Operettenpartituren, wie Brahms diejenigen seines Freundes Joh. Strauß bezeichnete. Unser erster Kapellmeister macht in dieser Beziehung mit dem Versuch selbst eine Wette ums Glück und gewinnt sie nach dem lärmenden Erfolg höchstwahrscheinlich. Der Text, eine ziemlich verwickelte Detektivgeschichte, zeigt eine amerikanische Filmgesellschaft, die in den Abruzzen Aufnahmen machen will; dort findet endlich der verfolgende Gatte die entflohene Frau als Freundin des Regisseurs, ein junger Detektiv Gegenliebe bei einem reichen Mädchen, gewinnt also die Wette nach dem Sprichwort: „Wer das Glück hat, führt die Braut heim". Die Handlung, durch viel Beiwerk in die Länge gezogen, weckt manch alte liebe Erinnerung, erleichtert dem Komponisten aber die Arbeit; denn diese leichtlebigen Helden setzen weder pathetischen, noch sentimentalen Stil voraus. Sie bewegen sich in der sicheren Mitte, geben keine Gelegenheit zu elektrisch unruhiger Aufregung, vermitteln dem Hörer also das nötige Gleichgewicht zwischen Arbeit und Genuß.

Die instrumentalen längeren Einleitungen, die Behandlung des Chores, der Schlußsätze der drei Akte und einzelne geschlossene Nummern nähern sich der Oper. Da jede possenhafte Übertreibung und Karikatur streng vermieden ist, stellt jede Rolle an Sänger und Darsteller schwere, aber dankbare Aufgaben. Die gefälligen Melodien haften im Ohr, die Rhythmen werden jeder Situation geschickt angepaßt: so erzielt der Komponist durch Beweglichkeit, Kraft und Gesundheit, Heiterkeit und Sinnenfreudigkeit in dem dargestellten Leben durch seine Musik, die bis zum Schluß anhaltende rechte Lustspielstimmung. Die Ausarbeitung auch der Instrumentation vereint die gewohnte künstlerische Sorgfalt mit Gewissen-

haftigkeit gegen ſich ſelbſt und aufrichtigem, idealem Streben. Der Geſamteindruck erinnert an Edmund Künneckes „Dorf ohne Glocke“, der Rahmen iſt jedoch weiter geſpannt, der Rotſtift müßte die Handlung wirkungsvoller ſtraffen, das durch Jazz und Saxophone angedeutete amerikaniſche Lokalkolorit in der echt deutſchen Muſik ſtreichen. Das Publikum will dieſe Fremdkörper nicht mehr in unſerer Tonſprache. Die Aufführung, vom Komponiſten und dem Oberſpielleiter Max Haas betreut, war natürlich mit hingebungsvollem Eifer vorbereitet und erzielte bei dem vollbeſetzten Hauſe lärmenden Erfolg, bei dem die beiden Mitbürger ein gut Teil dem berechtigten Lokalpatriotismus zuſchreiben müſſen. Faſt alle geſchloſſenen Nummern mußten, manche ſogar zweimal, wiederholt werden, dadurch wurde der Zuſammenhang oft empfindlich geſtört, die Dauer auf 3½ Stunden verlängert. Begeiſterte Hörer zeichneten die Verfaſſer, Führer und Hauptdarſteller überdies durch Blumen und Kränze aus.

W. Czernik, in Dresden geboren und erzogen, Volontär an der dortigen Staatsoper, dann Kapellmeiſter in Stettin, Chemnitz, Frankfurt a. M. und ſeit 3 Jahren hier wirkend, fügte dem großen Erfolge ſeines erſten Violinkonzertes (a-moll. Coll. Litolff) im vorigen Winter einen neuen berechtigten hinzu und verſtärkte die Hoffnungen auf die künſtleriſche Zukunft.

Ernſt Stier.

CRIMMITSCHAU. (Uraufführung „Geſänge vom Sterben“ für Chor, Soli, Orcheſter und Orgel von Helmut Bräutigam.) Am 24. April fand in der Johanniskirche zu Crimmitſchau eine in mehrfacher Hinſicht beachtenswerte Uraufführung ſtatt. Der erſt neunzehnjährige Helmut Bräutigam dirigierte ſeine „Geſänge vom Sterben“, ein Werk von knapp einſtündiger Dauer für Chor, Soli, Orcheſter und Orgel. Der junge Komponiſt ſtudierte bisher bei dem bekannten Orgelvirtuoſen und Komponiſten Paul Gerhardt in Zwickau. Eine im letzten Winter durch Organiſt Georg Winkler, Leipzig, uraufgeführte Toccata hat in Muſikerkreiſen allgemeine Aufmerkſamkeit erregt. Die „Geſänge vom Sterben“ rechtfertigen bereits die Hoffnungen, die man damals auf die junge Schaffenskraft ſetzte. In dem neuen Werk zeigt Helmut Bräutigam wiederum gute thematiſche Erfindung, flüſſige Kontrapunktik und darüber hinaus eine Tiefe in der geiſtigen Durchdringung, die in einem ſeltſamen Gegenſatz zu ſeiner Jugendlichkeit ſteht. Offenbar handelt es ſich hier um ganz glückliche Anlagen in geiſtiger und muſikaliſcher Hinſicht, von früheſter Jugend an in treueſte Obhut genommen, — in einem Kantorenhaus ſchließlich kein Wunder.

Die textlichen Unterlagen für ſein Werk ſucht Helmut Bräutigam in den herben Dichtungen des 16. und 17. Jahrhunderts. „Nun laſſet uns den Leib begraben“ von Michael Weiße (geſt. 1540) iſt das Kernſtück davon. Es iſt dem Chor übertragen, der es in einer ſchlichten Choralmelodie in e-moll zunächſt unisono, ſpäter kanoniſch verarbeitet und zuletzt als machtvollen Doppelkanon ſingt. Zwiſchen und an beſonderen Höhepunkten auch neben den Chor treten Soli für Bariton und Sopran. Ihnen liegen alte Texte aus „Werlins Handſchrift“, aus „Heinrich von Laufenbergs Straßburger Handſchrift“, aus dem Kölner Geſangbuch und ähnlichen literariſchen Dokumenten zugrunde. Der Herbheit der Dichtungen entſpricht die ſtrenge Linienführung des muſikaliſchen Aufbaus. Alles Schwelgeriſche und Üppige iſt dabei vermieden. Und doch verſteht Helmut Bräutigam Steigerungen von ergreifender Wirkung zu ſchaffen. „Von ewger Freud und Wonne“ überzeugt durch die Wucht einfacher Harmonien, die ſich aus dem Gerank polyphonen Gewebes in natürlicher Führung wie von ſelbſt ergeben. In den Sologeſängen wirkt vor allem die Ausdruckskraft der melodiſchen Linie. An einer Stelle des Soloſoprans, wo jede Begleitung ſchweigt, wird das beſonders offenbar.

In der Inſtrumentation folgt Helmut Bräutigam dem Vorbilde von Johannes Brahms, der im „Deutſchen Requiem“ durch Bevorzugung dunkel klingender Inſtrumente einen ausdrucksvollen Orcheſterklang gefunden hat. Staunenswert, mit welch inſtinktiver Sicherheit der junge Komponiſt im einzelnen inſtrumentiert. Die Oboe wird mit beſonderer Liebe behandelt. Das zeigt ſich gleich in der dem Werk vorangeſtellten inſtrumentalen Einleitung. Wie ein feierlich ſchreitender Totentanz hebt dieſe in einem monotonen Klopfmotiv in e-moll an. Die Oboe geſellt ſich klagend hinzu und ruft nach und nach das ganze Orcheſter zum düſteren Totengeſang heraus. Eine einheitliche Grundſtimmung wird das ganze Werk hindurch beibehalten, wenn auch reiche Nuancen und machtvolle Gipfel nicht fehlen, bis endlich der friedvolle Abſchluß nach einem breit ausgeſponnenen „Amen“ in E-dur gefunden wird.

Der Chor der Johanniskirche, verſtärkt durch den Hauptſchen Chorverein und ehemalige Choriſten, war mit ganzer Hingabe bei ſeiner Aufgabe; desgleichen die Soliſten: Dorothea Lehmann, Chemnitz, und Hans Kunz, Zwickau, die beſonders erfolgreich waren. An der Orgel wirkte Muſikdirektor Paul Gerhardt, Zwickau. Das „Weſtfächſiſche philharmoniſche Orcheſter“ leiſtete, was unter den gegebenen Verhältniſſen — Mangel an langjährigem Zuſammenſpiel! — möglich war. Einige Inſtrumente, die wie die Oboe mit kleinen Solopartien betraut waren, traten indeſſen wirkungsvoll heraus. Helmut Bräu-

tigam hielt den Apparat straff zusammen und bereitete seinem Werk eine würdige Uraufführung.

Der neuen Komposition folgte eine Aufführung des „Deutschen Requiems“ von Brahms unter der Leitung von Kantor Paul Bräutigam. Besonders die letzten Sätze fanden dabei eine hervorragende Interpretation. Dem Konzert wohnten viele Musikfreunde aus dem ganzen Zwickauer Kreise bei. Paul Eibisch, Zwickau.

HANNOVER. (Uraufführung. Hans Stieber: „Die singende Quelle“. Mysterium.) Die neugegründeten Chorisch-Dramatischen Spiele Hannover brachten im Kuppelsaal der Stadthalle ein neues Werk des hannoverschen Komponisten Hans Stieber, ein Deutsches Mysterium, „Die singende Quelle“, zur Uraufführung. Der Leitgedanke der jungen Vereinigung besteht darin, jene Kräfte, die in der hannoverschen Musterturnschule zur Entfaltung drängen, an einer neuen Kunst zu bediensten, die ähnlich wie in der Antike eine innigste Einheit religiösen, politischen und künstlerischen Wollens heraufführen und Darsteller und Zuschauer in gleicherweise umschlingen soll. Gerade auf dem Weg die sportlich-gymnastischen Interessen der Massen wieder einem künstlerischen Erleben zuzuführen, hoffte man einer neuen Kunst vorzuarbeiten, die für Deutschland in einem gegenwärtigeren Sinne als Wagner das bedeuten solle, was die olympischen Spiele einst für Hellas waren.

Nun, diese ersehnte, auch für die Antike mit einem sehr umstreitbaren Recht postulierte Zusammenschließung von Sport und Kunst war eine Unmöglichkeit. Mochte gymnastischen Sportspielen in welcher Art auch immer kultische Bedeutung beigemessen worden sein, so übertrafen sie doch nie den Wert beispielsweise von Pferderennen. Zu Kunst als etwas Geistigem lassen sie sich nie erhöhen. Eine Kunst, deren Sinn wie bei der Gymnastik aus dem Muskelgefühl zu erfassen wäre, ist nicht denkbar, und so haben die Bestrebungen schließlich nicht zu einem Neuen geführt, wohl aber zu einer Aufführung, die ähnlich wie die Händel-Renaissance Niedecken-Gebhardts oder Talhoffs „Totenmal“ dem Chorischen Element als gesanglichem und als tänzerischem Faktor besonderes Gewicht beimißt.

Was die Aufführung sonst noch bedeutungsvoll macht, das ist die Aktualität des dichterischen Themas, das dem Werk zugrunde liegt. Es geht um ein allertiefstes deutsches Problem, um die deutsche Zwietracht. Helle und dunkle Mächte des Volkes kämpfen um den Besitz der deutschen Seele, als deren Symbol die singende Quelle gilt. Dieses Problem, so zeigt das Geschehen, ist durch die Bemühungen des Verstandes ebensowenig zu lösen wie durch die Kräfte des Willens allein, sondern nur durch die Macht innerer seelischer Überwindung. Nur sie vollzieht das Wunder erlösender Wiedergeburt, nur sie bringt die Quelle, die während des Streites um ihren Besitz verstummte, aufs neue zum Strömen und Tönen. — Man sieht, wie nahe dieser Gedankengang den Strömungen kommt, die heute die völkische Erneuerung betreiben und in diesem Bestreben den Verstand und den Willen als keineswegs ausreichende Kräfte ansehen. Aus der unerbittlichen Welt der Ratio flieht der deutsche Mensch wieder in die Mystik und zu weniger begriffsscharfen, dem ursprünglichen, instinktnahen Leben verwandten Wesenheiten. Wenn in dem Werk überdies die Lösung des Konfliktes aus versöhnlichen, friedlichen Kräften, wie sie dem Christentum innewohnen, herbeigeführt wird, so wird man dessen ganz besonders eingedenk sein.

Dieses Stofflich-Inhaltliche ist nun freilich sprachlich in einer Weise gestaltet, die den einfachen Sinn vielfach geheimnisvoll verdunkelt. Für die Musik gilt zumeist ähnliches. Die Themen sind zu wenig auf originalen Wert bedacht. Wagnersches, wie es im „Parsifal“ auch für diesen Stoff so nahe bereitlag, macht sich in den Motiven allzu breit. Schwerer noch wiegt der im ganzen unpersönliche Charakter der Erfindung. Die Einfälle sind zu selten durch einen kritischen Willen geprägt, zu einem Letztgültigen und Originalen gesteigert worden. Trotzdem geht von einzelnen Partien doch eine starke Wirkung aus. Das beste Stück ist ein von gewaltigen rhythmischen Energien angefüllter, in der strengen Form der Ciaconne geschriebener Maschinentanz. Weiterhin sind das in einem edlen und reinen, durchsichtigen Kontrapunkt gehaltene Vorspiel zum zweiten Akt, der mit orgiastischer Klangentfesselung komponierte „Zug der Schwelger“, der in strengen Nachahmungen geschriebene Chor der Geharnischten im „Gericht“ und der in lichten, fließenden Linien erfundene Gesang der Quellstimmen als Höhepunkte des Werkes hervorzuheben.

Die Wiedergabe des Werkes unter der umsichtigen und elastischen Leitung des Dichterkomponisten ist als eine hohe und schöne Leistung zu werten. Im besonderen haben sich noch Dr. Hans Winckelmann als Spielleiter und Carl Loges als Choreograph um sie Verdienste erworben.

(Kurt Striegler: „Die Schmiede“. Uraufführung am Städtischen Opernhaus.) Nach einer gegen frühere Jahre auffallenden Zurückhaltung gegenüber der neuen Produktion brachte das hannoversche Opernhaus wieder eine Uraufführung heraus. Es mag immerhin erwähnt sein, daß es sich mit ihr als erstes Operninstitut Deutschlands seit dem politischen Umschwung wieder jener vornehmen Aufgabe zugewendet hat, dem gegenwärtigen, lebendigen Kunstwillen der Zeit Ausdruck zu geben. Bedeutungsvoll auf alle

Fälle ist, daß es sich dieser Aufgabe — ähnlich wie vor einem Jahr mit dem „Freikorporal" von Georg Vollerthun — in fruchtbarer Weise angenommen hat. In der Tat rechtfertigt der künstlerische Wert der „Schmiede", der neuen Oper des Dresdener Komponisten und Dirigenten Kurt Striegler, der sich schon mit einigen Bühnenwerken, zuletzt mit „Dagmar" einen geachteten Namen gemacht hat, den für seine Einstudierung notwendigen Aufwand.

Der Stoff des Werkes geht, wie auch Schrekers vor kurzem in der Charlottenburger Oper uraufgeführter „Schmied von Gent" auf eine altflämische Legende zurück, aus der auch de Coster seine bekannte Novelle von Smetse geschöpft hat, jenem Schmied, der in harter Not seine Seele dem Teufel verschreibt und schließlich doch, durch die Gnade der heiligen Familie, erlöst wird. Waldemar Staegemann hat diese Legende zu einem wirkungsvollen Opernbuch ausgestaltet, in dem neben den Hauptcharakteren auch eine natürlich erfundene und glücklich geformte Volksszene fesselt. Dem Librettisten sowohl wie dem Komponisten mochte für die Wirkungsmöglichkeiten ihres Werkes jener musizierselige Spielopernstil als Vorbild gedient haben, wie er sich in Jaromir Weinbergers „Schwanda", in Siegfried Wagners „Bärenhäuter", in Bittners „Höllisch Gold" und auch in Hans Pfitzners „Herz" aktuell vorgebildet findet.

So auch schrieb Kurt Striegler zu diesem Buch eine Musik, die die szenischen Vorgänge vorwiegend begleitet, aber auch dramatisch steigert und in ein märchenhaft verklärtes Licht rückt. Der volkstümliche Charakter seiner Erfindung, die Einfachheit seiner formalen Disposition, in der strophische Elemente der alten Nummern-Oper und leitmotivische Arbeit musikdramatischer Provenienz nebeneinander zur Anwendung kommen, und endlich die vitale Kraft seiner musikantischen Vollnatur, die durch keine hoffärtigen, gelehrten Satzkünste gemindert wird, sichern der Partitur trotz gelegentlicher Anklänge an Fremdes große Sympathien. Allerdings darf auch nicht verschwiegen werden, daß es dem Werk insgesamt doch — infolge der vielerlei Einflüsse, die sich in ihm kreuzen — an innerer Einheitlichkeit des Ausdruckswillens mangelt. Ein selbstkritischeres Bewußtsein hätte sich zweifellos nicht immer mit den nächstgelegenen Einfällen begnügt. Namentlich die mit den drei, allerdings sehr klangvoll gesetzten Choreinleitungen zu den einzelnen Akten bei Kurt Weill gemachten Anleihen, gehören hierher. Im übrigen sind als besonders eindrucksvolle Höhepunkte der Oper zu nennen: die balladeske Traumerzählung von Smetses Weib, das Duett des ersten Gesellen mit Smetses Tochter, die psalmodierende Gebetsszene zum Schluß des dritten Bildes und zwei, nach Vorbildern von Marschner, Flotow und Lortzing in die Volksszenen eingebaute flandrische Volksliedmelodien.

An die Einstudierung des Werkes haben GMD Rudolf Kraffelt und Oberspielleiter Dr. Hans Winckelmann ein Höchstmaß an Sorgfalt und Können verwendet. In gleicher Weise sind die stilvollen Bühnenbild-Entwürfe von Kurt Söhnlein zu nennen. In den Hauptrollen boten Josef Correck, Else Schürhoff, Tiana Lemnitz (alternierend mit ihr Eva Hollpach), Wilhelm Rabot, Wilhelm Patsche und Walter Hagebröcker durchweg hochwertige Leistungen.

Die Aufnahme des Werkes war herzlich.

Dr. Ludwig Unterholzner.

HILDESHEIM. (Uraufführung der Konzertanten Suite von Heinz Schubert.) Der junge Komponist Heinz Schubert, der hier in Hildesheim als 2. Kapellmeister am Theater wirkt, hat sich im Sommer vorigen Jahres einen Namen gemacht durch einen „Hymnus für Sopransolo, gemischten Chor, Orchester und Orgel". Auf den Hymnus folgte eine „Sinfonietta", die im Dezember hier eine warme Aufnahme fand, und der 27. Februar brachte die Uraufführung eines neuen Werkes von Heinz Schubert in einem der von Berthold Sander geleiteten „Volkskonzerte". Es ist eine „Konzertante Suite in vier Teilen für Solovioline und Kammerorchester". Mit der Sinfonietta verglichen (den Hymnus kenne ich nicht), zeigt das Werk einen bedeutenden Schritt vorwärts. Der zügellose Subjektivismus ist gehaltener, beherrschter geworden und hat sich abgeklärt zu dem bewußten Ausdruck einer starken Individualität. So hat sich der junge Komponist auch in der Wahl der Mittel beschränkt. Anstatt des großen Apparates der Sinfonietta verwendet er jetzt nur ein Streichquintett, zwei Flöten und eine Oboe neben der Solovioline. Trotzdem klingt das Werk, da es durchaus polyphon gehalten ist, an keiner Stelle leer, sondern überrascht durch die Fülle des Klanges. Die meist kurz gehaltenen Themen sind von starker Ausdrucksfähigkeit, die Rhythmen lebendig und oft eigenartig. Der erste Satz „Rezitativ" bringt leidenschaftliche Läufe des Soloinstruments über lang ausgehaltene Akkorde oder energische Zwischenrufe des Orchesters. Der zweite Satz „Fughetta" ist eine dreistimmige Fuge zwischen den Ober- und Unterstimmen des Streichorchesters und dem Soloinstrument. In dem dritten Satz „Aria", der der ansprechendste ist, wird der ariose Gesang der Solovioline begleitet von einem kunstvollen Stimmengeflecht der drei Bläser. Das Finale stellt den Kampf der in leichten Lagen sich erhebenden Sologeige mit dem in eigensinniger Rechthaberei

seinen Standpunkt vertretenden Orchester dar. Ein fugiertes Thema leitet dann zum Ausklang über.

Die Solostimme verlangt von dem Geiger Außerordentliches. Erich Seidl, der Konzertmeister unseres Orchesters hatte sich aber so in die Komposition eingelebt, daß er das Werk mit seinen impressionistischen Eigenwilligkeiten auswendig spielte und zu bester Geltung brachte. Unterstützt wurde er dabei durch den vollen Klang einer Geige des hiesigen Instrumentenbauers Benno Hecker, dessen Geigen und Bratschen lange nicht genug gewürdigt werden.

Der Komponist, der das Werk selbst dirigierte, und der Solist ernteten reichen, wohlverdienten Beifall. Fritz v. Jan.

MAGDEBURG. Über die Beurlaubung des Generalmusikdirektors Walter Beck, der neun Jahre lang die musikalischen Geschicke der Stadt Magdeburg als Hauptverantwortlicher geleitet hat, schrieb der Herausgeber dieser Zeitschrift im Zusammenhang mit dem Fall Busch in Dresden bereits so ausführlich, daß dieser Schlußbericht nur die Tatsache zu registrieren braucht. Der Spielplan der Oper gipfelte in einer völligen Neuinszenierung des Nibelungen-Ringes und in der Premiere von Pfitzners „Palestrina". Magdeburgs Beitrag zum Wagner-Jahr war in jeder Beziehung würdig. Beck dirigierte die im Laufe des Jahres einzeln studierten und dann zu einem Zyklus zusammengefügten Abende mit äußerster Konzentration. Er betonte den großen epischen Fluß, ohne darüber die ungeheure Dramatik zu vernachlässigen. In seiner Darstellung des Riesenwerkes glich er einem Erzähler, der an wichtigen Punkten seines Berichtes die Stimme erhebt, und dann wirkt das Außergewöhnliche um so ursprünglicher. Die Inszenierung lag in den Händen des jungen modernen Regisseurs Wolf Völker, dessen starkes unverbrauchtes Talent wir auch in den meisten der übrigen Premieren immer mehr schätzen lernten, weil der aller Schablone abholde durchaus geistige Theaterpraktiker selbst dann etwas zu sagen hat, wenn er es wagt, gegen alle Tradition anzugehen. So wurde beispielsweise der Palestrina, (den der Komponist Pitzner einmal gastweise selbst dirigierte, — wobei er Becks Leistung sehr herzlich anerkannte —) durch das glückliche Zusammenwirken vom Dirigenten Beck und vom Regisseur Völker einer der großartigsten Abende, die Magdeburgs Oper seit vielen Jahren zu zeigen hatte. Sonst stand im Spielplan, größtenteils neuinszeniert: Othello, Freischütz, Hoffmanns Erzählungen, Tiefland, Tannhäuser, Rigoletto, Carmen, die szenische Uraufführung von Strawinskys Ballett „Kuß der Fee" (Choreographie Alice Zickler), Cavalleria rusticana, Les petit riens und Undine. Dazu in der Operette die Silvester-Premiere des Offenbachschen Orpheus und einige Werke von Kalman, Abraham und Stolz. Die wichtigsten Inszenierungen davon waren der Othello und der Hoffmann. Strawinsky nicht zu vergessen. In die musikalische Leitung teilte sich mit Beck der jetzt ebenfalls beurlaubte tüchtige Repertoire-Dirigent Siegfried Blumann. Was selbst allzu bekannten Werken ihre besondere Anziehungskraft gab, war die in den meisten Fällen überaus glückliche Besetzung mit Kräften, die weit über Provinzmaß hinaus Bedeutung haben. So gehörte z. B. der Berliner Tenor Carl Hartmann durch einen Gastvertrag zu unserer Oper. So hatten wir die Freude, eine Sängerin von den Qualitäten der Frau Ruth Jost-Arden in großen Wagnerpartien zu hören. Auch unsere jugendlich dramatische Sängerin Helma Varney, die ich zu den besten Vertreterinnen ihres Faches rechne, unser hervorragender seriöser Baß, Wilhelm Witte, um nur ein paar Namen zu nennen, und dazu der lyrische Bariton Toni Weiler, sind Künstler, die kaum je in einer Partie ihr hohes Niveau unterbieten. Gastspiele von Maria Olszewska als Carmen, Marcell Wittrisch als Herzog im Rigoletto und als Don José, Baklanoff als Mephisto, Lotte Schöne als Gilda, sorgten für ganz prominente Abwechslung. Der Intendant Götze, der jetzt plötzlich von Dr. Landsittel abgelöst ist, kann jedenfalls auf etliche recht gute Monate seines kurzen Regimes zurückblicken. — Mit der Vertretung des Generalmusikdirektors ist Dr. Walter Rabl betraut worden, der den zweiten Nibelungen-Ring und schon die Götterdämmerung des ersten Zyklus übernommen hat. Er war bis vor neun Jahren Musikchef in Magdeburg. Es wäre unrecht, zu verschweigen, daß er bei seiner Wiederkehr seine ganze Kraft in den Dienst der Sache stellte. Er hatte große persönliche Erfolge. Denn gerade Wagner war und ist seine Domäne.

Die wichtigsten Konzerte des Winters sind von jeher die Veranstaltungen des Städtischen Orchesters. Hier war an den zumeist ausverkauften Abenden, die klassische, romantische und etliche moderne Musik brachten, Walter Becks Aufstieg zum bedeutenden Konzertdirigenten ebenso sicher festzustellen, wie die Steigerung seiner Leistungen am Opernpult. Es ist tragisch, daß Beck gerade dann gehen mußte, als sich selbst die meisten seiner Gegner zu ihm bekehrt hatten. Besonderen Glanz erhielten die Sinfoniekonzerte selbstverständlich durch die Verpflichtung großer Solisten: Die Onegin sang, Hindemith spielte Bratsche. Es können nicht alle Namen aufgezählt werden. Der Kaufmännische Verein, seit vielen vielen Jahren für das musikalische Leben durch die Heranziehung weltbe-

rühmter Orchester und weltberühmter Dirigenten für das Magdeburger Musikleben in selbstloser Weise tätig, schuf durch die Veranstaltung zweier Abonnementskonzerte festliche Stunden. Fritz Busch führte die Dresdener Philharmoniker. Er brachte — ideales Familienfest — mit seinen Brüdern Adolf und Hermann Busch unter anderem das Doppelkonzert von Brahms zu glanzvoller Darstellung, und feierte mit der Eroika Triumphe. Furtwängler an der Spitze der Berliner Philharmoniker hatte mit einem Wagner-Tschaikowsky-Programm einen echt furtwänglerischen, also einzigartigen Erfolg. — Kammermusiken, Liederabende, Orgelkonzerte und andere Solisten-Veranstaltungen gaben dem Musikwinter die Rundung. Der Reblingsche Gesangverein, Magdeburgs bedeutendste Chorvereinigung, kämpfte wiederum erfolgreich gegen die Ungunst der Zeit. Der Magdeburger Madrigalchor und ein paar wirklich gute Männerchöre — auch hier können die Leistungen nur summarisch bewertet werden, — gaben teilweise recht gut besuchte, in den Programmen wie in der Ausführung wichtige Konzerte. Die Stadt steht, vergleicht man Summe und Qualität des Geleisteten noch immer in vorderster Reihe der deutschen Großstädte, die sich wahrhaft um die Erhaltung und Förderung edler musikalischer Güter bemühen. Der Richard Wagner-Verband, der nicht vergessen sei, feierte seinen Meister durch Einführungsvorträge, Hauskonzerte und einen repräsentablen Wagnerabend im Stadttheater.

Dr. Günter Schab.

MÜNCHEN. Die Jahrhundertfeier von Johannes Brahms ward zum Anlaß einer Reihe festlicher Veranstaltungen, an deren Spitze die Aufführung des „Deutschen Requiems" stand. Es war ein glücklicher Gedanke, eine Chorvereinigung vom hohen Range des Münchener Domchors, vorgeschult zu erfüllender Wiedergabe feinster dynamischer und agogischer Wirkungen, für diese Aufgabe heranzuziehen. Unter der Leitung von Domkapellmeister Prof. Ludwig Berberich und Mitwirkung der Münchener Philharmoniker ward eine Aufführung Ereignis, die sich gipfelhoch über den üblichen Konzertdurchschnitt erhob. Das zweite Festkonzert brachte Kammermusik und Lieder, so die Opera 8 und 25 in ideal schöner und stilreiner Wiedergabe durch das Münchener Klavierquartett, die Bratschenlieder op. 91, in denen Irma Drummers pastoser Alt und der schwelgerisch schöne Bratschenton von Philipp Haas triumphierten, sowie eine ungemein tiefgründige Wiedergabe der „Vier ernsten Gesänge" durch Heinrich Rehkemper. Ins Innerste Brahmsschen Schaffens ließ auch der Klavierabend von Elly Ney, unstreitig eine der vollendetsten Brahmsspielerinnen unserer Tage, dringen. War schon die mühelose Bewältigung der drei Sonaten in C-dur, fis-moll und f-moll physisch eine außerordentliche Leistung, so riß gar die psychische zu flammender Begeisterung hin. Werk und Wiedergabe verschmolzen zu herrlicher Einheit. Dieses höchste Lob muß auch der Aufführung der 1. Symphonie durch Wilhelm Furtwängler und seine Berliner Philharmoniker gezollt werden; auch sie glich einer Beschwörung des Genius, der freilich dem Enkel des Brahmsfreundes Gustav Wendt von früher Jugend an vertraut und verehrungswürdig erscheinen mußte!

Ein Abend „Deutsche Volksmusik", der als Nachhall des „Tages der nationalen Arbeit" gedacht und durch die Bemühungen des „Kampfbundes für deutsche Kultur" ins Werk gesetzt worden war, warb durch freien Eintritt um das Musikinteresse weitester Kreise. Eine sorgsam ausgewählte Vortragsfolge suchte dem Hörer wesenhaft deutsche Musik in Herz und Sinn zu prägen: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, C. M. von Weber, Löwe, Hugo Wolf und Richard Wagner. Hoffentlich findet dieses begrüßenswerte Beispiel fortan öftere Wiederholung und allerorten Nachahmung!

Zum tiefsten Sinn des Liedgesanges, wie er nur durch gottbegnadetes Künstlertum offenbar werden kann, führte ein Abend des unvergleichlichen Karl Erb, mit dessen untrüglichem Stilempfinden, Innerlichkeit und Vergeistigung sich zur Zeit nur wenige Sänger, unter seinen Tenorkollegen wohl keiner, zu messen vermögen.

Daß die Staatsoper anläßlich der 500. Aufführung des „Freischütz" das Publikum mit einer der üblichen Repertoireaufführungen abspeiste, war angesichts des gewiß nicht unwichtigen Ereignisses ebenso befremdlich wie bedauerlich. Sollte diese herrliche deutsche Volksoper, die seit mehr als 100 Jahren Millionen deutscher Menschen beglückt und erhoben hat, heute einer Opernleitung wirklich nicht mehr bedeuten als eine rein „statistische" Angelegenheit!? — Sonst riefen die infolge der Berufung von Paul Schmitz nach Leipzig notwendig gewordenen Dirigentengastspiele mehrere Bewerber ans Pult. Sehr gut schnitt dabei der Weimarer Kapellmeister Karl Fischer ab, der sich mit seiner Deutung der „Entführung aus dem Serail" sowie der „Boheme" nicht nur als gründlichster Kenner und Beherrscher der Partitur auswies, sondern auch mit vorzüglich differenzierendem Stilempfinden zwei so entgegengesetzten Ausdruckswelten wie Mozart und Puccini vollauf gerecht ward. An musikantischem Temperamente kam ihm Rudolf Moralt (Kaiserslautern), dem man als Aufgabe „Hoffmanns Erzählungen" gesetzt hatte, nicht ganz

gleich, hier bestach mehr eine vorzügliche Schlagtechnik und der Sinn für klug angelegte Steigerungen. Dr. Rudolf Kloiber hätte in einem Werk der deutschen Opernliteratur seine Fähigkeiten wohl noch besser bewähren können als mit Verdis „Rigoletto“, der seiner Eigenart nicht sonderlich entgegenkommt. Im übrigen ist es ja auch ein wenig verwunderlich, daß man Anwärtern auf einen Kapellmeisterposten an einem deutschen Staatstheater fast ausschließlich Werke der romanischen Opernliteratur zum Prüfstein macht . . .

Dr. W. Zentner.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 9. Deutsche Max Reger-Fest findet nunmehr endgültig am 23.—25. Juni in Kassel statt. Geplant sind zwei Chor- und Orchesterkonzerte, ein Kirchenkonzert, zwei Kammermusikveranstaltungen. Es gelangen u. a. zur Aufführung: Symphonischer Prolog, Klavier- und Violinkonzert, Vaterländische Ouvertüre, 100. Psalm, Gesang der Verklärten, Lieder, a cappella-Chöre, Orgelwerke, Kammermusik. An Solisten sind verpflichtet: Prof. Gustav Havemann-Berlin, Prof. Günther Ramin-Leipzig, Ludwig Kaiser-Kassel, Richard Laugs-Kassel, Johanna Egli-München, das Wendling-Quartett, Konzertmeister Schroeder und Kromer-Kassel, KMD Möller-Kassel, Kammermusiker Lohmann-Kassel. Das Fest-Orchester stellt die städt. Kapelle, den Festchor der Lehrer-Gesangverein mit gem. Chorvereinigungen.

Die Münchener Festspiele 1933 bringen in diesem Jahre als dem Wagner-Gedächtnisjahr eine neue und einheitliche Gesamtinszenierung der 11 Wagnerschen Musikdramen unter der künstlerischen Leitung von GMD Hans Knappertsbusch und den beiden Staatskapellmeistern Paul Schmitz und Karl Tutein in der Zeit vom 18. Juli mit 7. August und 9. mit 28. August. Als Gäste werden Richard Strauß und Thomas Beecham dirigieren.

Anläßlich des staatlichen Festaktes zur Brahms-Gedenkfeier in der Musikhalle zu Hamburg hielt Prof. Dr. Ferdinand Pfohl die Festrede mit dem Thema „Brahms, der Mensch und Künstler“.

Zu einer würdigen Brahmsfeier in Zwickau hatte sich am 8. Mai der Zwickauer Kammerchor (Leitung StR. Kröhne) und die Stadtkapelle (Leitung KM Wilhelm Schmidt) vereinigt. Das Programm bestand aus Gesang der Parzen, Schicksalslied, Fest- und Gedenksprüchen und der 2. Sinfonie. Dazwischen sang die Leipziger Konzertsängerin Edith Schmidt 5 Brahmslieder und Studienassessor Neugebauer würdigte den Meister in einer Gedenkrede. K.

Zur Brahms-Feier in Itzehoe wurde von der dortigen Liedertafel die „Alt-Rhapsodie“ zur Aufführung gebracht und vom Itzehoer Konzertchor das „Deutsche Requiem“. Der gleiche Chor hatte im Herbst sein 10jähriges Bestehen begangen mit einer Aufführung der „Jahreszeiten“. Der Itzehoer Konzertchor darf sich rühmen, in der Zeit seines kurzen Bestehens alle Halbjahr ein neues Oratorium herausgebracht zu haben; für eine Kleinstadt sicher eine beachtenswerte Leistung. Die Leitung liegt in Händen von Otto Spreckelsen, Itzehoe.

Im Rahmen der Wiener Festwochen dirigiert Felix Weingartner am 18. Juni Beethovens „Neunte“.

Pfingsten 1933 findet im Ordenshauptschloß Marienburg die Hundertjahrfeier des Ersten preußischen Musikfestes mit einer Aufführung der „Schöpfung“ von Haydn statt.

Das 5. Provinzial-Sängerbundesfest Grenzmark-Posen-Westpreußen wird vom 24.—26. Juni in Schneidemühl veranstaltet.

Für die Gollinger Festspiele hat Domkapellmeister Prof. Joseph Meßner ein Festspiel „Schön Rosmarie“ komponiert, das am Pfingstmontag seine Uraufführung erlebt.

Im Heidelberger Schloß werden im Sommer zwölf Serenadenkonzerte stattfinden. Die Leitung hat der Städtische Musikdirektor Overhoff. Sie finden jeweils am Mittwoch statt. Außerdem soll auf Veranlassung des Kampfbundes für deutsche Kultur eine Aufführung von Beethovens „Neunter“ unter freiem Himmel veranstaltet werden.

Anläßlich des hundertjährigen Bestehens der Mainzer Bühne im Sommer dieses Jahres will die Intendanz eine Gastspielwoche veranstalten. Die Übergabe des Hauses an die Stadt fand am 31. Juli statt. Das Theater wurde damals mit einer Festaufführung der Mozartschen Oper „Titus“ eröffnet.

GMD Prof. Max v. Schillings, GMD Karl Elmendorff - Bayreuth und Operndirektor Tutein - München haben die musikalische Leitung der Zoppoter Festspiele 1933 übernommen. Die Regie des Intendanten Hermann Merz hat als Solisten u. a. Göta Ljundberg, Elisabeth Ohms, Anny Konetzni, Erna Berger, Else Blank, Herbert Janssen, Carl Hartmann, Adolph Schöpflin und Carl Jöken, dazu ein Orchester von 120 Musikern mit Solisten der Berliner Staatsoper und einen 300 Personen zählenden Chor verpflichtet. Die „Tannhäuser“ - Festspiele der Zoppoter Waldoper finden am 1., 3. und

6. August statt. Dieser Wagner-Gedenkfeier gehen am 27. und 30. Juli auf der Riesenfreilichtarena „Fidelio"-Aufführungen voraus.

Das 13. Anhaltische Musikfest vom 24.—25. Mai in Zerbst bringt u. a. die Aufführung von R. Stefans „Musik für Orchester", Walter Knapes „Kleine Sinfonie" (U.-A.), Paul Graeners „Musik am Abend", Richard Strauß' „Heldenleben", Regers „Vaterländische Ouvertüre" und Brahms' „Triumphlied". Die Gesamtleitung liegt in den Händen von GMD Arthur Rother-Dessau.

Vom 24. Juni bis 2. Juli findet in Paris die erste „Französische Musikwoche" unter Mitwirkung der Regierung und der einschlägigen Musiker-Organisationen statt.

Aus finanziellen Gründen muß die Brahmsfestspielwoche in Münster ausfallen und wird stattdessen am 16. und 17. Juni d. J. eine Brahmsfeier veranstaltet werden. Unter der Leitung von MD Jochum mit Walter Gieseking und Amalie Merz-Tunner als Solisten werden u. a. Lieder, das B-dur-Klavierkonzert und die 2. Symphonie des Meisters zur Aufführung kommen. k.

Bad Pyrmont bringt unter dem Protektorat des KfdK.-Berlin am 16./17. August eine Sonderveranstaltung „Das junge Deutschland in der Konzertmusik", die an zwei Festabenden Werke für Haus-, Kammer-, Chor- und Orchestermusik junger deutscher Komponisten bringt.

Das 11. Musikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik findet vom 9.—15. Juni in Amsterdam statt.

Das 4. Deutsche Sängerbundesfest des Deutschen Sängerbundes Brasilien fand vom 29. April bis 1. Mai in Santos statt.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Neuwahlen zum Vorstand des Deutschen Sängerbundes hatten folgendes Ergebnis: 1. Bundespräsident: Rektor Brauner (Berlin), stellvertretender Bundespräsident: Stadtschulrat Dr. h. c. Hans Bongartz (Saarbrücken), der Führer des Deutschtums an der Saar, 2. Bundesvorsitzender: Justizrat Moorhard (Eichstätt), Führer des fränkischen Sängerbundes; Schatzmeister: Dr. Hermann (Frankfurt a. M.), Obmann des Musikausschusses: Staatskapellmeister Dr. h. c. Laugs (Kassel). Um das 12. Deutsche Sängerbundesfest 1937 bewarben sich die Städte Leipzig und Breslau. Die Versammlung entschied sich aus kulturpolitischen Rücksichten und im Interesse der Grenzlandsarbeit fast einstimmig für Breslau. Einen breiten Raum der Verhandlungen des letzten Tages nahm die Gleichschaltung der bisher systemtreuen Gesangvereine und Arbeitersängerbünde mit marxistischen Tendenzen ein. Die Aufnahme solcher Vereine in den DSB. rief eine lebhafte Aussprache hervor. Man kam überein, die Vereine, die sich umstellen wollen, nicht zurückzuweisen, aber alle Vorsicht anzuwenden. Maßgebend sollen für die Aufnahme die Richtlinien des Kampfbundes für deutsche Kultur sein. Das gleiche müsse gelten für die Chorleiter, die 14 Jahre hindurch mit der Leitung der Arbeiterchöre glänzende Geschäfte gemacht hätten. Weiter wurde beschlossen, Juden als Mitarbeiter nicht mehr aufzunehmen und den Deutschen Sängertag 1934 in Saarbrücken und 1935 in Königsberg abzuhalten.

Ein Reichsverband deutscher Rundfunkkritiker wurde in Berlin unter dem Vorsitz von Hans Joachim Weinbrenner, Abteilungsleiter im Reichsministerium für Propaganda, und Karl W. Sonntag, Rundfunkleiter beim Gau Berlin der NSDAP., gegründet. Näheres durch die Reichsgeschäftsstelle Berlin W 9, Potsdamerstr.

In Hamburg ist die Verschmelzung des Stadttheater-Orchesters mit dem Philharmonischen Orchester zu einem Staatsorchester von 120 Mann in Aussicht genommen.

Das Akademische Orchester, Berlin (Leitung Prof. Walther Gmeindl), das zahlreiche Auslands- und Grenzlandsreisen unternommen hat, feierte sein 25jähriges Bestehen.

Der 14. Bundestag des Saarsängerbundes fand unter großer Beteiligung in St. Ingbert statt.

Auf Anregung des Reichskulturreferenten der „Glaubensbewegung deutscher Christen", Alfred Bierschwale, haben mehrfache Besprechungen des Reichskulturausschusses der Bewegung mit dem geschäftsführenden Ausschuß des Landesverbandes evangelischer Kirchenmusiker in Preußen zur Errichtung eines Reichsverbandes evangelischer Kirchenmusiker e. V. mit dem Sitz Berlin geführt, den Vorsitz haben vorläufig KMD. Dreyer und Organist Hansgeorg Görner übernommen.

Der Vorsitzende des Musikausschusses im Deutschen Sängerbund, Staatskapellmeister Dr. h. c. Robert Laugs, hat den musikalischen Führer des Bundes der Männerchöre im Deutschnationalen Handlungsgehilfen - Verband (Lobedabewegung), Carl Hannemann, aufgefordert, in den Musikausschuß des Deutschen Sängerbundes einzutreten. Hannemann hat die Zusage für diese Berufung gegeben. Neben Hannemann soll Prof. Günther Ramin, Leipzig, als Vertreter der Jugend in den Musikausschuß eintreten.

Der neugegründete Verein zur Pflege und Erforschung thüringischer Musik plant die Ausgabe von „Denkmälern thüringischer Musik". Ferner bereitet er für Ostern 1934 die Uraufführung der Vulpius'schen Matthäuspassion vor.

Der Verein der Musikfreunde zu Lübeck veranstaltete eine Brahms-Feier bei der

die Akademische Festouverture, das Violin-Konzert D-dur (Solist Rudolf Schulz-Berlin) die Sinfonie Nr. 4 e-moll unter Leitung von Heinz Dressel zur Aufführung kamen. Die Gedächnisworte sprach Dr. Fritz Jung.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien hat anläßlich des Brahmsjahres eine Ausstellung von Autographen, Briefen, Musikalien, Bildern und sonstigen Erinnerungsgegenständen als „Brahms-Ausstellung" zur allgemeinen Besichtigung veranstaltet.

An die Spitze des „Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer" trat neben Arnold Ebel Prof. Gustav Havemann. Wir bewundern die Arbeitskraft Prof. Havemanns, glauben aber, daß er der Verankerung der neuen Gesinnung nicht dient, wenn er wegen Arbeitsüberlastung die tatsächliche Führung in den Händen Arnold Ebels belassen muß.

Das unter dem Vorsitz von Prof. Gustav Havemann gegründete „Reichskartell der deutschen Musikerschaft e. V." (RKDM) hat folgende Gliederung erfahren: 1. Einheitsbund der deutschen Berufsmusiker (umfaßt die bisherigen Vereine: Reichsverband deutscher Orchestermusiker, Reichsverband deutscher Berufsmusiker, Deutscher Musikverband, Kapellmeisterunion, Berliner Pianistenklub), der die Standesorganisation für alle Orchester-, Ensemble- und freistehenden Musiker darstellt; 2. Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer, die Standesorganisation der Musikpädagogen und 3. Bund deutscher Konzert- und Vortragskünstler, die Standesorganisation der konzertierenden Solisten, Vortrags- und Sprechkünstler.

Folgende Meldung über die Konstituierung der „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker" wurde der Presse durch die „Conti-Nachrichten" (WTB) übermittelt: Der Kommissarische Vorsitzende der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker", Dr. Fritz Stege, ernannte eine Reihe von maßgeblichen Persönlichkeiten zu Landes- und Provinzialvorsitzenden innerhalb der neuen Arbeitsgemeinschaft. Für Nordwestdeutschland (Oldenburg, Hannover): Dr. Curt Zimmermann (KfdK), Musikkritiker der „Bremer Nachrichten"; für Schleswig-Holstein: Siegfried Scheffer (NSDAP.), „Hamburger Nachrichten"; für Rheinland: Prof. Dr. Hermann Unger (NSDAP), für Sachsen: Dr. Alfred Heuß, den einstigen Mitbegründer des ehemaligen „Verbandes deutscher Musikkritiker" (KfdK.), für Braunschweig: Dr. Franz Rühlmann, Feuilletonredakteur der „Braunschweigischen Landeszeitung" (NSDAP.), für Schlesien: Dr. Hermann Matzke (KfdK.), für Hessen: Willy Renner, Musikberater der Ortsgruppe Frankfurt a. M. des KfdK., für Mecklenburg: Dr. Erich Reipschläger (Rostock), für Baden: Friedrich Wilhelm Herzog (NSDAP.), für Bayern: Wilhelm Matthes, Musikreferent des „Fränkischen Kurier", Nürnberg. In allen Landesteilen wurde mit der Durchorganisation begonnen. Als erster hat sich der Provinzialverband Schlesien unter Führung von Dr. Hermann Matzke konstituiert. — Die Kongreßleitung des dieser Tage in Florenz veranstalteten Musikfestes hat eine Anzahl von deutschen Persönlichkeiten verpflichtet, die nicht mehr als repräsentative Vertreter des neuen Deutschland angesprochen werden können. Nunmehr hat die neugegründete „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker" darauf hingewiesen, daß durch diese Persönlichkeiten ein unrichtiges Bild von den künstlerischen Verhältnissen des Deutschland der nationalen Erhebung entstehen würde und Einspruch gegen die künstlerische Auswahl erhoben.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Vom Bevollmächtigten des Preußischen Kultusministers wurde Otto Siegl als Lehrer für Komposition und Theorie an die Staatliche Hochschule für Musik in Köln berufen. Wir erblicken hierin eine verdiente Würdigung der musikalischen Persönlichkeit Otto Siegls, die wir bisher leider gerade von amtlicher Seite vermißt haben.

Die Augsburger Singschule Albert Greiners veranstaltet am 2. und 3. Juli 1933 ihren alljährlichen „Junggesang". Die Vortragsfolge baut sich vom einstimmigen Kinderlied bis zum großen gemischten Chor auf und gibt so einen Einblick in das Schaffen dieser alten und großen volkstümlichen Stätte für Jugendgesangspflege.

Aus dem Jahresbericht des Konservatoriums der Musik Max Plock in Braunschweig entnehmen wir, daß die Schule an einer Reihe von Musikabenden Werke unserer Klassiker, wie auch neuerer Meister zur Aufführung brachte und daß weiter von der dortigen Opernschule Mozarts Zauberflöte, (1. Akt) Lortzings Wildschütz (2. Akt) und Verdis Troubadour (4. Akt) gespielt wurden.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg veranstaltete eine Brahms-Gedenkfeier am 13., 14. und 17. Mai mit einem Kammermusik- und einem Orchesterkonzert von Werken des Meisters und der Aufführung seines „Deutschen Requiem" in der Neubaukirche.

Dr. Otto zur Nedden, seit dem Sommer-Semester 1930 Assistent am Musikinstitut und musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Tübingen habilitierte sich an der Philosophischen Fakultät in Tübingen für das Fach der Musikwissenschaft. Die Habilitationsschrift lautete „Der konzertierende Stil (Ein Stilprinzip der Musikge-

schichte"), das Thema der Probevorlesung „Musik und Musikpflege im Zeitalter der Reformation".

Nach dem Tode Prof. Dr. Moritz Bauers führt dessen Assistent Dr. Robert Pessenlehner im Auftrag des Dekans der Universität Frankfurt a. M. die Vorlesungen und Übungen für Musikwissenschaft in Form einer Arbeitsgemeinschaft fort.

Die Reinschen Ferienkurse in Jena vom 2.—15. August umfassen einen Lehrgang für Bodegymnastik von Dr. Hans Frucht, verbunden mit Kursen in Harmonielehre, Gehörbidung; einen praktischen Kurs für Stimmbildung und Stimmpflege von Frau Irene Lischka-Linz. Dr. Friedrich Struwe spricht über die neue Singbewegung, Dr. Nippold-Gotha über das Laienspiel in Schule und Gemeinschaft und Frl. H. Schmidt über Volkstanz in Schule und Verein. Ein Orgelkonzert von Prof. R. Volkmann in der Stadtkirche ergänzt das Programm. (Auskunft durch die Geschäftsstelle der Reinschen Ferienkurse Jena, Carl Zeißplatz 15.)

Die Güntherschule zu München veranstaltet vom 3.—22. Juli einen Lehrgang für Gymnastik, Rhythmik, Musik und Tanz in München, vom 10.—29. Juli einen Kurs in St. Anton/Arlberg, der vorwiegend für solche Teilnehmer gedacht ist, die neben der Arbeit Erholung suchen und vom 1.—21. August einen 3. Lehrgang in den Räumen der Deutschen Hochschule für Leibesübungen, der neben Gymnastik, Rhythmik und Tanz besonders Sport pflegt. Interessenten wollen kostenlose Auskunft bei der Günther-Schule, München, Luisenstraße 21, einholen.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Johannes Brahms veranstaltete die Westfälische Schule für Musik in Münster unter der Leitung von Direktor Dr. Greß einen Kammermusikabend, der von Lehrkräften der Schule ausgeführt wurde. k.

Das Pommersche Volkslieder-Archiv beim Germanischen Seminar der Universität Greifswald bittet um Mitteilungen über volkstümliche, pommersche Heimatlieder, die aus mündlicher Überlieferung bekannt sind.

In die Leitung der Württembergischen Musikhochschule Stuttgart traten u. a. ein: Prof. Dr. Karl Hasse, Dr. zur Nedden (stellvertr. Vors. d. Kuratoriums), Generalintendant Krauß, Prof. Karl Wendling.

Der bekannte Pianist Walter Fickert hat einen großen Erfolg auf klavierpädagogisch-schriftstellerischem Gebiete zu verzeichnen. Seine erst im vorigen Jahre erschienene, bereits weit verbreitete Klavierübungsmethodik hat in Deutschland und ebenso im Auslande, u. a. in Amerika, Skandinavien, Finnland, Ungarn, in der Schweiz, das besondere Interesse der musikpädagogischen Kreise und die wärmste Zustimmung der Prominenten und Presse gefunden. (Innerhalb eines Vierteljahres war die erste Auflage vergriffen.) —

Die Palucca-Schule-Dresden teilt mit, daß ihre Ferienkurse für Tänzer, Tanzpädagogen und Laien auch dieses Jahr wieder in den Monaten Juli und August stattfinden. Interessenten wollen Prospekte durch das Sekretariat Dresden-A., Rücknitzstr. 11 anfordern.

Die bestbekannte Gesangsschule Paula Straube in Berlin-Steglitz veranstaltete ein Schülerkonzert, das einen großen Erfolg fand. Es wirkten mit u. a. Liesel Dreyß, Marta Buntrock, Hellmuth Reißig, Inge Reuther, Margarete Foß, Ernst Reinhard, C. Getzlaff v. Rutzen, Richard Bötzow, Elisabeth Brisken, Jura Alexi, Trudi Holtz, Willy Uhle, Margarete Sieber.

Eine schwedische Volkshochschule für Musik wurde auf völkischer Grundlage unter Waldemar Dahlgrens bei Arvika eröffnet.

Die Folkwangschulen Essen (Leitung Dr. Hermann Erpf) versenden soeben ihren Bericht über das Schuljahr 1932/33, aus dem wir entnehmen, daß die Anstalt in der genannten Zeit von 177 Schülern besucht war und daß sie durch eine Reihe wertvoller musikalischer Aufführungen vor die Öffentlichkeit trat. Ferner interessieren auch die „Mitteilungen über das Wirkungsfeld ehemaliger Schüler" und „Von der künstlerischen Außentätigkeit der Lehrer", zu denen u. a. die Sängerin Anna Erler-Schnaudt, der Komponist Ludwig Weber und Dr. Hanns Költzsch gehören.

KIRCHE UND SCHULE

Prof. Franz Xaver Dreßler veranstaltete in der ev. Stadtpfarrkirche zu Hermannstadt neben Bach- und Schütz-Konzerten einen Gedächtnisabend für Arnold Mendelssohn. Dreßlers Bruckenthalchor unternahm Ostern dieses Jahres eine überaus erfolgreiche Konzertreise durch Nordsiebenbürgen-Bukowina. Die „Fest- und Gedenksprüche" von Joh. Brahms erlebten ihre Erstaufführung in der Bukowina, Bachs Johannespassion wurde in Hermannstadt erstmalig von Prof. Dreßler aufgeführt. Der Bruckenthal-Chor, auf dessen Programm auch neuzeitliche Chormusik (Hindemith, Hausegger) steht, feierte unlängst sein zehnjähriges Bestehen.

In der Immanuelkirche (Berlin NO 55) fand ein Brahms-Reger-Abend unter Leitung von Heinz Georg Schneider mit M. Schneider-Foerste (Sopran) und Otto Abel (Orgel) statt.

Anläßlich der 50 Jahr-Feier des Evangel. Kirchengesangvereins in Deutschland findet am 10. bis 12. Juni in Stuttgart der 33. Kirchengesangstag statt. Neben Festgottesdiensten, Choralsingen und einer Orgelfeierstunde (Prof. Dr. Karl Hasse) sind ein Bachkantaten-Konzert (Prof. Martin Mezger), ein geistliches Konzert (Prof. Dr. Hermann Keller) u. a. vorgesehen.

In der Bethanienkirche Berlin-Weißensee veranstaltete Organist Hans Snigula eine Abendmusik unter Mitwirkung der bekannten Lautensängerin Toni Jaeckel. Zur Aufführung gelangten Snigulas Bearbeitungen mittelalterlicher Volkslieder für Orgel, Laute, Flöte, Violine und Sopran.

Oskar Rebling-Halle (Marktkirche) eröffnete seine diesjährige Orgelfeierstunden mit einem J. S. Bach-Abend. Es folgten bisher ein Brahms- und drei Reger-Abende. Die 245. Feierstunde war den Orgelwerken Georg Böhms († 1733) gewidmet.

Gerard Bunk brachte in Dortmund die erste ungekürzte Aufführung der Bach'schen Matthäuspassion.

Hermann Zybill widmete in der Universitätskirche zu Leipzig einen Abend Johann Nepomuk David mit der Aufführung seiner Passamezzo und Fuge in g-moll, Toccata in f-moll, und Chanconne in a-moll.

Anläßlich der Jahrtausendfeier der Stadt Bautzen veranstaltet der Domorganist Horst Schneider eine Geistliche Abendmusik mit Händels Psalm 112, Brahms' Fest- und Gedenksprüchen und Bachs „Der Geist hilft". Als Solistin wirkt Anny Quistorp-Leipzig mit.

Organist Walther Kunze in Ammendorf gestaltete seine 16. Geistliche Abendmusik zu einer Reger-Gedächtnisfeier, die ausschließlich Werke des Meisters brachte. In einer weiteren Feierstunde machte er mit Werken von Pachelbel, Bach, Schütz und Johannes Brahms bekannt.

Organist Hugo Distler brachte in der St. Jakobikirche zu Lübeck seine Choralpassion (nach Worten der hlg. Schrift) f. 2 fünfstimmige Chöre und 2 Vorsänger zur Aufführung. Als Solisten wirkten Paul Gümmer und Prof. Dr. Hans Hoffmann mit.

Der Organist der Reglerkirche zu Erfurt Artur Kalkoff spielte in seinen regelmäßigen geistlichen Abendmusiken Werke alter und neuer Meister. So hörte man Bach, Brahms, Reger, Heinrich Kaminski, Sigfrid Karg-Ehlert, Hugo Wolf, Josef Haas, Julius Klengel u. v. a.

PERSÖNLICHES

GMD Krips ist mit Ablauf der Spielzeit von seinem Posten als Leiter des Karlsruher Staatstheaters entlassen.

Martin Egelkraut-Chemnitz wurde als städtischer Kapellmeister und Opernleiter nach Augsburg berufen.

Johannes Schüler (Halle) wurde zum städtischen Musikdirektor und musikalischen Leiter der Oper in Essen ernannt.

GMD Dr. Böhm (Hamburg) wurde in gleicher Eigenschaft an die Dresdner Staatsoper berufen.

Der Erfurter Intendant Dr. Paul Legbaud wurde kommissarisch durch Hauptmann a. D. Krause (KfdK.) ersetzt.

GMD Prof. Dr. Fritz Stein wurde anstelle des beurlaubten Prof. Dr. Georg Schünemann zum Direktor der Berliner Staatlichen Musikhochschule ernannt und von Staatskommissar Hans Hinkel bereits in feierlicher Form in sein neues Amt eingeführt. Wir beglückwünschen unseren Mitarbeiter zu dieser ehrenvollen Berufung!

Friedrich Siems wurde zum kommissarischen Intendanten des Stadttheaters Stettin ernannt.

Albert Kehm, Generalintendant in Stuttgart, wurde zum Intendanten in Freiburg i. Br. ernannt.

Kammersänger Alfred Piccaver beabsichtigt, endgütig in seine amerikanische Heimat zurückzukehren.

Erich Fisch wurde zum Intendanten des Opernhauses in Königsberg i. Pr. ernannt.

Paul Schmitz wurde von München als Generalmusikdirektor nach Leipzig berufen.

Die Berliner Altistin Ruth Berglund wurde nach Bayreuth verpflichtet.

Oberspielleiter Dr. F. X. Bayerl (Augsburg) wurde als Opernspielleiter nach Aachen berufen.

Jenny von Thillot, eine unserer bedeutendsten hochdramatischen Sängerinnen, scheidet aus dem Verband des Dessauer Friedrich-Theaters aus.

Der deutsche Kapellmeister Herbert Sandberg und der Deutsche Kurt Bendix wurden für die kommende Saison an die Kgl. Oper in Stockholm verpflichtet.

Antonio Scotti, der berühmte italienische Bariton der Metropolitan-Oper, tritt nach nahezu 40jähriger Bühnentätigkeit nunmehr in den Ruhestand. Er will nach seiner Heimat Italien zurückkehren.

An der Berliner Musikhochschule wurden beurlaubt: Oskar Daniel, Leonid Kreutzer, Immanuel Feuermann, Franz Ludwig Hoerth, Bruno Eisner, Strelitzer, Borries, Warburg, Charlotte Pfeffer.

Im Hochschen Konservatorium Frankfurt a. M. wurden Bernhard Sekles und mehrere Lehrkräfte beurlaubt. Die Jazzklasse wurde aufgelöst.

Hermann Kutzschbach wurde zum Operndirektor in Dresden, Geheimrat Adolph zum Generalintendanten der sächsischen Staatstheater ernannt.

Unser Mitarbeiter Paul Ehlers, der Leiter der Landes- und Ortsgruppe München des Kampfbundes für deutsche Kultur, wurde zum 2. Vorsitzenden der neugegründeten „Deutschen Bühne" in Bayern ernannt.

Der Oldenburger GMD Philipp Wüst wurde nach erfolgreichem Gastspiel als Nachfolger J. Rosenstocks zum Generalmusikdirektor des Nationaltheaters Mannheim ernannt.

Georg W a l b e r e r, ein Schüler der Gesangsklasse H. König am Würzburger Staatskonservatorium, wurde ab Herbst 1933 an das Landestheater Stuttgart verpflichtet.

Lothar W i n d s p e r g e r, der bekannte Komponist, ist anstelle des ausscheidenden Prof. Dr. Hans Gál als Direktor der Musikhochschule in Mainz berufen worden.

Clem. K r a u ß wird in der kommenden Spielzeit nicht mehr die Wiener Philharmonischen Konzerte leiten.

GMD Dr. Karl B ö h m wurde von der Direktion der Wiener Konzerthausgesellschaft zu ihrem Konzertdirektor bestellt und wird in der kommenden Spielzeit einen Zyklus von vier Konzerten dirigieren.

Der bekannte Musikschriftsteller und Violin-Virtuose Alfred P e l l e g r i n i-Dresden hielt vor kurzem im Institut der Englischen Fräulein zu Regensburg einen seiner verdienstvollen Wagner-Vorträge, die die Jugend zu dem Bayreuther Meister hinführen.

Dr. z u r N e d d e n, Privatdozent an der Universität Tübingen wurde von Ministerpräsident und Kultusminister M e r g e n t h a l e r in das württ. Kultusministerium als Regierungsrat berufen, wo ihm das Kunstreferat übertragen wurde.

Der preußische Kultusminister ernannte zu seinem Bevollmächtigten für das gesamte Musikwesen der Stadt Köln Dr. Walter T r i e n e s. Dr. Trienes kann auf eine langjährige Tätigkeit als Lehrer, Pianist und Musikkritiker zurückblicken. Seine erste Sorge galt den ungeklärten Verhältnissen an der Oper und der Hochschule für Musik.

Der bisherige Oberspielleiter und kommissarische Leiter des O s n a b r ü c k e r Theaters Dr. Walter S t o r z ist zum Intendanten daselbst ernannt worden. k.

Zu der entsprechenden Notiz auf der Seite 515 unseres Maiheftes (Heft 5) erhalten wir von Herrn Bruno W a l t e r folgende E r k l ä r u n g:

„Im Berliner Liebknechthaus ist kein Material über meine Stellung zum Bolschewismus gefunden worden. Es konnte auch kein Material gefunden werden, da keins existiert. Ich habe nie einer politischen Partei angehört und habe nie mit einer politischen Partei in Verbindung gestanden. Mein ganzes Leben war einzig und allein der Kunst gewidmet."

Geburtstage.

85 Jahre alt wurde Geheimrat Carl S t u m p f in Berlin, der Nestor der deutschen Philosophie, Bahnbrecher der Tonpsychologie und Akustik, Verfasser der grundlegenden zweibändigen „Tonpsychologie".

Dr. h. c. Alexander W y n e k e n, bekannter Kunstkritiker, befreundet mit Brahms, Hans v. Bülow u. a., Begründer der „Königsberger Allgem. Zeitung", wurde 85 Jahre alt.

Paul H i l l e r, Sohn von Ferdinand Hiller, ausgezeichneter Theaterfachmann, Sänger, Intendant, Opernbearbeiter (Verdi), Schriftsteller, Inhaber der goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft, wurde in Köln 80 Jahre alt.

Der Kölner Komponist Ernst H e u s e r, Kgl. preuß. Professor, bekannter Klavierpädagoge, Begründer des Kölner Musiklehrerverbandes, Preisrichter in Gesangswettstreiten, wurde 70 Jahre alt.

Maria S o l d a t - R o e g e r, eine ehemals gefeierte Joachim-Schülerin, wurde 70 Jahre alt.

Der Direktor des Konservatoriums Basel, Dr. Felix W e i n g a r t n e r feiert am 2. Juni seinen 70. Geburtstag. Als Komponist ist er vor allem durch seine zahlreichen Lieder und Klavierwerke bekannt geworden.

Der bekannte deutsche Operndirigent Carl W o l f r a m begeht am 3. Juni seinen 70. Geburtstag. Geboren als Sohn des Oberamtmannes Carl Wolfram in Allstedt in Thüringen führte ihn sein Weg nach Absolvierung des Leipziger Konservatoriums zunächst als Theaterkapellmeister nach Straßburg i. E. Die Stätten seines hervorragendsten Wirkens als Operndirigent wurden alsdann das Großherzogl. Sächs. Hoftheater in Weimar, die Kgl. Pr. Hofoper in Berlin, das Opernhaus in Frankfurt a. M. und die Städt. Bühnen zu Dortmund, deren Oper sich unter Wolframs Führung zu einer erstklassigen entwickelte. Wolfram pflegte stilvoll Mozartopern und Wagners Werke, ganz besonders aber setzte er sich für Richard Strauß ein, dessen sämtliche Bühnenwerke er sofort nach den Uraufführungen brachte und zwar in einer Weise, die vom Meister Strauß selbst hohe Anerkennung fand. Nach der von Erfolgen — auch Ordensauszeichnungen — gekrönten Lebenszeit siedelte der Jubilar nach seiner vor wenigen Jahren erfolgten Pensionierung nach Baden-Baden über.

Prof. Robert T e i c h m ü l l e r, Klavierpädagoge am Leipziger Landeskonservatorium, wurde am 4. Mai 70 Jahre alt.

Ernst B r ü g g e m a n n, Konzertviolinist, Pädagoge und Kritiker in Münster, wurde 60 Jahre alt.

Sechzig Jahre alt wurde Hugo R a s c h, verdienstvoller Berliner Gesangspädagoge, der als einer der Vorkämpfer für deutsche Musikkultur stets die Interessen deutscher Künstler warmherzig vertreten hat. Rasch ist Mitglied des Aktionsausschusses im Kampfbund für deutsche Kultur und Erster Musikkritiker des Völkischen Beobachters.

Waldemar W e n d l a n d, Schüler Humperdincks, Komponist der Opern und Singspiele „Das kluge Felleisen", „Das vergessene Ich", „Der Schneider von Malta", „Peter Inkoff", feierte seinen 60. Geburtstag.

Der aus Weißenburg i. E. gebürtige westfälische Geigenpädagoge Ernst **Brüggemann** (Münster) konnte am 3. Mai seinen 60. Geburtstag begehen. Der Genannte, der besonders mit dem münsterschen Musikleben der Aera J. O. Grimm, Nießen, Volbach verknüpft ist, arbeitet z. Zt. an der Fertigstellung einer Violinschule, die seine Lebenserfahrungen als Konzertgeiger und Musikpädagoge zum Inhalt hat. Aus Anlaß des Geburtstages ernannte der RDTM. Brüggemann zum Ehrenmitglied. **k.**

Joseph Schwarz, namhafter Pianist und Musikpädagoge, feierte am 13. Mai seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† Kammersänger Max Ulanowski in Wien an Herzschlag im Alter von 61 Jahren.

† Violinvirtuose und Komponist Plotenys, Freund von Liszt, im Alter von 90 Jahren in Budapest.

† Albert Meyer, Kapellmeister in St. Gallen, im Alter von 86 Jahren.

† Lola Artot de Padilla, berühmte Sängerin u. a. der Berliner Kgl. Oper, Preußische Kammersängerin.

† Willy Pastor, Musikkritiker und Kunstschriftsteller, in Hamburg im Alter von 66 Jahren.

† Adalbert Gülzow, Berliner Geigenvirtuose, ehemaliger Konzertmeister der Berliner Staatskapelle, im Alter von 71 Jahren.

† Adele Reißenberger-Umling, Konzert- und Oratoriensängerin, Gesangspädagogin, 51 Jahre alt, in Hermannstadt.

† Selma Kurz, bekannte Wiener Kammersängerin, in Wien am 10. Mai.

† Viktor Boschetti, Komponist, Pädagoge, Kapellmeister in Wien.

† Frl. Hortense Panum als Nestor der dänischen Musikforscher im Alter von 77 Jahren in Kopenhagen. Sie war bis kurz vor ihrem Tode jahrelang Lehrer der Musikgeschichte am kgl. Musikkonservatorium, Stifter und Ehrenmitglied des „Musikpädagogischen Vereins" und hielt musikalische Vorträge in ganz Dänemark. Gemeinsam mit William Behrend hat sie die für den Norden erste, zweibändige „Allgemeine Musikgeschichte" und ein „Illustriertes Musiklexikon" herausgegeben. Auf Grund ihrer Spezialstudien schrieb sie ferner ein dreibändiges Werk: „Die Saiteninstrumente des Mittelalters" und mehrere wertvolle kleinere pädagogische Schriften.

† Berta Kiurina, Kammersängerin der Wiener Oper, zuletzt Professor für dramatischen Gesang an der Musikakademie daselbst, am 3. Mai in Wien.

BÜHNE

Das deutsche Nationaltheater in Weimar wird Anfang Juni anläßlich der Tagung der Goethe-Gesellschaft eine Wieland-Oper „Alzeste" mit der Musik von Anton Schweitzer aufführen.

Die Metropolitan Opera wird mit einem Zuschuß von 227 000 Dollar die Spielzeit 1933/34 durchhalten. „Salome" von Strauß wird wieder in den Spielplan aufgenommen.

Im Deutschen Theater Prag findet Anfang Juni eine Festvorstellung des „Fliegenden Holländers" unter Leitung von GMD Fritz Busch statt.

Im Friedrich-Theater Dessau fand die Erstaufführung der Mozart-Oper „Il re pastore" in der Bearbeitung von Siegfried Anheisser am 9. Mai statt.

Chemnitz brachte einen Opernabend mit Othmar Schoecks „Vom Fischer und syner Fru", Bachs „Der Streit zwischen Phöbus und Pan", Hans Wetzlers „Baskische Tänze".

Das Kolberger Kurtheater (Intendant Strickrodt) plant für den Sommer acht Opernvorstellungen, darunter die „Meistersinger" als Freilichtbühne.

Dr. Fritz Berend, Intendant in Münster, beabsichtigt trotz Auflösung der Interessengemeinschaft mit Osnabrück die große Oper im Stadttheater wieder aufleben zu lassen.

Das Magdeburger Stadttheater hat 30 Solomitgliedern gekündigt, da der neue Etat eine Ersparnis von 70 000 Mk. allein an Personalausgaben notwendig macht. — Muß man aber gerade am Solopersonal derart zu sparen anfangen?

Die Wuppertaler Bühnen sind in ihrer Existenz für die kommende Saison durch Deckung des bisherigen Defizits von 50 000 Mark und durch einen Zuschuß von 78 000 Mk. gesichert.

Die neue Leitung der Breslauer Oper und der Schlesischen Philharmonie, voran Operndirektor Carl Schmidt-Belden, hat in der kurzen Zeit seit Übernahme der Verantwortung gezeigt, daß sie auch in der schwierigen Zeit einer inneren Neuordnung des Betriebes vollauf in der Lage ist, ihrer Arbeit den Stempel vollen künstlerischen Erfolges aufzudrücken. Den Beweis erbrachten — kurz hintereinander — eindrucksvolle Neuaufführungen von Pfitzners „Palestrina" und soeben Wagners „Parsifal", womit die tiefsten Werke der neueren deutschen Opernliteratur auch im führenden Opernhaus des deutschen Ostens von dem inneren Umschwung der Dinge künden. —tz—.

Die alleinige Uraufführung von Richard Strauß' neuester Oper „Arabella" findet nun endgültig in der Dresdener Staatsoper am 1. Juli

statt. Die Einstudierung liegt in den Händen von Clemens Krauß (Wien) als musikalischen, von Eva Plaschke von der Oden und Josef Gielen als Leitern der Inszene.

Das Badische Landestheater Karlsruhe erhielt die Bezeichnung „Staatstheater".

Generalintendant Krauß erwarb für Stuttgart die Ur-Aufführung der Oper „Michael Kohlhaas" von Paul von Klenau, die als erste Opernneuheit der kommenden Spielzeit herauskommen wird.

Heinz Reinhart Zilcher, Kapellmeister am Stadttheater Osnabrück, hatte mit „Wildschütz", „Don Juan" und „Egmont" bei Publikum und Presse starken Erfolg.

Georg Vollerthuns „Freikorporal" wird nicht an der Staatsoper, sondern an der Städtischen Oper Berlin am 9. Juni zur Erstaufführung kommen.

Rossinis „Semiramis" kam in einer Neubearbeitung in Bremen zur Aufführung.

Die kgl. schwedische Oper gab Anfang Mai vier Vorstellungen auf der kgl. Bühne in Kopenhagen. Bei dem flott inszenierten Unternehmen handelt es sich um eine Überführung nicht bloß der Sänger und des Chors, sondern der ganzen Hofkapelle, des Balletts, der Statisten etc. Glücklicherweise gelang die Sache glänzend, indem alle Vorstellungen (Hoffmanns Erzählungen, Fürst Igor, Don Juan und leider — die Czardasfürstin) vor ausverkauftem und begeistertem Hause stattfanden. An der Spitze glänzte der Chef der Oper, Prof. John Fersell als prachtvoller Mozart-Sänger. W. B.

Reichskanzler Adolf Hitler hat die Widmung des deutschen Musikdramas „Wieland der Schmied" von Kurt Höfel (unter Benutzung des gleichnamigen szenischen Entwurfes Richard Wagners) angenommen. Es steht zu hoffen, daß das neue Deutschland sich auch dieses Werkes nunmehr erinnern wird.

Glucks „Alkestis" kam erstmalig in der italienischen Fassung im Festspielhaus zu Hellerau bei Dresden durch die Dresdener Staatsoper zur Aufführung. (Musikalische Leitung: Hermann Kutzschbach, Chöre: Karl Maria Pembaur).

KONZERTPODIUM

Hugo Kauns 2. Sinfonie c-moll gelangte unter Leitung von Gustav Schlemm im 4. städtischen Konzert der Meininger Landeskapelle zur erfolgreichen Aufführung.

Ingrid Larssen, ausgezeichnete Saxophonistin, brachte in einem Berliner Gesellschafts-Konzert Kompositionen von Gustav Bumcke zur Uraufführung.

Die in Teplitz-Aussig mit bestem Erfolge uraufgeführte „Psalter-Kantate für Sopransolo, Männerchor, Choralchor, Blechbläser, Pauken und Orgel, Werk 59" von Reinhold J. Beck gelangt im Juni ds. Js. anläßlich der Gausängertagung des Harzgaues in Blankenburg a. H. durch den dortigen Quartett-Verein unter der Leitung des Chormeisters Friedr. Dicke zur Aufführung.

Das Kolisch-Quartett hat das Kammerkonzert des Münchener Komponisten Fritz Valentin zur Uraufführung in Berlin angenommen.

Der Konzertdirektion Hermann Wolff und Jul. Sachs (Berlin) ist Siegfried Lütgert als Geschäftsführer beigetreten. Erich Sachs ist aus der Firma ausgeschieden.

Der Männergesangverein: „Liedertafel", Glatz (Dirig.: Obermusiklehrer Georg Stähler), führte Georg Amfts Männerchorwerk „Waldmorgen" op. 7. erstmalig mit großem Orchester mit sehr freundlichem Erfolg auf. Zur Uraufführung gelangte gleichzeitig der vaterländische Hymnus: „Mein Deutschland" von Dr. Hermann Matzke, Breslau. Der ebenfalls anwesende Komponist konnte sich für den Beifall persönlich bedanken.

Krefeld feierte das Brahms-Gedenken mit einer Aufführung seines Klavierkonzertes B-dur op. 83 (Solist: Edwin Fischer) und seiner 2. Sinfonie D-dur, die unter Walther Meyer-Giesow im 4. Sinfonie-Konzert zur Aufführung kamen; ferner durch ein volkstümliches Chor-Konzert, das ebenfalls ausschließlich Werke des Meisters brachte.

In Solingen wurde Brahms mit der Aufführung seines Klavierkonzerts Nr. 2 B-dur durch Karl Hermann Pillney und seiner 3. Sinfonie F-dur, unter MD Werner Saam gefeiert.

Die Bielefelder Brahms-Feier bot seine Variationen über ein Thema von Haydn, sein Konzert für Violine in D-dur (Solist: Gustav Havemann) und seine 2. Sinfonie in D-dur.

Bochum feierte Brahms in einem Orchester-Konzert des städtischen Orchesters durch die Aufführung der Symphonie Nr. 4 e-moll (unter GMD Leopold Reichwein) und des „Rinaldo" (unter MD Rudolf Hoffmann) und einem Kammer-Konzert mit der Aufführung seiner Sonate für Violine und Klavier G-dur, 2 Gesänge für eine Altstimme mit obl. Bratsche, 4 Gesänge für eine Altstimme mit Klavier, und seinem Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncello c-moll.

Im 4. Konzert des Städt. Orchesters Essen (zu volkstümlichen Preisen) kam nach Beethovens Dritter Sinfonie Es-dur und Hans Stiebers sinfonischer Ode „Menschen" Ludwig Webers „Heilige Namen" für gem. und Cantus firmus-Chor mit Orchester zur Ur-Aufführung.

Anläßlich des 60. Geburtstages von Max Reger veranstaltete der Bach-Verein Königsberg/Pr. eine Max Reger-Gedächtnisstunde unter

Leitung seines Dirigenten Traugott Fedtke. Zur Aufführung gelangten außer den „geistlichen Gesängen" op. 138 die fis-moll Sonate für Orgel und die Fantasie über den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern". Als Solist war Oberorganist Gerhard Bremsteller von der Königin Luise Gedächtniskirche-Breslau verpflichtet, der in hervorragender technischer wie musikalischer Darstellung die Orgelwerke zum Vortrag brachte.

Das Weimarer Trio (Prof. B. Hinze-Reinhold, Prof. Hans Bassermann und KM Walter Schulz) bringt an 5 Abenden im Mai und Juni im Rahmen der Veranstaltungen der staatl. Hochschule für Musik die gesamte Klavier-Kammermusik von Johannes Brahms zur Aufführung.

Hermann Zilcher leitete am 2. Mai die Erstaufführung seiner 1. Sinfonie in A und seiner Suite zu Shakespeares „Wie es euch gefällt" durch das Württembergische Landessinfonieorchester in Stuttgart.

Deutsche, flämische und venetianische Musik des 16.—18. Jahrhunderts kam im Rahmen der Kabeler Kammermusiken zu Gehör. k.

Casimir von Paszthorys Klaviertrio kam am 12. Mai durch das Berliner Dürr-Trio zur dortigen Erstaufführung. Sein „Cornet Rilke" mit Orchester erklang kürzlich in der Berliner Sächsischen Gesandtschaft.

Das Mitteldeutsche Kammerorchester, Dirigent Wolfgang Daegner, veranstaltete in diesem Konzertwinter drei erfolgreiche Anrechtskonzerte mit selten zu hörenden Werken alter Meister.

August von Othegravens „Milchbrunnen" für gem. Chor und Orchester und „Meine Göttin" f. gem. Chor, Baritonsolo und Orchester kam kürzlich in einem Konzert des städtischen Orchesters Bielefeld unter Max Cahnbley zur Aufführung.

Ein ausgezeichnetes Volks-Symphonie-Konzert bot jüngst das städtische Orchester Bochum unter GMD Leopold Reichwein mit folgendem Programm: Beethovens Symphonie Nr. 8, Friedrich des Großen Konzert Nr. 4 D-dur f. Flöte und Streichorchester mit Cembalo, Carl Maria v. Webers Ouvertüre zum „Freischütz", Johann Strauß' „Künstlerleben" und als Beschluß den Marsch „Herzog von Braunschweig" und Beethovens „Marsch des Yorkschen Korps".

Ein Konzert Hannoverscher Komponisten (großteils unter Leitung des jeweiligen Komponisten) machte mit Werken von W. Bantelmann, O. C. Hanauer, M. Ladschek, M. Schütze, Richard Tronnier, Ludwig Unterholzner und Fr. Winnig bekannt.

Anläßlich des Tages der nationalen Arbeit brachte MD Georg Jochum in Münster die Eroica und die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 zur Aufführung. k.

Einen Wilhelm Rinkens-Abend veranstaltete die „Liedertafel" in Weißenfels a. d. S. unter Leitung des Komponisten.

Von Ludwig Unterholzner ist in den letzten Wochen in Hannover ein Liederzyklus für Singstimme und Kammerorchester zweimal — in Konzerten des Philharmonischen Orchesters unter K. Gerbert und des Sinfonie-Orchesters unter O. Schilling, beidemale mit Else Angermann-Dedekind als Solistin — zu erfolgreichen Aufführungen gebracht worden.

Die Passionskantate für Sopran- und Baritonsolo, gem. Chor und Orchester op. 6 von Hans Wedig gelangt in der nächsten Zeit in Freiburg i. Br. unter GMD Balzer zur Uraufführung. Seine Orchestersuite op. 3 gelangte in diesem Winter in Köln, Würzburg, Osnabrück und München zur Aufführung.

Wie alljährlich veranstaltet die Stadt Münster auch in diesem Jahre wieder Gartenkonzerte im Schloßpark, die von Musikdirektor Georg Jochum und Konzertmeister Werner Göhre geleitet werden. k.

Der durch sein Spiel auf der Kufsteiner Heldenorgel bereits wiederholt hervorgetretene Komponist R. C. von Gorrissen tritt nunmehr auch andernorts als Orgelspieler auf. So brachte er kürzlich in Sondershausen und im Wiesbadener Kurhaus eigene Werke für Orgel zum Vortrag, letztere unter dem Titel „Gott-Vaterland", Deutsche Passion und Ostern, die eine lebhafte Aufnahme fanden.

Hans Kunz-Zwickau, der wiederholt als Oratoriensänger erfolgreich auftrat, sang in einem Liederabend eine Reihe von Gesängen von Brahms, Liszt und Wagner und brachte gleichzeitig Paul Barths „Lieder der Vergänglichkeit" zur erfolgreichen Uraufführung.

Bei einem „Österreichischen Abend" in Budapest kam die „Kammermusik" op. 31 für Bläser und Streicher von Egon Kornauth unter persönlicher Leitung des Komponisten zur erfolgreichen Erstaufführung.

Der Städtische Gesangverein in Bonn sang unter Leitung von Hans Wedig Joseph Haydns „Jahreszeiten".

Kürzlich fand in Graz ein Kompositionsabend mit Werken von Egon Kornauth unter persönlicher Mitwirkung des Komponisten am Flügel statt, bei dem neue Kammermusikwerke und Lieder mit stärkstem Erfolg bei Publikum und Presse zur Erstaufführung gelangten.

Bruno Stürmers „Ein deutsches Lied" wird in der nächsten Zeit als vaterländischer Massenchor beim Reichsbahner-Sängerbundesfest gesungen, ferner als Kundgebung bei der Sing-

woche der Bezirksgruppe Solingen im Rhein. Sängerbund „Ein Volk ruft". Sein gewaltiges dreiteiliges Chorwerk auf Bibeltexte bereitet der gesamte Saarsängerbund für die Saarbefreiungsfeier vor.

In einem Kammermusikabend des Saarbrücker Lehrer-Gesangvereins gelangte Kurt Thomas' op. 5 Streichquartett in f-moll" zu erfolgreicher Aufführung. Aus den Darbietungen des Kammerchores Saarbrücken unter Schrimpf fanden besonderen Anklang der „Zeitkranz" (weltlicher Teil) von Armin Knab, Pestalozzis „An die Schönheit" und des Kölners Lemacher „Wanderfüße".

Hans Sachsses Oratorium „Der Morgen" wird am 3. Juni anläßlich der Jahrtausendfeier von Bautzen uraufgeführt. Die Aufführung wird von der Mirag übertragen.

Von Philippine Schick wurde durch die Münchener Philharmoniker ein „Bretonischer Totengesang" für gemischten Chor, großes Orchester und Orgel mit großem Erfolg uraufgeführt.

H. W. von Waltershausens „Lustspielouvertüre" kam in Chemnitz zur Aufführung.

Die kürzlich in Essen durch GMD. M. Fiedler gebrachte „Kosmische Kantate" von Erwin Lendvai nach Goethe-Texten gelangte nunmehr auch in Saarbrücken durch den Lehrer-Gesangverein (Leitung: Otto Schrimpf) zur Erstaufführung. Weiter nennt das Programm den „Eichendorff-Zyklus" für Männerchor, Hornsolo, Posaunen und Orgel von Franz Philipp, den Graenerschen Hymnus „Der Retter ist nicht weit" (mit Blechbläser) und den a cappella-Zyklus „Die Bauern" von Armin Knab.

Im Rahmen eines Nordischen Abends im Kurhaus zu Wiesbaden (Leitung Carl Schuricht) kamen Werke von Eduard Grieg, Hugo Alfven und Jean Sibelius zum Vortrag. Den Solopart von Griegs Klavierkonzert a-moll spielte Grete Altstadt, die damit neuerdings eine starke Probe ihres Könnens bot.

Karl Ludolff Weishoff trat in jüngster Zeit wiederholt in Herford als Pianist auf. So gab er vor kurzem einen Robert und Klara Schumann-Abend, an welchem auch Klara Schumanns Romanze op. 11 zum Vortrag kam.

Der Königsberger Bachverein und der Insterburger Kammerchor brachten in Arbeitsgemeinschaft unter ihrem Dirigenten Traugott Fedtke die Passionsmusik nach dem Evangelisten Markus von Kurt Thomas op. 6 für zwei a-cappella-Chöre in den beiden Städten Königsberg und Insterburg zur Aufführung. Die Presse lobte die Aufführung und das Werk einmütig, nicht so sehr, weil in diesem Werk eine neue formale Lösung eines alten Musikproblems gefunden ist, sondern weil Thomas durch seine geistige Haltung seine Aufgabe als Anreger, der jungen Musikgeneration den Weg zu neuer Musikauffassung zu weisen, erfüllt. Vor diesem Werk erklang Orlando di Lasso's Missa „octavi toni".

Karl Hermann Pillney, der den Auftrag erhalten hat, Regers Opus 71, „Gesang der Verklärten" für gemischten Chor und großes Orchester, neu zu instrumentieren, hat die neue Partitur soeben vollendet. Das Werk, das wegen seiner zu starken Orchestrierung als unaufführbar galt und so gut wie unbekannt ist, gelangt in Pillneys Neuinstrumentierung auf dem diesjährigen „Deutschen Max Regerfest" in Kassel zum ersten Mal zur Aufführung.

Die blinden Tonkünstler Ernst Brüggemann und Otto Heinermann brachten unter der Leitung von MD. Georg Jochum (Münster) das Violinkonzert und das G-dur-Konzert von Beethoven mit eigenen Kadenzen zu beifällig aufgenommener Aufführung. k.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Julius Bittner arbeitet an einer Oper „Das Veilchen und die Kavallerie", die 1840 in einer Wiener Reiterkaserne spielt.

Juan Manén beschäftigt sich mit einer Sinfonie für kleines Orchester und mit dem Plan einer Oper „Don Juan".

Adolf Hitler empfing in seinem Heim am Obersalzberg den oberösterreichischen Komponisten Joseph Reiter, den Schöpfer der dem Kanzler zugeeigneten Goethe-Symphonie.

Ludovico Rocca hat eine Oper „Dibuk" komponiert.

Alex Grimpe arbeitet nach Beendigung verschiedener Kompositionen für Männerchor wieder an sinfonischen Werken für gr. Orchester.

Hermann Unger hat nach Kompositionen von Reinhold Keiser aus den Jahren 1700—1734 eine „Althamburger Opern-Suite" zusammengestellt.

Otto Siegl vollendete ein neues Werk für Männerchor, Sopransolo und Streichorchester „Klingendes Jahr", das im Juli beim Westfälischen Sängerbundesfest zur Uraufführung gelangt.

Richard Greß (Münster) hat einen Liederzyklus von sechs Gesängen für eine Singstimme, Bratsche und Klavier beendet. k.

Casimir von Paszthory arbeitet zur Zeit an einer Orchestersuite „Thijl Uilenspiegel" nach dem Buch von Charles de Coster.

Univ.-Professor Dr. Gustav Schmidt-München komponierte ein Lied „Der Führer rief", das Reichskanzler Hitler gewidmet ist. Das Lied, das demnächst auch im Bayerischen Rundfunk erklingt, kommt in drei Fassungen für Klavier mit

Text und Melodie (auch mit Orchester), für vierstimmigen Männerchor und als Einzelblatt in Kürze heraus.

Julius Gatter vollendete zwei neue Chorwerke, die im Frühjahr beim Pfälzischen Sängerbundesfest zur Uraufführung gelangten: „Der Blütenbaum", Frauenchor mit Klavier und Viola, „Es wollt ein Mädchen tanzen gehn", dreistimmiger Männerchor mit Sopran (Solo oder Chor) und Horn. Gleichzeitig erschienen von Gatter zwei einfache Wanderlieder für vierstimmigen Männerchor a cappella.

Hans Albert Mattausch, der sich durch seine Konzerte mit dem Siemens-Chor einen Namen gemacht hat, hat eine Oper „Graziella" geschrieben, die bereits an den Bühnen Magdeburg, Kiel, Königsberg u. a. großen Erfolg erzielte.

VERSCHIEDENES

In einem Prager Konzert Jan Kiepuras kam es zu erregten antideutschen Kundgebungen, weil Kiepura deutsche Lieder auf das Programm gesetzt hatte.

Wilhelm Matthes, der Vorsitzende des Landesverbandes Bayern in der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker", hielt in Nürnberg einen beifällig aufgenommenen Vortrag über „Kritik als Kulturmacht".

Der Pariser „Konzertführer" bezeichnete bei der Besprechung unserer Jubiläumsausgabe die ZFM als „die Älteste aller Musikrevuen". Bald darauf erwähnte dasselbe Blatt einen Einspruch der Redaktion des „Menestrel" gegen solche Behauptung: ihr Journal wäre bereits 1833 in Paris erschienen! Um Oberhand zu behalten, erwiderte der „Konzertführer" wörtlich: „die ‚Zeitschrit für Musik' ist schließlich doch die Älteste, da sie bereits 1831 (?!) von Rob. Schumann gegründet worden ist." Das uns entgegengebrachte Interesse würdigend, räumen wir gern unserem Pariser „confrère" das Altersvorrecht ein. In der Tat ist „Menestrel" die älteste französische Musikzeitschrift, die heuer auf ihr 100jähriges Bestehen zurückblicken kann.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Anläßlich des 50. Todestages Rich. Wagners und des 100. Geburtstages Johannes Brahms' veranstaltete die Musikgesellschaft in Bergen (Norwegen) ein Festkonzert, in dessen Rahmen u. a. das d-moll-Violinkonzert von Brahms aufgeführt wurde.

Die Suite „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Graener erzielte auch in Madrid unter Leitung von E. J. Arbos einen großen Erfolg.

Der diesjährige Londoner Musiksommer wurde mit einer stürmisch begrüßten Aufführung des „Rosenkavalier" von Richard Strauß eröffnet. k.

In der Pariser Großen Oper werden im Juni d. J. Wagners „Tristan" und „Walküre" unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler zur Aufführung gebracht werden.

Die Beethoven-Woche in Brüssel wurde mit einem Sinfoniekonzert unter Leitung von Erich Kleiber („Egmont" und „Neunte") beendet.

In London dirigierte Sir Thomas Beecham den „Rosenkavalier" (mit Lotte Lehmann, Adele Kern, Alexander Kipnis).

In Buenos Aires ist im Herbst ein deutsches Operngastspiel unter Leitung von Fritz Busch und Carl Ebert mit vorwiegend deutschen Sängern geplant.

Das Philharmonische Orchester in Rio de Janeiro feierte Wagners 50. Todestag unter der Leitung des Dirigenten Max Burle durch ein Festkonzert, bei dem dreihundert Sänger und Instrumentalisten mitwirkten.

Das Dresdner Streichquartett beendete eine erfolgreiche Konzertreise durch Spanien.

Als erste europäische Künstlerin hat Margarete Netke in Formosa konzertiert.

Das Oratorium „Die heilige Elisabeth" von Joseph Haas wurde bereits zum dritten Male in Jugoslavien aufgeführt.

Maria Toll, die bekannte Berliner Konzertsängerin, die seit einem Jahre in Tokio an der Kaiserlichen Musikakademie eine Professur für Gesangskunst inne hat, erfreut sich in Japan auch als Konzertsängerin allgemeiner Beliebtheit und Wertschätzung. Es ist besonders erfreulich, daß Maria Toll auch das Deutschtum in so vorbildlicher Weise vertritt, was auf dem sehr exponierten Posten, auf welchem sie steht, von allergrößter Wichtigkeit ist. Sie beendete unlängst eine Konzertreise durch Kiuschu, wo sie wiederum größte Erfolge errang. Im Rundfunk von Tokio, Kobe und Osaka ist sie eine bekannte und beliebte Mitwirkende. Mit dem Tokioer Symphonie-Orchester sang sie Wagner-Lieder, mit dem Kammer-Orchester Beethovens Schottische Lieder usw.

Die Konzertreise des Berliner Philharm. Orchesters führte letzthin unter Leitung von Wilhelm Furtwängler mit größtem Erfolg nach Marseille, Lyon, Genf.

Theodor Scheidl (Berliner Staatsoper) errang bei den Morgenfeiern in Athen große Erfolge.

Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" erzielte in Madrid einen starken Erfolg.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die im April gesendeten Bachkantaten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.
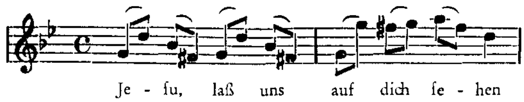
Von den fünf im April gesendeten Bachschen Kantaten ist die auf den ersten Ostertag geschriebene Solokantate „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" auf alle Fälle unecht, und es erscheint mir fast merkwürdig, daß ich der Erste bin, der dies öffentlich ausspricht. Nachträglich erfuhr ich — ich möchte sagen, glücklicherweise —, daß Arnold Schering in seinen Bachkollegs, und zwar schon in Halle, auf die Unechtheit hingewiesen habe. Es enthebt mich diese, ganz unabhängig von mir erfolgte Feststellung, an dieser Stelle die näheren Beweise zu erbringen, zumal diese sogar sehr zahlreich sind. Wir stehen einer, nicht einmal sehr begabten, Schülerarbeit gegenüber, die vielleicht von dem für den Abschreiber der Kantate gehaltenen Schüler Bachs stammt, nämlich Heinr. Nik. Gerber, dem Vater des Lexikon-Gerber. Diese Vermutung stützt sich auf die von Spitta gemachte Angabe, daß an einigen Korrekturen Bachs Hand zu erkennen sei. Schließlich ist's auch gleichgültig, wer diese Arbeit, die mit Bach in Verbindung zu bringen, mir ein Sacrileg erscheint, verfaßt hat. Eigentümlich berührt auch einzig, daß Spitta vor allem von der ersten Arie schwärmen und sogar von „Tiefsinn" reden konnte. Bei dieser Gelegenheit sei noch von einer weiteren, im Dezember gebotenen Sende-Kantate die unbedingte Unechtheit vermerkt, nämlich wieder einer Solo-Tenorkantate „Meine Seele rühmt und preiset" (Nr. 189), und wieder war es Schering, der, unabhängig von mir, zu dem gleichen Ergebnis gelangt war. Es ist ein schön klingendes, aber flaches, teilweise italienisiertes Machwerk; Machwerk im Verhältnis zu einer Bachschen Kantate.

Von den anderen Werken ist „Ich bin ein guter Hirt" (Nr. 85) auch durch eine Ausgabe der Neuen Bachgesellschaft für den praktischen Gebrauch breitesten Kreisen zugänglich gemacht und schon oft zur Aufführung gelangt, wenn auch, da es eine Solokantate für alle vier Stimmen betrifft, nicht so oft, als sie es verdiente. Eine Kantate zu Anfangsworten des Johannes-Evangeliums, hat sie ihren besonderen Charakter.

Noch kaum gekannt ist aber die Chorkantate auf den dritten Ostertag „Ein Herz, das seinen Jesum lebend weiß" (Nr. 134), eine ursprünglich weltliche Huldigungskantate und zu den wenigen, in Köthen geschriebenen Vokalwerken gehörend. Sie ist ganz besonderer Art, nämlich, mit einem Wort gesagt, ein vokales Kammerkonzert, d. h. ein Ausfluß des Bach, der in Köthen die zahlreichen Konzerte, und zwar vor allem die Brandenburgischen Konzerte schrieb, zu denen sich auch unmittelbare Beziehungen ergeben, was uns zugleich sagt, daß die Kantate 1721 oder 1722 entstanden sein muß. Alle drei geschlossenen Stücke, eine Arie, ein Duett und ein Chor, sind, vor allem das überaus ausgedehnte Duett, geradezu Konzertsätze, und zwar auch in der inneren Entwicklung. Bezeichnend ist weiterhin der aristokratische Charakter dieser im idealen Sinne höfischen Kunst, so daß, wird der entsprechende, fein ziselierte Vortrag gefunden, man einem entzückendsten Werk gegenübersteht, das seine vollen Reize aber erst im Konzertsaal mit dem weltlichen Text entfalten wird. Und hier denn auch eine Anregung: Des Werkes mögen sich vor allem unsre neugegründeten Kammerorchester annehmen, die sich zudem der Verpflichtung, auch vokale Kammermusik zu pflegen, bis dahin ziemlich entzogen haben. Leider ist der weltliche Text nicht vollständig erhalten; da er aber teilweise sowieso neugefaßt werden müßte, hat dies nicht so sehr viel auf sich. Und noch etwas: Die in der Köthener Kantate sich findende g-moll-Generalbaß-Arie dürfte nicht eingefügt werden. Sie entstammt unzweifelhaft einer früheren, wohl Weimarer Kirchenkantate und paßt mit ihrem harten Ostinato in das Werk wie die Faust aufs Auge, so daß sie Bach sogar in der Kirchenkantate weggelassen hat. Der Chor wäre rein solistisch zu besetzen, wie es jedenfalls auch in Köthen der Fall gewesen ist. Also, „Auf, auf", ihr Kammerorchester!

Die zwei andern Werke sind die Solokantate für Alt „Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust" (Nr. 170) und die Chorkantate auf Ostermontag „Bleib bei uns, denn

es will Abend werden“ (Nr. 6) ein altberühmtes Werk, das Bearbeiter sowohl in Franz wie Mottl gefunden hat, über das es aber noch gar manches zu sagen gäbe. Kann jemand z. B. das eigentümliche Thema der letzten Arie „Jesus, laß uns auf dich sehen“:



erklären, ein schönstes Beispiel dafür, wie Bach ein optisches Bild — sehen — für die Musik gewinnt.

Die Altkantate „Vergnügte Ruh’, beliebte Seelenlust“ (Nr. 170) hat ihr bekanntestes Stück in der ersten Arie, einem so eingänglichen, herrlichen Stück, daß man seine Weltentrücktheit nur allzuleicht übersieht. Mit den „Vergnügtheits“-Kantaten Bachs hat es ja überhaupt seine besondere Bewandtnis. Diese wäre den „Weltflucht- und (letzte Arie) Weltüberwindungs“-Werken zuzuzählen, den sehr persönlichen also. Daß in der Mittelarie bereits das Motiv des „Incarnatus est“ aufklingt, ist im Hinblick auf die Messe nicht belanglos.

Anregungen zum Sendeprogramm.

Von Horst Büttner, Altenburg.

III. Hausmusik.

Man wirft dem Rundfunk vielfach Zerstörung der aktiven häuslichen Musikpflege vor; doch hat es dieser selbst in der Hand, durch großzügige Pionierarbeit für die hier in Frage kommende Literatur anregend zu wirken.

Von der älteren Hausmusik wird wohl nur die Lauten- und Klaviersuite — Esaias Reusner, Pachelbel — auf Widerhall in breiteren musikliebenden Kreisen rechnen können. Eine praktisch unerschöpfliche Auswahl edelster Hausmusik bietet dagegen die Bachzeit und die Epoche der Vorklassik. Die zahlreichen Sonaten, Suiten, Divertimenti und Tänze für verschiedenste Besetzung vom Soloinstrument bis zum kleinen Ensemble halten sich, was die technische Schwierigkeit anbelangt, in mäßigen Grenzen und könnten deshalb durch Vermittlung des Rundfunks im musikliebenden deutschen Haus wieder heimisch werden. Johann Friedrich Fasch, Philipp Emanuel Bach und Johann Mattheson sind solche einschlägige Komponisten, denen sich viele andere anschließen. Auch Italiener wie Corelli, Besozzi u. a. geben vor allem in ihren Triosonaten den Geigern wertvolle Möglichkeiten des Zusammenspiels im kleineren Kreise. Nicht zum wenigsten ist diese ganze Literatur durch ihre kostbare Bläsermusik so ergiebig. Man möchte dem Rundfunk allerdings empfehlen, in der Auswahl der einzelnen Musikstücke einen scharfen Maßstab anzulegen. Es wurde damals vielfach auf Bestellung und gleich serienweise komponiert, so daß naturgemäß viel mittelmäßiges Gut mit unterlief. Uns kann heute nur daran gelegen sein, das Beste kennen zu lernen.

Einen weiteren, fast noch nicht beachteten Literaturkreis bieten die Zeitgenossen der Wiener Klassiker. Man muß oft feststellen, daß selbst in Fachkreisen über Komponisten wie Wölfl, Sterkel, Hofmeister, André u. a. vollkommen falsche Vorstellungen herrschen. Die Werke dieser Männer sind nicht Abfall vom Tisch der drei großen Klassiker, sondern sie haben einen recht hohen Durchschnitt aufzuweisen, bei dem man keinesfalls an Epigonen- oder Mitläufertum denkt. Die Klaviermusik z. B. könnte gar nichts Besseres tun, als sich um diese reichen Musikschätze einmal eingehend zu kümmern.

Von der Hausmusik der Romantiker werden ja die kleinformalen Werke Schuberts und Schumanns vielfach gesendet, nur müßte man auch hier noch größere Bezirke zu erfassen suchen. Der Rundfunk sollte sich die Kompositionen Theodor Kirchners einmal vornehmen; es ist sehr wohl denkbar, daß jene zahlreichen Hörer, die Schumanns Klavierstücken etwas abgewinnen, sich auch für die reizvollen Klavierstücke Kirchners werden erwärmen können. Das äußerst reichhaltige Schaffen Kirchners gewährt zudem eine Auswahl, die nicht so leicht zu erschöpfen

ist. Auch Romantiker wie Karl Reinecke, Stephen Heller, Robert Fuchs, Robert Volkmann, Wilhelm Jensen, die man jetzt oft mit einem Achselzucken glaubt erledigen zu können, mögen in der Hausmusik den Platz finden, den ihre besten Werke zweifellos verdienen. Schließlich vergesse man nicht jene Komponistengeneration, die noch ins 20. Jahrhundert hereinragt. Hugo Kaun, dessen große Orchesterwerke jetzt dankenswerterweise im Sendeprogramm auftauchen, sollte auch in die Hausmusik einbezogen werden, desgleichen Wilhelm Berger u. a.

Viele dieser kleinen Instrumentalsätze sind so ansprechend gehalten, daß sie geradezu den Charakter einer Unterhaltungsmusik im besten Sinne des Wortes tragen. Durch eine verstärkte Pflege der Hausmusik würde der Rundfunk also auch der leichten Musik wertvolles Gut zuführen.

FUNKKRITIK.

Mitteldeutscher Rundfunk. Die Nachmittags- und Abendkonzerte zeichnen sich durch besondere Qualität aus. Es ist wahr — in Leipzig hat man Gelegenheit, unbekannte Werke neuerer und älterer Komponisten in einer Vielseitigkeit zu hören, die man bei andern Sendern nicht in diesem Ausmaß antrifft. Auch volkstümliche Sendungen nehmen einen breiten Raum ein. Anerkennenswert, daß neben dem Volkslied auch der Volkstanz zu Wort kommt („Neue Tänze nach alter Musik"). Gerade auf dem Gebiet des Volkstanzes könnte der Rundfunk mancherlei Erziehungsarbeit leisten. Es gab früher auf manchen Sendern Funklehrgänge des Gesellschaftstanzes. Warum nicht auch einmal Kurse in Volkstänzen, Reigen und Spielen? Das sonstige Bild des repräsentativsten deutschen Senders: Heimatkunst mit Übertragungen von auswärtigen Stationen, ein „Liederwettstreit", gute Unterhaltung, Förderung des deutschen Nachwuchses, starke Berücksichtigung der weiteren Umgebung, Gedächtnisstunden (u. a. S. Karg-Elert), Stilprogramme („Musikalische Kostbarkeiten"). Der Reichtum an Abwechslung ist nach wie vor vorbildlich.

Norddeutscher Rundfunk. Auf den ersten Blick fesselt als Eigenart das musikalische Städte- und Landschaften-Bild. Beispielsweise „Oldenburg" oder „Musik aus der niedersächsischen Landschaft". Derartige Veranstaltungen sollten regelmäßig beibehalten werden. Sie fördern das Heimatgefühl, sie können bei geschickter Regie einen bedeutenden musikwissenschaftlichen Wert gewinnen und kulturell wertvolle Beiträge zur Beleuchtung des Musikers in seinem Verhältnis zu der ihm innerlich verbundenen Landschaft liefern. Die neue Linie des deutschen Rundfunks äußert sich beispielsweise in einer hübschen Zusammenstellung „Volkscharakter im Volkslied". Die Redaktion der Programm-Überschriften läßt manchmal zu wünschen übrig. Es wirkt wie ein Verlegenheits-Titel, wenn ein Orchesterkonzert „Konzert im Mai" überschrieben ist, ohne daß der Inhalt der Veranstaltung organisch mit dem Titel verbunden ist. Daß auch der „Nordischen Musik" ein Konzert gewidmet ist, verzeichnen wir mit besonderer Genugtuung. Wenn man unter den heutigen politischen Verhältnissen zu ausländischer Musik greift, so soll der nordischen Musik aus rassekundlichen Gründen unbedingt der Vorzug gegeben werden.

Westdeutscher Rundfunk. Auch hier eine erfreuliche Zunahme folkloristischer Sendungen, die sich nicht nur auf Rheinland und Westfalen beschränken, sondern sich auch auf das Ausland, auf Ungarn u. a. ausdehnen. Es erscheint sehr wichtig, diese Gattung der Funksendungen besonders zu pflegen, um im Volke eine fast verloren gegangene Vorstellung wieder aufleben zu lassen: das Gefühl für die völkischen Unterschiede der Nationen, erweckt durch die Vergleichsmöglichkeiten, die sich bei einer Gegenüberstellung von einheimischer Volkskunst und ausländischer Volksmusik ergeben. Im Abendprogramm nimmt die klassische Musik einen vielleicht zu breiten Raum ein. Wesentlich ist für den Westdeutschen Rundfunk die Förderung der Hausmusik, sowie der Volksinstrumente („Volk musiziert"). Ein Beispiel für viele: Das Abendkonzert am 12. Mai und seine stilistische Verbindung der Einlage „Alte deutsche Bauernschwänke" mit den voraufgehenden und nachfolgenden Musikstücken.

Funkstunde Berlin. Das Programm hat sich erheblich gebessert. Wertvolle Orchesterkonzerte unter Berücksichtigung neuerer Literatur, zahlreiche volkstümliche Veranstaltungen, darunter das „Volksliedsingen", das viel Anklang gefunden hat. Eine Eigenheit Berlins sind die „Musikalischen Bilderbogen", ein pausenloses Potpourri von stilistisch einheitlich zusammengefaßten Melodien, abwechselnd für Orchester, Soli, Chor. So zum Beispiel „Vom Wiener Prater zum Eierhäuschen in Treptow". Man sollte diese Gattung häufiger berücksichtigen und vor allem in den Dienst der Heimatkunde stellen. Berlin steht in der Berücksichtigung lokaler musikalischer Eigenheiten immer noch hinter anderen Sendern zurück. Die musikalische Durchforschung der Berliner Vergangenheit, sowie der Mark wird noch zu

wenig bewußt in den Vordergrund gestellt. Man möge doch einmal Stilkonzerte gleichzeitig mit Reportagen von musikalischen Erinnerungsstätten Berlins verbinden — also beispielsweise ein Besuch am Grabe Lortzings als Einlage zu einem Lortzing-Konzert. Auch die Rubrik „Berliner Komponisten" ist mit den bisher gebotenen Werken noch längst nicht erschöpft. Interessant wäre doch auch einmal der Versuch, Konzerte zu rekonstruieren, wie sie sich vor hundert Jahren unter Spontini an der Kgl. Oper stattgefunden haben. Die Zahl der Möglichkeiten ist nahezu unbegrenzt.

Deutschlandsender Königswusterhausen. Neben den lohnenden Bestrebungen, von den anderweitigen deutschen Sendern das Beste wertvoller Abendprogramme zu übernehmen und somit einen umfassenden musikalischen Rundblick durch Deutschland zu bieten, bringt der Deutschlandsender ein reiches musikalisches Eigenleben in Liedstunden neuzeitlicher Komponisten, in Orchesterkonzerten wie „Musik des Frühlings", in choristischen Darbietungen und Kammermusik. Die Auswahl an lebenden deutschen Komponisten (Hermann Unger, Alfred Schattmann u. a.) bietet einen wohlgelungenen Ausschnitt aus guter deutscher Kunst.

Ostmarken-Rundfunk. Unter den Eigenheiten des Programms ist das „Portrait der Lebenden" hervorzuheben. Konzert und einleitende Worte galten Hans Pfitzner. Dazu „Musiker unserer Zeit" mit E. N. v. Reznicek. Eine „Musikalisch-literarische Hörfolge" „Shakespeare und Verdi" ist sehr erweiterungsfähig und könnte auch auf andere vertonte Klassiker ausgedehnt werden. Sehr interessant ist die „Gegenüberstellung der Schlußakte von Rossinis und Verdis Othello". Für den Musiker sehr anregend, für das Volk vielleicht weniger fesselnd. Selbst kleinere Veranstaltungen, wie pianistische Vorträge werden durch eine besondere Titelprägung dem Hörer nahegerückt. Ein frisches künstlerisches Leben ist im Ostmarkenrundfunk unbedingt zu spüren. Daß die Sende-Oper in dem mir vorliegenden Abschnitt etwas zurücktritt, mag ein Zufall sein.

Schlesische Funkstunde. Die Konzerte der Schlesischen Philharmonie sind eine wertvolle Bereicherung des Abendprogramms. Die musikalische Heimatpflege läßt in dem mir vorliegenden Zeitraum noch immer zu wünschen übrig, wenn auch Veranstaltungen wie „Alt-Breslauer Tänze" und „Volkslieder aus schlesischen Landen" als wertvoller Gewinn zu betrachten sind. Auch „Schlesisches Himmelreich" (ein nebenbei sehr wohlschmeckendes Gericht) ist hervorzuheben. Neben weiteren volkstümlichen Veranstaltungen tauchen Brahms und Reger als Favoriten des Programms auf. Eine gewisse schematische Gestaltung des Abendprogramms wäre noch zu überwinden und durch neuartige, originellere Funkschöpfungen zu ersetzen.

Bayerischer Rundfunk. Die Rubrik „Querschnitt durch den Augsburger Opernwinter" schlägt eine Brücke über die Kluft, die sich noch immer zwischen Rundfunk und allgemeinem Musikleben befindet, und verdient deshalb grundsätzlich zur Nachahmung empfohlen zu werden. Wertvolle Konzerte (darunter Wolff-Ferraris „Das neue Leben") und Opernübertragungen genügen allein nicht, um der Rundfunksendung ein Eigengesicht zu verleihen. Diese Lücke füllen Darbietungen wie „Wandern, ach Wandern . . ." oder der frühlingsmäßige „Bunte Abend" am 29. April annehmbar aus, ebeno wie die Kundgebung des Saarsängerbundes und Ähnliches. Besondere formale Eigenheiten des Rundfunkprogramms sind in den mir vorliegenden Heften nicht anzuführen.

Sender Beromünster (Schweiz). Die Abendkonzerte des Schweizerischen Radio-Orchesters verraten Geschmack und Vielseitigkeit in der Auswahl interessanter Werke. Hervorzuheben ist ein musikalisch-literarischer Mozart-Abend, ein Geistliches Konzert des Pfarr-Cäcilienvereins, eine originelle „Plauderei mit exotischen Schallplatten", sowie die Berücksichtigung heimischer Tonsetzer und schweizerischer Volkskunst. Auffällig gering ist im Vergleich zu deutschen Sendern das Bestreben, funkeigene Darbietungen zu bringen und neue Formen der Sendung zu erproben.

Radio Wien. Die Musikstadt Wien hat reichliche Gelegenheit, in Verbindung mit dem städtischen Konzertleben und der Oper dem Radioprogramm einen musikalischen Auftrieb zu verleihen. Neben heimischer Kunst („Querschnitt durch das österreichische Musikschaffen der Gegenwart") findet deutsche Musik (Pfitzner, Trapp) Berücksichtigung, die Zusammenfassung von Komponisten nach ländlichen Bezirken („Tiroler Komponisten") verursacht keine Mühe. Stilprogramme wie „Operettenkomponisten schreiben ernste Musik" zeugen von geschickten eigenen Einfällen in der Programmgestaltung. In sorgsamer Auswahl bietet „Radio Wien" vielseitige musikalische Vortragsfolgen. Dr. Fritz Stege.

FUNKNACHRICHTEN.

„Eine Totenfeier" von Oscar Wappenschmitt wurde am Volkstrauertag vom Funkorchester unter Bruno Seidler-Winkler im Berliner Sender aufgeführt. Die Uraufführung fand vor zirka zwei Jahren in Dresden statt durch die Dresdner Singakademie und Philharmonie unter GMD Paul Scheinpflug. Es folgten Aufführungen in Köln, Stuttgart, Frankfurt a. M. und in der

Faſſung für Orcheſter allein in Königsberg (Volkstrauertag 1931), Frankenhauſen in Thüringen (Thomas Münzer-Feſtſpiele und Volkstrauertag 1932).

Im Rahmen des „Wagner-Jahres" brachte der Mitteldeutſche Rundfunk vor kurzem eine Aufführung des großen Chorwerkes „Das Liebesmahl der Apoſtel" von Richard Wagner unter Leitung von Karl Maria Pembaur und unter Mitwirkung der Dresdner Liedertafel, des Männerchores der Dresdner Staatsoper ſowie der Kapellknaben der Dresdner Hof- und Propſteikirche. Das Werk, das Wagner im Jahre 1843 anläßlich eines Sängerfeſtes in Dresden ſchrieb und zur Aufführung brachte, zählt zu den wenigen Gelegenheitskompoſitionen des Meiſters, die als Studien zu ſeinen Bühnenwerken entſtanden ſind.

Die Uraufführung von Richard Strauß' „Arabella" am 1. Juli in der Dresdener Staatsoper wird durch den Rundfunk übertragen.

Carl Schadewitz' Klavierquartett wurde am 15. Mai vom Bayeriſchen Rundfunk geſendet.

Karl Meiſters Tafelmuſik für Streicher und Pauken wurde von den Sendern Berlin und München zur Aufführung angenommen.

Hermann Zilchers „Deutſches Volksliedſpiel" für vier Singſtimmen und Klavier op. 32 wurde von dem gemiſchten Doppelquartett des Bremer Domchores am 14. Mai im Norddeutſchen Rundfunk geſungen.

Caſimir v. Paszthorys Klaviertrio wurde vom Basler und Stuttgarter Rundfunk zur Übertragung angenommen. Seine Märchenmuſik „Der Erlenhügel" (nach dem Märchen von Anderſen) kam am 7. Mai im Leipziger Rundfunk zur Uraufführung, während ſein Zyklus „Das deutſche Märchen in der Muſik" demnächſt im Wiener Rundfunk erklingt.

Im Bayeriſchen Rundfunk kamen Ende Mai eine Reihe von Kompoſitionen des bislang vergeſſenen Muſikdramatikers Georg Caſpar Schürmann zum Vortrag, die Prof. Guſtav Friedrich Schmidt in dieſer Bearbeitung für den Konzertſaal erſtmals der Öffentlichkeit übergab. Ein kurzer erläuternder Vortrag Prof. G. F. Schmidts führte in Weſen und Werk des Komponiſten ein.

Der Weſtdeutſche Rundfunk brachte unter der Leitung von Prof. Heinrich Boell die „Hiſtoria der Auferſtehung Jeſu Chriſti" von Heinrich Schütz zur Aufführung. k.

Jón Leifs kehrte von einer Islandreiſe zurück, bei welcher Gelegenheit er wieder Volkslieder fürs Berliner Phonogramm-Archiv aufnahm und ausgiebig für den isländiſchen Staatsrundfunk tätig war.

Die Leitung der Konzertabteilung beim Norddeutſchen Rundfunk hat Dr. Fritz Pauli übernommen.

Dr. Ludwig K. Mayer hatte als Dirigent eines Symphonie-Konzerts des Bayeriſchen Rundfunks außerordentlichen Erfolg. Das Programm umfaßte Werke von Brahms, Mozart und Richard Strauß.

Heinrich Sattler, der die Volksliedliteratur durch zahlreiche einſchlägige Kompoſitionen (Schulgeſangbücher uſw.) bereichert hat, verdient heutigen Tages mehr in den Vordergrund geſtellt zu werden. Der Berliner Rundfunk hat Frauenterzette von Sattler zur Aufführung angenommen.

Hugo Kauns Oratorium „Mutter Erde" wurde in der Nacht vom 14.—15. April auf dem Kurzwellenſender für deutſche Propagandazwecke auf Wachsplatten nach dem Ausland geſendet. Der verſtärkte Berliner Rundfunkchor ſang unter Leitung von Maximilian Albrecht. Mutter Erde: Maria Kaun.

Mit der Leitung der Konzertabteilung der Schleſiſchen Funkſtunde wurde bis auf weiteres vertretungsweiſe Kapellmeiſter Marſzalek betraut.

Der Mitteldeutſche Rundfunk widmete dem bekannten Liederkomponiſten Emil Mathieſen eine Stunde. Lula Myſz-Gmeiner, Berlin, ſang Lieder, die der Komponiſt ſelbſt am Flügel begleitete.

Bruno Seidler-Winkler, der ſtändige Dirigent des Berliner Funkorcheſters, iſt beurlaubt worden.

Die Norag-Hamburg veranſtaltete am 1. Mai eine Joh. Nep. David-Stunde unter Mitwirkung von Dörthe-Haß, Flensburg.

Von F. Müller-Rehrmann kam im Bayeriſchen Rundfunk die II. Orcheſterſuite op. 22 unter Leitung des Komponiſten zur erfolgreichen Uraufführung. Gleichzeitig kamen erſtmals vier Geſänge aus dem „Italieniſchen Liederbuch" von Hugo Wolf zu Gehör, die Müller-Rehrmann für Orcheſter bearbeitet hat.

MUSIK IM FILM

Die Komponiſtin Grete v. Zieritz arbeitet mit dem Hamburger Autor Carl Stargardt an einer Tonfilmoper, die als Baſis die im Vorjahr uraufgeführte Konzertfaſſung der „Paſſion im Urwald" benutzt.

Herausgeber: Guſtav Boſſe in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutſchland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelſtr. 28. — Schriftleiter für Weſtdeutſchland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerſtr. 338. — Schriftleiter für Öſterreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerſtr. 19. — Für die Rätſelecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphiſchen Kunſtanſtalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

*

GEGRÜNDET 1834
VON ROBERT SCHUMANN

HEFT 7 *1933* *JULI*

VERLAG DER ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

GUSTAV BOSSE VERLAG / REGENSBURG

Verlagspostanstalt: Regensburg

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1933 HEFT 7

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Max von Oberleithner: „Meine Erinnerungen an Anton Bruckner“ (Band 38 der Sammlung „Von deutscher Musik“, Gustav Bosse Verlag Regensburg).

Der Verfasser schildert in seinem ersten Kapitel „Wie ich zu Anton Bruckner als Schüler kam“ wie ihm aus der Beschäftigung mit Richard Wagners Werken der Wunsch erwuchs, sein Leben ausschließlich der Musik zu widmen und wie er sich dann, mangels irgendwelcher Beziehungen zu musikalischen Kreisen, kurzerhand an Frau Cosima Wagner mit der Bitte um Hilfe wandte.

Wir entnehmen aus dem Bändchen nachfolgende Antwort von Frau Cosima Wagner:

Bayreuth, 19. Juni 89.

Werter Herr.

Mit ernster Teilnahme habe ich die Zeilen gelesen, welche Sie an mich richteten und ich erwäge es, wie ich Ihnen bei dem inneren Vorgang, der sich für Sie ereignet und der mir so wohlverständlich ist, von Nutzen sein kann. — Was den Besuch der Proben anbetrifft, so hat derselbe seine großen Schwierigkeiten. Wir waren genötigt ihn allen — auch bewährten Freunden zu verwehren. Und in Bezug auf die musikalische Assistenz, kann ich Ihnen leider keine großen Hoffnungen machen, da wir nur erprobte Künstler bei derselben beschäftigen können. — Eines aber kann ich für Sie tun: Bringen Sie beifolgende Karte Direktor Felix Mottl, derselbe wird Ihnen am Besten sagen können, ob Sie der Musik sich widmen sollen oder nicht.

Wie auch die Entscheidung falle, die Wandlung, die in Ihnen vorgegangen ist, wird Ihnen zum Segen gereichen. Unsere Sache bedarf der Freunde auf allen Gebieten, und wenn ich auch begreife wie schwer in der erregten Stimmung, in welcher Sie sich befinden, Ihnen das Staatsexamen wird, so sage ich mir, daß das Bewußtsein Ihren Eltern damit einen Beweis Ihrer Ehrfurcht zu geben, Ihnen die Widerwärtigkeit zu tragen helfen wird.

Wenn es Ihre Zeit erlaubt, so kommen Sie doch nach Bayreuth, selbst ohne den Proben beizuwohnen. Wenn auch ich persönlich wenig Muße habe, so finden Sie doch hier ernste Menschen, mit welchen Sie Ihrer Gesinnung entsprechend verkehren können.

Jedenfalls aber haben Sie Dank für das Vertrauen, welches Sie mir bewiesen haben und seien Sie überzeugt, daß die Stimme, die so mächtig zu Ihnen gesprochen hat, dem, der auf sie horcht, stets Segen und Kraft bringt. Mögen auch die Formen des Lebens sein, welche sie wollen. — Und empfangen Sie noch, werter Herr, meinen freundlichsten Gruß! C. Wagner.

EHRUNGEN.

Prof. Dr. Wolfgang Golther wurde anläßlich seines 70. Geburtstages zum Ehrenmitglied des Rostocker Stadttheaters ernannt. In seiner Ansprache führte Intendant Immisch aus: „Heute, in dieser Stunde, die uns all das, was Sie Rostock, seinem Theater und seinen Künstlern waren und sind, besonders stark erfühlen läßt, ist es uns ein Bedürfnis, Ihnen die höchste Auszeichnung zu verleihen, die ein deutsches Theater zu verleihen hat, nämlich die Ehrenmitgliedschaft des Rostocker Stadttheaters. Diese Ehrenmitgliedschaft wurde bisher nur Bühnenangehörigen in Anerkennung langjähriger wertvoller Dienste verliehen. Es ist wohl das erste Mal in Deutschland, daß ein Wissenschaftler von hohen Graden Ehrenmitglied eines Theaters wird. Wir wollen damit zum Ausdruck bringen, daß wir Sie zu den unsrigen zählen.“

Der österreichische Bundespräsident hat Wilhelm Furtwängler anläßlich des Wiener Brahmsfestes das Große Goldene Ehrenzeichen verliehen und es ihm vor Beginn der Eröffnungsfeier persönlich überreicht.

Zu Ehren Wilhelm Furtwänglers veranstaltete, wie aus Paris gemeldet wird, die Kapelle der Garde Republicaine ein Privatkonzert, an dem als einziger Zuhörer Furtwängler teilnahm. Es wurde eine Suite von Pierné gespielt. Furtwängler dankte mit einer kleinen Ansprache für die außerordentliche Ehrung.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Im internationalen Franz-Liszt-Wettbewerb erhielten den ersten Preis (ungarischer Staatspreis von 3000 Pengö und Preis der Franz-Liszt-Gesellschaft von 1000 Pengö) Anna Fischer (Ungarn), den zweiten Preis (Preis des Fürsten Paul Esterhazy, 3000 Pengö) Taras Mykyscha (Rußland), den dritten Preis (Preis der Stadt Budapest, 2000 Pengö) Ludwig Kentner (Ungarn). Der Preis des ungarischen Außenministeriums von 1000 Pengö wurde Ida Terrin (Frankreich) zuerkannt. Den Preis der Stadt Budapest in Höhe von 300 Pengö erhielt Magda Brard-Borgo (Italien). Die übrigen Preisträger sind Ungarn. Bei dem Wettbewerb kam es übrigens zu einem Zwischenfall. Emil v. Sauer hatte sein Preisrichter-

amt niedergelegt. Der Klaviervirtuose Kreutzer hat an Emil v. Sauer einen offenen Brief gerichtet, worin er die Anschuldigung, die ungarischen Jurymitglieder hätten ihre Landsleute bevorzugt, namens der ausländischen Jurymitglieder zurückweist. Den Platz Emil v. Sauers im Ausschuß hat der Pole Turczynski übernommen.

Auch im kommenden Winter beabsichtigt das „Fränkische Kammerorchester Nürnberg" jungen, unbekannten Komponisten Gelegenheit zu geben, ihre Werke zur Diskussion zu stellen. Gutgeschriebenes Material mit Rückporto erbeten an Kapellmeister Markus Rümmelein, Nürnberg, Mittlere Pirkheimerstraße 47.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Heinrich Spittas neue Schulkantate „Winteraustreiben", die vor kurzem im Verlag J. Rieter-Biedermann erschienen ist, kam bereits in zahlreichen kleineren und größeren Orten, darunter Berlin, Breslau, Gera, Heidelberg, Zürich und Bern, mit schönem Erfolg zur Aufführung. — Spittas neuestes Werk „Eine deutsche Messe" für a cappella-Chor ist soeben im gleichen Verlage erschienen.

Der Verlag Johannes M. Meulenhoff-Leipzig-Amsterdam erinnert anläßlich des Wagner-Gedenkjahres erneut an seine 3bändige, von Prof. Dr. Karl Reuschel besorgte Ausgabe der gesamten dramatischen Werke Richard Wagners, denen eine Reihe von Bildern verschiedenster Künstler beigegeben sind.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft, 10. Heft: Hans Hoffmann: Zu Max Regers Sonate op. 72 für Violine und Klavier in C-dur. — Karl Schmidt: Max Reger als Organisator. — Karl Hasse: Ergänzte und umgearbeitete Werke Max Regers. — Wie Max Regers 60. Geburtstag gefeiert wurde. Eine Übersicht von Karl Hasse.

„Die Musik", Berlin, Heft 9. „Das neue Deutschland". Zu diesem Thema lieferten Beiträge: Paul Graener („Aufklang"), Werner Ladwig („Oper im neuen Zeichen"), Max Trapp („Appell an die Schaffenden"), Hans Bullerian („Das deutsche Konzertleben und seine Erneuerung") u. a.

„Der Melos", Mainz, Nr. 5/6. Walter Steinhauer: Über das Nationale in der Musik. — Ernst Bücken: Der Meister der Spätwirkung. — Kurt Zimmereimer: Stoff- und Textfragen der neuen Oper.

„Deutsche Musikzeitung", Köln, Nr. 8. „Vom Doppelverdienertum in der Kunst" von Dr. Gerhard Tischer.

„Corona", München, Nr. 4. Einige Briefe Beethovens, erstmalig mitgeteilt von Max Unger.

„Der Türmer", Berlin, Nr. 9. „Richard Wetz, ein Meister deutscher Musik". Von Dr. Joachim Bergfeld.

„Der Ring" (Herausgeber Heinrich v. Gleichen), Berlin, Heft 23. Fritz Stege: „Feierstunden der Musik".

„Lied und Volk", Kassel, Nr. 3. „Naturerleben und Naturweistümer im Volkslied" von Walther Hensel.

„Radio Wien", IX. Jahrgang, Nr. 33 (vom 12. Mai 1933): „Zum Deutschen Requiem von Johannes Brahms" von Victor Junk.

AUS TAGESZEITUNGEN:

Thomas Hübbe: „Guten Abend, gut Nacht" (Hamburger Nachrichten, Nr. 252). — Intimes aus dem Leben Brahms' über die Entstehung des Wiegenliedes.

Edwin von der Nüll: „Volksverbundenes Musikschaffen" (Berliner Tageblatt, Nr. 258).

Alexander Berrsche: „Pfingstwunder der deutschen Musik" (Kasseler Neueste Nachrichten, Nr. 128).

Joseph Marx: „Musik im neuen Italien" (Neues Wiener Journal, Nr. 14194).

Prof. Dr. Ed. Heyck: „Studentenlied und Volkslied" (Kölnische Zeitung, Nr. 291).

Dr. Alfons Krießmann: „Unser schwäbisches Volkslied" (Deutsches Volksblatt, Stuttgart, Nr. 127).

Hinrich Edelhoff: „Musikalische Wirklichkeit und nationaler Aufbruch" (Tägliche Rundschau, Berlin, Nr. 130).

Georg Vollerthun: „Was ist Volksmusik?" (Kieler Zeitung, Nr. 142, u. a.).

Wilhelm Furtwängler: „Johannes Brahms" (Deutsche Allgemeine Zeitung).

Dr. Siegfried Anheißer: „Die unbekannte Urfassung von Mozarts «Figaro»" (Rhein.-Westf. Zeitung, Essen, Nr. 263).

Prof. Karl Piening: „Johannes Brahms' letztes Pfingstfest" (Weser-Zeitung, Bremen, Nr. 282 a).

Leopold Dingräve: „Radikale Kulturpolitik" (Tägliche Rundschau, Berlin, Nr. 116).

Dr. Hans Rohr, Bremen: „Der Konzertsaal des deutschen Volkes" (Bremer Nachr., Nr. 139). — „Eines mögen sich alle kulturbewußten oder kulturstrebigen Kreise unseres Landes noch dringend angelegen sein lassen: Den Raum des Konzertsaales. Einfach und arm darf er, aber würdig muß er sein, um deutscher Kunst und ihren Sendboten Obdach zu bieten! Zusammenklang: Architektur und Musik! Was wird da in größten und in kleinen Orten gesündigt!"

Hermann Joseph Lingen: „Das Volkslied lebt wieder auf" (Weserzeitung, Bremen, Nr. 266 a). — „Jetzt aber drängt das Volkslied, alt und ewig jung, sich an die Stelle des unwiederbringlich und unbeweint verstorbenen Schlagers ohne Sinn und Verstand mächtig in den Vordergrund. Das Volk singt wieder die alten Volksweisen; und zu den alten treten neue, die wohl verdienen, noch lange, lange gesungen zu werden."

Hermann Merz: „Die Zoppoter Waldoper und ihre Aufgabe" (Preußische Zeitung, Königsberg, Nr. 125).

Ferdinand August Fischer: „Der Ursprung des Deutschen Liedes" (Hessische Landeszeitung, Darmstadt, Nr. 132).

BÜCHER-SCHAU.

Ein Studentenulk um Richard Wagner. Im 16. Kapitel des 1. Bandes seiner Autobiographie „Spreehans“ (Berlin 1911) widmet der Malerpoet Hanns Fechner auch dem lustigen Jugendkreis des „Musikalisch-deklamatorischen Vereins“ aus seiner Münchener Akademiezeit ein fröhliches Gedenken. Folgender köstlicher Ulk jenes Völkleins Kunstjünger möge als Beitrag zur Wagnerbegeisterung bei Lebzeiten des Meisters der Nachwelt in die Erinnerung zurückgerufen werden:

„Um die musikalische Leitung unseres Vereins machte sich Paul Stern aus der Thumann-Zeichenklasse aufs beste verdient. Übrigens derselbe, der dann später das bis dahin von seinem Vater geleitete Mohrsche Konservatorium übernahm. Er arrangierte als Vorsitzender eine ganze Reihe gut gelungener Festlichkeiten, und mit Vergnügen erinnere ich mich eines unserer alljährlichen Stiftungsfeste, das uns ganz besonders hübsch gelang. Damals gehörten bekanntlich Anulkungen Richard Wagnerscher Kunst zu den beliebtesten Scherzen bei solchen Gelegenheiten. Und so führten auch wir in der „Urania“ seligen Angedenkens — mancher wird sich des Liebhabermusentempelchens am Leipziger Platz gern erinnern — eine fröhliche Wagneroper auf. Der Maler Hans Holzbecher hatte sie sehr geschickt komponiert und dirigierte als „Hans Richter“ sein Orchester, bestehend aus Vereinsmitgliedern und Musikhochschülern, übrigens recht beliebten Gästen unseres Vereins. In verschleierter Weise deutete das Programm an, daß Wagner der Vorstellung vielleicht selber beiwohnen würde. Und wie manchmal durch irgend einen Zufall eine große Wirkung erzielt wird, so kam's auch hier. Franz Kruse, dessen Gesicht wir in dem alten, schmutzigen Ankleideraum hinter der Bühne durch Bekleben mit Watte und Bemalen schön zurecht modellierten, war äußerst übel gelaunt, und gewissermaßen mit Recht; denn es war ihm eine mit Mastix angeklebte Augenbraue abgerissen worden. Jeder, der ein bißchen Bescheid mit derlei Dingen weiß, begreift, daß es fatal weh tut, wenn bei einer solchen Gelegenheit die Hälfte der wirklichen Augenbraue mit abgeht. Also Kruse streikte. Er wollte einfach nicht. Wir möchten einen anderen bekleben, einem anderen die Augenbrauen ausreißen. Die Angelegenheit zog sich durch seinen Eigensinn etwas in die Länge, und mit Unbehagen hörten wir die Unruhe und das Rumoren der Gäste. Die große Menge ist zwar bei solchen Festlichkeiten nachsichtig; aber allzusehr darf der Leu doch nicht gereizt werden. Was tun? Um neun Uhr sollte die Mimik anfangen, und eben schlug es zehn. Stern als Leiter machte den Vorschlag, Kruse zu verhauen, wenn er sich nicht gutwillig bekleben lassen wolle, ich weiß es noch wie heute. Wir drangen aber zum Glück mit der Besänftigungstheorie durch; das Lärmen im Saal tönte immer bedenklicher. Schließlich mußte einer von uns hinaus vor die Rampe und in wohlgesetzten Worten dem Publikum mitteilen, Wagner sei eben angelangt, die Droschke vom Bahnhof habe Malheur gehabt. Nun müsse er sich einen Augenblick verpusten und eine Butterbemme essen, wolle dafür aber dann den Taktstock selber in die Hand nehmen. So ganz einig schien sich das Publikum doch nicht darüber, ob R. Wagner nicht doch am Ende wirklich da sei. Warum auch nicht? Bei einem Künstlerfest? Schließlich war es doch ganz gut möglich und nicht bloß ein Bierulk. Eine für die Veranstalter qualvolle Viertelstunde verging aber noch, und wir mußten der gespannten Zuschauermenge ein zweites Bulletin ausgeben: Wagners Barett sei versehentlich auf dem Bahnhof zurückgeblieben, und ohne dieses könne er nicht dirigieren. Nun sei es aber gebracht worden. Diese Mitteilung wurde mit tosendem Beifall bejubelt, der sich jetzt noch verdoppelte und verdreifachte, als der Meister in täuschender Maske, mit Lorbeerkränzen überschüttet, vom Vorstand an das Dirigentenpult geleitet wurde. Endlich legte sich der frenetische Jubel. Wagner drückte seinem Kapellmeister Richter freundschaftlich die Hand, worauf der alsbald wieder hinter der quergezogenen Leinewand verschwand, die das verdeckte Orchester markieren sollte.

Nach den einleitenden Takten, dem Einsetzen des Hundingsmotivs, mochte der eine oder der andere ganz hinten noch an den richtigen Wagner glauben. Als die Motive aber, musikalisch äußerst geschickt, in bekannte Volksweisen übergingen, gaben sich die Zuhörer mit Ausnahme einer alten, schwerhörigen Jungfer keinem Zweifel mehr hin. Ein Riesen-Applaus brach los, den Wagner Kruse zu dem Scherz benutzte, einen seiner aus der Tasche hervorgeholten Taktstöcke nach dem anderen in der Aufregung des Taktierens am Pult zu zerschlagen und die Enden den abgesprungenen Stücken nach ins Orchester zu werfen. Selbst der fast noch ältere Scherz mit den Musikern, die mitten in der Ouvertüre zu spielen aufhören, weil sie ihre seit Wochen nicht ausgezahlte Gage verlangen, wurde ebenfalls stürmisch von den Zuhörern beklatscht. Durch ein herbeigerolltes Fäßchen Hofbräubier mußte der Meister schließlich die Gemüter seiner immer durstigen Leute versöhnen. Einen glänzenden schauspielerischen Abgang verschaffte sich der Pseudo-Wagner zum Schluß dadurch, daß er in dem Augenblick, wo Siegmund und Siegelinde in Liebesnöten die Hütte betreten und das Orchester mit einem Wiegenliedmotiv einsetzte, den Hans Richter-Holzbecher begeistert umarmte und ihm einen seiner eigenen Lorbeerkränze auf den Kopf setzte.“ (Mitg. v. Dr. Paul Bülow.)



A. Pieperhoff, Leipzig

Frau Winifred Wagner



A. Pieperhoff, Leipzig

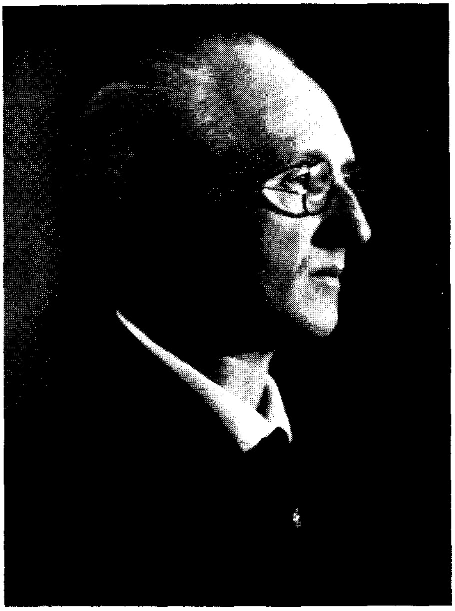
Richard Strauß



A. Pieperhoff, Leipzig

Karl Elmendorff

Die Dirigenten der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933



A. Pieperhoff, Leipzig

Karl Kittel



A. Pieperhoff, Leipzig

Heinz Tietjen

Die Leitung der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / JULI 1933 HEFT 7

Adolf Hitler und der Bayreuther Geistesbezirk.

Von Paul Bülow, Lübeck.

Am 20. April, dem 44. Geburtstage des Kanzlers, leitete der gesamte deutsche Rundfunk seine in der „Stunde der Nation"' dargebotene Ehrung Adolf Hitlers mit des Helden Schwertgesang aus Wagners „Siegfried"-Drama ein: „Nothung! Nothung! Neidliches Schwert! Was mußtest du zerspringen?" Am gleichen Abend, an dem die Bühnen im Reich vorzugsweise den „Lohengrin" oder die „Meistersinger" aufführten, ward wiederum die schicksalhafte Verkettung des Wagner-Gedenkjahres mit den Etappen der deutschen Erhebung betont. Es ist kein Zufall, daß die deutsche Revolution sich in ihren Führern dem Genie von Wahnfried gegenüber verpflichtet fühlt. In seiner Rede zur Eröffnung des letzten Wahlkampfes hat Adolf Hitler im Berliner Sportpalast diese Worte gesprochen: „Wir wollen unser Volk wieder beglücken mit einer wirklichen deutschen Kunst, Architektur und Musik, die unsere Seele wiedergeben soll. Wir wollen damit Ehrfurcht vor der großen Tradition unserer Vergangenheit erwecken, die demütige Erinnerung an die großen Männer unserer Geschichte". Dies ist eine entscheidungsvolle programmatische Verkündigung für die Zukunftsarbeit der gesamten deutschen Musikwelt. Adolf Hitler ist ja selber ein warmherziger Musikfreund und insbesondere eben ein echter und tiefer Verehrer Richard Wagners. Einer der ersten weithin beachteten Besuche der neuen Regierung galt der Leipziger Wagnerfeier am 12. Februar im Raum des Gewandhauses, wo der Kanzler neben den Familienangehörigen des Hauses Wahnfried zu erblicken war. Und am 21. März hat er in der Berliner Staatsoper die Aufführung der „Meistersinger" gewünscht — ein jubelndes Bekenntnis zu deutscher Kunst und Wesensart sollte als Höhepunkt und Ausklang dieses unauslöschlichen vaterländischen Gedenktages in Gegenwart der Reichsregierung abgelegt werden. So haben im Geiste Potsdams und Bayreuths Wagnersche Töne den Geburtstag des Dritten Reiches feierlich verklärt.

Von Millionen Deutschen dürfte gegenwärtig in unseres Kanzlers Selbstbiographie die Stelle gelesen werden, in der er von seiner ersten Bekanntschaft mit dem Kunstbereich Wagners erzählt. Im Theater der oberösterreichischen Landeshauptstadt erlebt der Zwölfjährige als erste Oper seines Lebens den „Lohengrin". Dieser Linzer Abend gewinnt ihn für immerdar als treuen Anhänger und begeisterten Verehrer jenes Meisters, dessen sonnigstes und deutschestes Werk ihm Jahrzehnte später auf den Gipfelhöhen seines Kampfesweges ein beglückender Gegengruß aus der Landschaft deutscher Kunst bedeutet. Im Arbeitsraum der Landsberger Festungshaft aber schweifen die Gedanken zurück ins Jugendland, und vor dem inneren Auge erstehen wieder die strahlenden Bilder jenes „Lohengrin"-Abends:

„Mit einem Schlage war ich gefesselt. Die jugendliche Begeisterung für den Bayreuther Meister kannte keine Grenzen. Immer wieder zog es mich zu seinen Werken, und ich empfinde es heute als besonderes Glück, daß mir durch die Bescheidenheit der provinziellen Aufführung die Möglichkeit einer späteren Steigerung erhalten blieb."

Diese Worte aus „Mein Kampf" sind das einzige bislang vorliegende schriftliche Bekenntnis Adolf Hitlers über seine Verbundenheit mit der Geisteswelt Richard Wagners. Damit aber ist die Ausstrahlung dieses Kunstgenies auf das äußere Dasein und die Innenwelt eines heroischen politischen Führers unserer Gegenwart keineswegs erschöpft. Es wäre eine verlockende und gewinnreiche Aufgabe, das G e m e i n s a m e im Lebensweg dieser beiden Männer zu verfolgen, wie es Hitler während eines Gesprächs im Wahnfriedkreise betont: „Ich begreife heute, weshalb mir in meiner Jugend gerade W a g n e r und sein Schicksal mehr sagten als so viele andere große Deutsche. Es ist wohl die gleiche Not eines ewigen Kampfes gegen Haß, Neid und Unverstand. Es sind dieselben Sorgen" (bisher unveröffentlicht! der Verfasser). Für beide gipfelt dieses Gemeinsame ja in der scharfen Absage an alles Undeutsche und die zersetzenden Mächte sowie in dem — hier wie dort schöpferischen — Bemühen um eine fest zusammengeschmiedete Volksgemeinschaft. Für Richard Wagner ist das Volk der Inbegriff aller derjenigen, welche eine g e m e i n s a m e N o t empfinden, und in Adolf Hitler reift während der furchtbaren Volksnot des Weltkrieges und der nachfolgenden Jahre die Erkenntnis jener Volksgemeinschaft, die er jetzt im Kanzleramt als heiliges Pflichtgebot zu verwirklichen bemüht ist. Dem Künstler wie dem politischen Führer geht es um die Gewinnung eines ganzen Volkes für das von ihnen in unbeirrbarem Glauben und unerschütterlicher Tatkraft geschaffene Werk. Alsdann sei auch daran erinnert, wie schon rein landschaftlich der Schaffensbau beider Männer an das Bayernland gebunden ist: M ü n c h e n bedeutet im Leben Wagners wie Hitlers die entscheidende Lebenswende. Wagners Berufung durch König Ludwig II. ermöglicht ihm die Vollendung unsterblicher Kunsttaten, und auch Hitler fühlt sich mit heißer Liebe der Stadt und der Heimatscholle verbunden, wo die von ihm entfachte gewaltige deutsche Freiheitsbewegung ihren Ausgang nahm. München — die wahrhaft deutsche Stadt, die zu Wagners Lebzeiten die Uraufführung des „Tristan" und der „Meistersinger" erlebt und aus der Hitler „die wunderbare Vermählung von urwüchsiger Kraft und feiner künstlerischer Stimmung" rühmt: „Daß ich heute an dieser Stadt hänge, mehr als an irgendeinem anderen Flecken Erde auf dieser Welt, liegt wohl mitbegründet in der Tatsache, daß sie mit der Entwicklung meines eigenen Lebens unzertrennlich verbunden ist und bleibt; daß ich aber schon damals das Glück einer wahren inneren Zufriedenheit erhielt, war nur dem Zauber zuzuschreiben, den die wunderbare Wittelsbacherresidenz wohl auf jeden nicht nur mit einem rechnerischen Verstande, sondern auch mit gefühlvollem Gemüt gesegneten Menschen ausübt."

Immer näher rücken wir nun dem Fleckchen Erde, das Wagner entdeckte und zur Weltberühmtheit erhob — dem trauten Städtchen im Frankenlande: B a y r e u t h ! Die Welt kennt und liebt die geweihte Festspielstätte, die nun schon über ein halbes Jahrhundert den Stürmen der Zeit standhielt. Auch in diesem Jahre wird der schlichte Bau des Festspielhauses dort auf dem lieblichen Hügel der alten Markgrafenstadt seine Pforten wieder öffnen und Tausenden aus aller Welt herbeigeströmten Besuchern Stunden feierlichen Kunstgenusses schenken. Da gilt es, das Andenken d e s Mannes aus Wahnfrieds Familienkreise wachzurufen, der als einer der ersten unter deutschen Geistesgrößen Sendung und Geheimnis der Persönlichkeit Adolf Hitlers erkannte: H o u s t o n S t e w a r t C h a m b e r l a i n. Mit scharfer Kritik geißelt Hitler in seinem Bekenntnisbuch die Tatsache, wie einstmals die offiziellen Stellen der Regierung an den Erkenntnissen eines H. St. Chamberlain gleichgültig vorübergingen. Es ist hier nicht der Ort, den Einfluß der weitgespannten Geisteswelt und der aufrüttelnden Erkenntnisse aus Chamberlains Werken auf das geistige Fundament der nationalen Revolution im einzelnen zu verfolgen. Dafür weist Dr. Goebbels auf den jetzt zu ungeahnter Wirkung gelangten Denker von Bayreuth hin: „Ihre rassegemäß und kulturell bestimmten Forderungen sind wesentlich und entscheidend von den fundamentalen Erkenntnissen Chamberlains mitbe-

stimmt." Hiermit ist eine inhaltsschwere Verbindung zwischen dem Bayreuther Kulturkreis und Hitlers völkischer Erweckungstat hergestellt. Wie mögen unsern Kanzler einst der Tiefenblick und die Wissensweite, aber auch der unerbittliche Ernst sowie die Klarheit der gewonnenen Anschauung über entscheidungsvolle Lebensfragen in Chamberlains Schriften in Bann gezwungen haben!

So muß nun auch mit allem Nachdruck auf die immer noch viel zu wenig bekannte Tatsache hingewiesen werden, daß Adolf Hitler den ersten begeisterten und lauteren Widerhall in jenem Geistesbezirk deutscher Landschaft erfuhr, von dem einmal Friedrich Lienhard meint: „Wir kamen von einer religiösen Jugendzeit und aus den Märchenwundern unserer Waldesstille; wir kamen von Wittenberg, Wartburg und Weimar und fanden nur in der Kultur Bayreuths inneren Anschluß. Hier konnte man anknüpfen; denn in diesem Geistesbezirk ist nicht Schilderung der Degeneration Ziel, Sinn, Wesen der Poesie, sondern entschlossene Hinwendung zur Regeneration, nicht Verfall, sondern Aufschwung, nicht Skeptizismus, sondern starker Glaube an das Gute im Menschen." Diese letzten Worte bergen das entscheidende Geheimnis um Bayreuth: „Starker Glaube an das Gute im Menschen". Wie offenbart sich das in der schier ans Wunderbare grenzenden Hellsichtigkeit des greisen H. St. Chamberlain, der die Begegnung mit dem damals 34jährigen Adolf Hitler als Lichtstrahl in seinem von schweren Sorgen und Leiden umdüsterten Alter empfinden muß. Der von unheilbarer Lähmung befallene, um Deutschlands Kultur so hochverdiente Mann, dessen Weckruf erst jetzt mitten im kulturellen Aufbruche der nationalen Revolution starken und gläubigen Widerhall findet, grüßt von der Krankenstube her schon damals — im Herbst 1923 — den von ihm als kommenden Retter Deutschlands erahnten Führer. Der Besuch Hitlers bei Chamberlain vollzog sich am Spätabend jenes Oktobertages, an dem er in Bayreuth in der alten Reitschule am Jean Paul-Platz eine Versammlung abhielt und sich hier den Bewohnern der altehrwürdigen und ihm bald treu ergebenen Stadt als politischen Kämpfer vorstellte. Das Briefdokument, in dem der Schwiegersohn Richard Wagners mitten aus leidensvoller körperlicher Drangsal heraus seine Eindrücke aus dem Gespräch mit Hitler kundgibt, wird für immer zu den klassischen Schriftstücken des Nationalsozialismus gehören. Es ist unmöglich, den gesamten Wortlaut dieses hochbedeutsamen Briefes (vom 7. Oktober 1923) hier wiederzugeben. Nur diese entscheidendsten Sätze seien im Folgenden mitgeteilt:

„. . . . . Sie sind ja gar nicht, wie Sie mir geschildert worden sind, ein Fanatiker, vielmehr möchte ich Sie als den unmittelbaren Gegensatz eines Fanatikers bezeichnen. Der Fanatiker erhitzt die Köpfe, Sie erwärmen die Herzen. Der Fanatiker will überreden, Sie wollen überzeugen, nur überzeugen, — und darum gelingt es Ihnen auch; ja, ich möchte Sie ebenfalls für das Gegenteil eines Politikers — dieses Wort im landläufigen Sinne aufgefaßt — erklären, denn die Achse aller Politik ist die Parteiangehörigkeit, während bei Ihnen alle Parteien verschwinden, aufgezehrt von der Glut der Vaterlandsliebe . . . . . . Sie haben Gewaltiges zu leisten vor sich, aber trotz Ihrer Willenskraft halte ich Sie nicht für einen Gewaltmenschen. Sie kennen Goethes Unterscheidung von Gewalt und Gewalt! Es gibt eine Gewalt, die aus Chaos stammt und zu Chaos hinführt, und es gibt eine Gewalt, deren Wesen es ist, Kosmos zu gestalten, und von dieser sagt er: ‚Sie bildet regelnd jegliche Gestalt — — und selbst im Großen ist es nicht Gewalt.' In solchem kosmosbildenden Sinne meine ich es, wenn ich Sie zu den auferbauenden, nicht zu den gewaltsamen Menschen gezählt wissen will. . . . Mein Glauben an das Deutschtum hat nicht einen Augenblick gewankt, jedoch hatte mein Hoffen — ich gestehe es — eine tiefe Ebbe erreicht. Sie haben den Zustand meiner Seele mit einem Schlage umgewandelt. Daß Deutschland in der Stunde seiner höchsten Not sich einen Hitler gebiert, das bezeugt sein Lebendigsein; desgleichen die Wirkungen, die von ihm ausgehen; denn diese zwei Dinge — die Persönlichkeit und ihre Wirkung — gehören zusammen. . . ."

Graniten gemeißelte Worte, die dann noch einmal eine Ergänzung finden in jenen als Flugblatt der „Großdeutschen Zeitung" verbreiteten Auslassungen Chamberlains vom Neujahrstage

des Jahres 1924. Frau Eva Chamberlain — Wagner hat diese unvergleichliche Charakteristik Hitlers als den deutschen Volksmenschen und genialen Vorkämpfer des deutschen Idealismus nach dem Diktat ihres Gatten eigenhändig niedergeschrieben. Hier heißt es u. a.: „... Hitler gehört zu den seltenen Lichtgestalten — zu den ganz durchsichtigen Menschen, womit ich nicht behaupten will, daß man eine ausführliche Kenntnis von ihm auf den ersten Blick gewinne, aber man erblickt die Grundpfeiler seines Wesens sofort. Es ist eben ein wahrer Volksmensch.... Man kann bedeutende Menschen in zwei Klassen unterscheiden, je nachdem der Kopf oder das Herz vorwiegt. Hitler würde ich entschieden zu den Herzmenschen rechnen, nicht etwa, daß ich seine intellektuellen Fähigkeiten gering schätze, im Gegenteil, aber das mittlere Bewegungsorgan, der Herd, worauf die Glut sich entfacht, in der seine Gedanken geschmiedet werden, ist das Herz. Das unterscheidet ihn von den meisten Politikern, er liebt das Volk, er liebt sein deutsches Volk mit inbrünstiger Liebesleidenschaft.... Das, was Hitler schon geschaffen hat, als sein eigenstes Werk, ist bereits ein Gewaltiges, was nicht sobald hinschwinden wird. Dieser Mann hat gewirkt wie ein Gottessegen, die Herzen aufrichtend; die Augen auf klar erblickte Ziele öffnend, die Gemüter erheiternd, die Fähigkeit zu Liebe und Entrüstung entfachend, den Mut und die Entschlossenheit stählend. Aber wir haben ihn bitter notwendig: Gott, der ihn uns geschenkt hat, möge ihn uns noch viele Jahre bewahren zum Segen für das deutsche Vaterland!"

Diese beiden von wahrhaft seherischem Geist beflügelten Briefdokumente des am 9. Januar 1927 heimgegangenen Denkers aus dem Bayreuther Geistesbezirk bleiben ein leuchtkräftiges Beispiel für die innere Verbundenheit der Sendung Adolf Hitlers mit dem Bayreuther Kulturkreis. Seit dem Tage aber, da Siegfried Wagner sich zu Adolf Hitlers Freiheitskampf bekannte, war ein unauflöslicher Treuebund zwischen einer der edelsten Kulturstätten Deutschlands und dem künftigen Kanzler des Reiches geschlossen.

Beim Abschluß unserer Betrachtungen über die Beziehungen Hitlers zum Bayreuther Kulturkreis weisen wir noch auf die Ausführungen eines engsten Mitarbeiters unseres Kanzlers hin. Alfred Rosenberg hat in seinem Buche „Der Mythos des 20. Jahrhunderts" der Künstlerpersönlichkeit Richard Wagners diese Stellung im Kulturleben der Gegenwart zugewiesen: „Wagner kämpfte gegen eine ganze verpöbelte Welt und siegte; das Kulturwerk Bayreuths steht für ewig außer Frage.... Richard Wagner ist einer derjenigen Künstler, bei denen jene drei Faktoren zusammenfallen, die jeder für sich einen Teil unseres gesamten künstlerischen Lebens ausmachen: das nordische Schönheitsideal, wie es äußerlich im ‚Lohengrin' und ‚Siegfried' hervortritt, gebunden an tiefstes Naturgefühl, die innere Willenhaftigkeit des Menschen in ‚Tristan und Isolde' und das Ringen um den Höchstwert des nordisch-abendländischen Menschen, Heldenehre, verbunden mit innerer Wahrhaftigkeit. Dieses innere Schönheitsideal ist verwirklicht im Wotan, im König Marke und im Hans Sachs." —

Der ragende Bau der Bayreuther Festspielstätte grüßt verheißungsvoll in das Werden und Wachsen des Dritten Reiches. Diejenigen Menschen aber, die das weithin sichtbare Mahnzeichen eines deutschen Genius zu hüten und zu hegen erkoren sind, fühlen die heilige Verpflichtung, die von dieser ruhmreichen Feststätte deutscher Kultur ausstrahlenden Geisteskräfte bewußt dem Aufbauwillen dieses Reiches dienstbar zu machen. Auch das Bayreuth der Gegenwart wird sich allzeit des ernsten Bekenntnisses seines Schöpfers erinnern: „Mit Deutschlands Wiedergeburt und Gedeihen steht und fällt das Ideal meiner Kunst. Nur das Deutschland, das wir lieben und hoffen, kann mein Ideal verwirklichen helfen." Richard Wagners Bayreuth, das unserm Volkskanzler einen innerlichst verwandten Geistesbezirk bedeutet, wird seine Sendung auch künftig in dem idealistisch entflammten Geiste erfüllen, wie ihn einst der Schöpfer der „Meistersinger" von unverfälschter deutscher Wesensart verlangte: „daß das Schöne und Edle nicht um des Vorteils, ja selbst nicht um des Ruhmes und der Anerkennung willen in die Welt tritt".

Ein selbstloses treues Dienen um Deutschlands heiligste Kulturgüter — das ist — im echten Hitlergeiste — Bayreuths Sendung für das Dritte Reich!

Bayreuth.
Ein Bekenntnis aus der Zeit zu Richard Wagner.

Von Ludwig Neubeck, Leipzig.*)

Es ist wohl mehr als Zufall, daß das Jahr, in dem wir des 50. Todestages Richard Wagners gedenken konnten, das Wiedererwachen eines national bewußten deutschen Volkstums und damit die Wiederauferstehung der Wagnerschen Kunstwelt zur Folge hatte. „Wenn Sie wollen, so haben Sie jetzt eine deutsche Kunst!" hatte Wagner nach der Erstaufführung des „Ring" 1876 in Bayreuth seinen Zuhörern zugerufen. Eine Anmaßung, so glaubte man damals —, denn es gab ja wohl vor Wagner auch schon „deutsche" Kunst —, wir Heutigen wissen, daß Wagners Wort höheren Sinn, tiefere Bedeutung hatte. Denn erst heute, erst seitdem wir in Deutschland eine nationale Revolution haben, wird uns bewußt, daß Wagner die erste und allerstärkste Emanation deutschen Geistes, deutschen arischen Wesens, deutschen Volkstums war und ist; denn Wagners ganzes Schaffen zielte — seit dem „Holländer" jedenfalls — auf das nationale Kunstwerk hin. Wagner war als Künstler nicht Weltbürger im Sinne Goethes, der das deutsche Nationaldrama mit den antiken Kunstidealen zu vereinen oder zu erweitern strebte. Auch Beethovens zwar germanisch-revolutionäre, doch mehr das allgemein Menschliche als das Nationale betonende Kunst wurde nicht Wagners Weg und Ziel. Der aus Geschichte und Rasse, aus nordisch verschlossener Herbheit, wie dem Zwiespalt von Sinnen- und Geisteswelt sich formende deutsche Mensch ist Wagners künstlerisches Ziel. Wagner erneuerte die geistige Tradition des nordisch-deutschen Menschen künstlerisch. Altes Sagengut wurde lebendig, wurde Vorbild und Sinnbild deutschen Wesens, deutschen Volkstums, auch deutscher Tragik. Und so versteht man Wagners Wille, dieses von ihm geschaffene, ins Allgemein-menschliche erhobene Nationaldrama, das er dem deutschen Volke schenkte, an besonderem Orte, von hoher Warte aus dem Volke vorzutragen.

Aber Bayreuths Mission hätte sich längst erschöpft, wenn es nur Sprachrohr dieses Willens, nur Verwirklichung solcher Künstlerträume gewesen wäre. Das tiefere Wesen der Mission des Festspielhauses am grünen Hügel von Bayreuth ist nicht die Propaganda des Wagnerschen Werkes an sich oder seine künstlerische Exklusivität. Die Reformation der Oper und des Opernstils im Sinne Wagners war äußerlich ohne Mühe auf die anderen Opernbühnen des Reiches zu verpflanzen, eines aber blieb einmalig auf Bayreuth beschränkt, und es ging vor allem in der Nachkriegszeit, die so vieles vernichtet und verfälscht hat, verloren: der Geist der restlosen Hingabe, unbedingter Werktreue, der Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze — dieses „Geheimnis" Bayreuths und Wagners deutschestes Vermächtnis —, das konnten der Tagesbetrieb der Kunst, der Achtstundentag und die Tarifverträge des bürgerlichen Theaters nicht für sich festhalten. Das übersah der marxistisch-freigewerkschaftliche Geist, der inzwischen auch die deutsche Kunstpflege erfaßt und umklammert hielt. Eine „Probenarbeit mit der Uhr in der Hand" hat mit Idealismus nichts mehr zu tun und ist mit dem Geiste deutscher Hingabe

*) Ich freue mich gerade in diesem „Bayreuth-Heft" das Bekenntnis eines führenden Wagnerianers, wie es Prof. Dr. Ludwig Neubeck, der Intendant des Mitteldeutschen Rundfunk ist, zum Abdruck bringen zu können. Neubeck, dessen „Mirag" seit langem auf musikalischem Gebiete als führend bezeichnet werden darf, hat nicht nur als einer der Ersten die Übertragung der Bayreuther Festspiele durch den Rundfunk propagiert, sondern auch heuer im Wagner-Jubiläumsjahr das gesamte Lebenswerk Wagners teils in eigenen Aufführungen (unter Neubeck im Gewandhaus usw.), teils aus den wichtigsten Kulturstätten Mitteldeutschlands (Dresdner, Leipziger, Dessauer Oper), gesendet. Er ist auch der erste Intendant gewesen, der die beiden „Iphigenien" von Gluck im Rundfunk dargeboten hat („Iphigenie in Aulis" aus Dresden, „Iphigenie auf Tauris" aus Weimar). — Neubeck, der bekanntlich früher als Intendant in Rostock und Generalintendant in Braunschweig wirkte, und als Kapellmeister und Regisseur zugleich in echt Wagnerschem Sinne das gesamte Werk des Meisters aufbauen half, gehört heute zu den bedeutendsten musikalischen Führern auf dem Rundfunkgebiete. B.

an eine Idee ebenso unvereinbar wie das Starprinzip, dem Wagner mit seiner von ihm erst geschaffenen Ensemble-Regie den Garaus gemacht hat.

Als man in der Nachkriegszeit das Problem „Wagner" für sich schmackhaft zu machen — oder es zu umgehen — suchte, indem man ihm eine sensationelle Aufmachung als „moderne Note" aufdrängte oder seine Werke betriebsmäßig verschlampen ließ, — hieß es, daß Wagner tot oder veraltet sei, daß seine Helden, seine Ideen uns nicht mehr angingen. Man vergaß, daß das Unsterbliche: die Idee des Wagnerschen Werkes, immer leben wird, solange der deutsche Mensch deutsche Kunst pflegt, eben jene Idee der gemeinsamen Hingabe an das Werk: deutsch sein heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun!

Dieser Geist hat in Bayreuth immer geherrscht, er war das Geheimnis der großen faszinierenden Leistungen, des unvergeßlichen Erlebnisses —, das an keinem Orte, in keinem Theater jemals so wieder erreicht worden ist. Es war nicht die Leistung eines oder einiger großer Sänger — es war die Hingabe jedes Einzelnen an das Ganze, das selbstlose Untertauchen der Einzelleistung im Gesamtwirken aller. Es ist das Geheimnis jeder großen Leistung und insbesondere der deutschen. Und erst heute verstehen wir, daß uns deutschen Künstlern Bayreuth, das jenen Geist nie aufgab, Symbol sein kann und soll für deutsche Kunstausübung, das heißt für unbedingten „Dienst am Werke". Die äußere „Umschaltung" des deutschen Musikers kann gar keinen Sinn haben, wenn sie nicht Hand in Hand geht mit der inneren Umschaltung überhaupt. Wagner und sein Werk, Bayreuth, mahnt uns, seinen Geist fruchtbar werden zu lassen, in wahrhaft künstlerischer Arbeit — nicht nur in Bayreuth, sondern überall, wo deutsche Kunst gepflegt wird.

Und was ist Bayreuth dem deutschen Menschen? Bedeuten uns die Wagnerfestspiele 57 Jahre nach ihrem Entstehen nur die durch das Wirken eines großen Genius geweihte Erinnerungsstätte? Sind sie nur Zusammenkunft großer Künstler oder wertvoller Ensembles? Sind sie nur Festtage, die uns aus dem Alltag emporheben, in eine reinere Atmosphäre führen? Soviel ist gewiß, hätte Bayreuth nur die Bedeutung einer großen, reichen Vergangenheit oder der Fremdenheranlockung, es ginge den Menschen von heute nur wenig und äußerlich an. Aber auch hier empfinden wir das Geheimnis eines Vermächtnisses, das uns Wagner hinterlassen hat, und das — dem Geiste der Kunstpflege gleichgeschaltet — die Hingabe an das Werk in den Vordergrund stellt. Nicht der „Betrieb", nicht das gesellschaftliche Ereignis, nicht das Zusammentreffen berühmter Zeitgenossen — das alles spielt eine völlig untergeordnete Rolle: die Hingabe des Zuhörers und Zuschauers an das Werk, das restlose Sichverlieren in die durch höchste künstlerische Leistung sicht- und hörbar gemachte Idee, das ist das, was wir in Bayreuth als Zuschauer wieder lernen und was wir zur Empfängnis aller Kunst mitbringen sollen: Demut vor dem Kunstwerk und Wille zum tiefen Eindringen und Verständnis.

So wird dem deutschen Menschen durch Bayreuth Wagners Werk im Geiste deutscher Kunstausübung fortan Beispiel und Vorbild: für die Sache, die „Idee" alles einzusetzen!

Bayreuth und die Verwaltung von Wagners Erbe.

Von Karl Bleßinger, Pullach bei München.

Eine große Idee ist überzeitlich; ihre Verwirklichung aber ist zeitgebunden. Das gilt nicht zuletzt von dem Festspielgedanken Richard Wagners, der, in der Zeit tiefster Not erwacht, in langem und hartem Ringen zur Idee gestaltet und mit dem Baue des Bayreuther Festspielhauses in einer Gestalt zur Wirklichkeit wurde, die der Meister selbst als eine nur vorläufige erkannte.

Die Flucht aus Dresden bedeutet für Wagners Lebensgang nicht nur einen Wendepunkt der äußeren Geschicke, sondern weit darüber hinaus eine grundsätzliche Wendung der gesamten Haltung der Persönlichkeit, eine innere Loslösung von allen Strömungen des Tages in Kunst und Politik. Diese Loslösung ergibt sich zwar aus den sichtbaren Geschehnissen jener Tage als zwingende Folgerung; die Art und Weise aber, wie sie sich auswirkt, zeigt, daß sie auch

innerlich bis zum Letzten vorbereitet war und früher oder später ohne Einwirkung von außen hätte eintreten müssen. Wagner geht damit einen Weg, den vor ihm gerade die größten deutschen Geister gegangen sind: nachdem die Gedanken und Strömungen der Zeit bis ins Letzte aufgesogen sind und der Charakter im Ringen mit dem Zeitgeiste und den an ihn gebundenen Menschen endgültig geformt ist, erwächst die überzeitliche große Grundidee, die abseits des Stromes der Welt geformt wird und in deren Dienste das gesamte weitere Leben verläuft. Was für Goethe die Italienreise, für Beethoven der Eintritt des körperlichen Leidens bedeutet, das ist für Richard Wagner die Verbannung aus seiner deutschen Heimat. Sie ist es, die ihm die Augen darüber öffnet, daß seine Sendung jenseits dessen liegt, was ihn bisher bewegt, wofür er bisher gekämpft hat; daß er zum Vorkämpfer bestimmt ist nicht nur für eine äußere Neuorganisation, sondern für eine innere Erneuerung deutschen Lebens und Empfindens. Damit aber wächst seine Aufgabe weit über das Maß dessen hinaus, was auch der größte Genius im Rahmen der Arbeit eines einzigen Lebens zur Vollendung bringen kann; er weist gerade mit seinem Festspielgedanken einer Reihe von nach ihm kommenden Generationen den Weg, auf dem die Gestaltung des deutschen Kunstwillens sich zu vollziehen hat, wenn anders überhaupt die Möglichkeit gegeben sein soll, die in der Zeit liegenden Schäden des künstlerischen und geistigen, damit aber auch des politischen Lebens endgültig zu überwinden und durch eine organische Neugestaltung im deutschen Sinne zu ersetzen.

Durch die Niederschlagung der Aufstände 1848/49 schien der Gedanke einer politischen Einigung der deutschen Nation zerschlagen, zum mindesten auf lange Zeit hinaus unmöglich gemacht. Vom Standpunkte des Romantikers aus ergab sich für Wagner die klare Folgerung, den Zusammenschluß, der politisch gescheitert war, nun durch eine künstlerische Tat zustandezubringen. Das ist der große, allgemein geschichtlich bedeutsame Kern der Bayreuther Idee: eine Stätte zu schaffen, die als Heiligtum der Nation im Zeichen monumentaler deutscher Kunst die Menschen deutschen Blutes zu einem einheitlichen Willen zusammenschließt. Diese Idee, aus romantischer Gefühlswelt heraus geboren, weist aber weit über die Romantik im Schulsinne hinaus, und die Art und Weise, in welcher der Meister ihre Verwirklichung vorbereitet und in ihrer ersten Etappe auch vollendet, hat vollends nichts mehr zu tun mit jener Welt der Wunschträume, in der die Schulromantik sich ergeht und in der Hauptsache auch erschöpft.

Daß die Idee als solche den gegebenen Verwirklichungsmöglichkeiten weit vorausgreift, liegt in der Natur der Sache. Nichts beweist den realpolitischen Sinn Richard Wagners besser als die Tatsache, daß er später, nachdem er durch König Ludwig II. aus der Not und Sorge des Alltags befreit war und die Möglichkeit einer vorläufigen praktischen Durchführung seiner Idee geöffnet sah, nicht über das hinausging, was im Rahmen der Zeit und ihrer beherrschenden Mächte durchführbar war, und seine Festspielidee in ihrer vollen Reinheit späteren Generationen als kostbares Vermächtnis hinterließ, freilich nicht ohne selbst eine Handlung von symbolischer Bedeutung zu tun, nämlich die Errichtung des Festspielhauses in einer kleinen, unbeachteten Provinzstadt.

Eben darum aber ist es unerläßlich, klar zu unterscheiden zwischen der Idee als solcher auf der einen Seite, und dem, was in Bayreuth als erste Etappe davon verwirklicht worden ist, auf der anderen Seite. Hat man nur das eine, die Bayreuther Wirklichkeit, im Auge, dann mag das Mißverständnis erklärlich erscheinen, daß Richard Wagners Lebenswerk nur die Vollendung, die letzte Konsequenz der Romantik sei und nicht, wie er selbst meinte, ein Anfang einer neuen Kunstepoche. Versucht man aber die Idee in ihrem Kern zu erfassen, so zeigt sich, daß hier eine Konzeption von einer Tragweite gegeben ist, die außer Wagner selbst kein Mensch seiner Zeit in allen ihren Konsequenzen zu ermessen vermochte: ist doch hier die erste große Absage an den Gedankenkreis des westeuropäischen Liberalismus und seiner Geldmächte gegeben, der gerade in der Zeit, da das Bayreuther Bühnenhaus erstand, in Deutschland seine erste große Blütezeit erlebte. Man darf niemals vergessen, daß der Bayreuther Bau in den Jahren erstanden ist, in denen zwar durch das Genie eines Bismarck ein großer und mächtiger deutscher Staat geschaffen war, aber auch bereits die ersten Waffen geschmiedet wurden, mit

denen dieses Reich dereinst meuchlings zerschlagen werden sollte. Wenn in dieser Zeit, die als die Zeit der Gründerjahre noch lange in unseliger Erinnerung geblieben ist, der Festspielgedanke zu einem sichtbaren Ergebnis führen und damit überhaupt in eine neue, bessere Zeit hinübergerettet werden sollte, so ließ sich das praktisch nur dadurch ermöglichen, daß an diesen Zeitgeist sehr starke Konzessionen gemacht wurden. Eine irgendwie geartete Loslösung künstlerischer Tat und künstlerischen Erlebens von der Geldwirtschaft, so wesentlich sie im Kerne der Idee verwurzelt ist, konnte gerade damals auf keinen Fall auch nur versucht werden. Damit aber ist den Bayreuther Festspielen in der Form, wie sie tatsächlich in die Erscheinung getreten sind, notwendigerweise der Charakter des Kompromisses gegeben worden. Der Meister selbst war sich dessen wohl bewußt. Er hat deshalb von vornherein sich auf die Verwirklichung eines einzigen Hauptpunktes seiner Idee beschränkt, indem er die künstlerische Seite der Angelegenheit mit einer Ausschließlichkeit betreute, die allerdings jede Art von Kompromiß ausschloß und damit für die Zukunft der Idee ein für allemal richtunggebend wurde, während er sich in der äußeren Organisation den in der Zeit gegebenen Möglichkeiten anpaßte und somit auf einen Hauptpunkt der Gesamtidee, die Verwirklichung der Volksgemeinschaft auf dem Boden der nationalen Kunst, weitgehend Verzicht zu leisten sich genötigt sah. Daß dieser Verzicht kein freiwilliger gewesen ist, zeigt schon allein die Tatsache, daß zu Lebzeiten Wagners Festspiele in Bayreuth nur aus besonderem Anlaß veranstaltet wurden, mit dem ausgesprochenen Zwecke, seine künstlerischen Absichten ein für allemal in unantastbarer Form festzulegen.

Daß Wagner selbst nicht mehr erreicht hat als dies, liegt nur daran, daß er erst in späteren Jahren die Möglichkeit hatte, seine Idee in die Wirklichkeit umzusetzen. Daß er unablässig um die Erreichung weiterer Etappen bemüht war, zeigt seine Tätigkeit in den „Bayreuther Blättern". Sein plötzlicher Tod aber brachte seinen Kampf zu einem jähen Ende. Vieles war noch ein Traumbild geblieben. Die Festigung einer Tradition, die erst in ihren Anfängen geschaffen war, schien unterbrochen. Zwar war in Bayreuth eine Anzahl junger Dirigenten herangebildet worden, die befähigt waren, den Wagnerschen Vortragsstil auf einige Jahrzehnte getreu zu bewahren; zu bewahren aber im Rahmen des traditionellen Theaterbetriebes, innerhalb dessen zum mindesten die großen letzten Werke des Meisters Fremdkörper bleiben müssen. Die geplante Stilbildungsschule für Sänger war aus Mangel an Interesse seitens der Beteiligten nicht zustandegekommen und damit die Schaffung und der Ausbau eines vollwertigen monumentalen deutschen Gesangsstiles aufs äußerste in Frage gestellt. Der Nachwuchs der Schaffenden, um den Wagner angesichts der in erster Linie vordringlichen, seine ganze Kraft beanspruchenden Kämpfe um das eigene Werk nur wenig sich zu kümmern die Möglichkeit hatte, war über der Aneignung der äußeren Formen des Wagnerschen Werkes noch nicht zu einem Eindringen in das Wesentliche der Wagnerschen Idee gekommen. Die Nation war nur in ihren führenden Schichten und auch hier nur im Sinne der Zeit, also vorwiegend im Sinne des Gesellschaftlichen und Bildungsmäßigen, an der großen Sache interessiert. Von ihr konnte also damals nicht erwartet werden, daß sie das große Vermächtnis des Meisters in dessen Sinne betreuen und weiterpflegen werde.

So blieb das Haus Wahnfried mit der gewaltigen Aufgabe belastet, das Erbe Richard Wagners zu erhalten und in eine spätere Zeit hinüberzuretten, in der die deutsche Nation es würdig übernehmen könne. Die Aufgabe, die hier vorlag, war eine doppelte. Nach außen hin bestand sie in einem verstärkten Einsatz der Kräfte für das persönliche Werk des Meisters, um es lebendig zu erhalten und die kaum geschaffene Tradition zu festigen. Damit war die Begründung dafür gegeben, daß von nun an die Festspiele nicht mehr, wie bisher, nur von Fall zu Fall, sondern regelmäßig abgehalten wurden. Im übrigen aber ergab sich die unabweisbare Folgerung aus dem einmal eingenommenen grundsätzlichen Standpunkt, den Charakter der Festspiele in jeder Hinsicht konsequent genau so beizubehalten, wie ihn Wagner selbst festgelegt hatte, d. h. das zunächst gegebene Provisorium in einen endgültigen Zustand umzuwandeln. Das bezieht sich auf die Art der Auswahl der Mitwirkenden, auf die Vorbereitung, auf die Regie und die Inszenierung. Daß dabei die Zusammensetzung der Zuhörerschaft, je mehr der alten Getreuen dahinstarben, desto weniger dem entsprach, was an sich der Bayreuther

Idee gemäß gewesen wäre, daß das Festspielpublikum mehr und mehr das repräsentierte, was man schmeichelhafterweise als die „Gesellschaft' bezeichnet, daß der internationale Charakter hier immer stärker zutage trat, das alles war angesichts des gesamten Zeitlage zwar zu beklagen, aber nicht zu ändern. Eine Gefahr für den Bestand der Festspiele trat erst von dem Augenblick an ein, wo aus der Entwicklung heraus das strenge Festhalten des konservativen Grundsatzes auf künstlerischem Gebiete nicht mehr durchführbar war oder schien. Eine lebendige Kunstentwicklung darf nie auf einem bedingungslos konservativen Standpunkt verharren, wenn sie nicht in kurzer Frist versanden will. Die in den letzten Jahrzehnten eingetretene Wandlung der Ansichten über das Bühnenbild, über den musikalischen Darstellungsstil usw. mußte, nachdem die Probleme einmal gestellt waren, auch im Hinblick auf Richard Wagner einmal zur Debatte gestellt werden. Wenn Bayreuth an der Lösung dieser Fragen praktisch Anteil nahm, so war das im Hinblick darauf, daß die Generation der im Bayreuther Stil lebenden Wagner-Dirigenten fast ausgestorben war, vielleicht unvermeidlich, bezüglich des Inszenierungsstiles jedoch nicht ungefährlich. Es handelt sich hier keineswegs um die dem Vorgehen zugrundliegenden Absichten, sondern einerseits um die Frage seiner Vereinbarkeit mit der unmittelbar gegebenen Aufgabe, andererseits um die Frage seiner Wirkung.

Die Aufgabe bestand zunächst natürlich in der Verpflichtung, ein großes Denkmal deutschen Geistes zu pflegen und zu bewahren, aber auch, es lebendig zu erhalten. Je mehr die zeitliche Entfernung von den Tagen der ersten Festspiele wuchs, desto schwieriger war es, die unmittelbare Lebendigkeit der Wirkung zu wahren. Heute können wir indessen rückschauend sagen, daß die Gefahr einer Versteinerung des Stiles der Wiedergabe geringer war im Vergleich zu der Wirkung, die durch eine wenn auch noch so vorsichtige Anpassung an die Zeitströmungen heraufbeschworen wurde, daß diese Anpassung nämlich gedeutet wurde als eine Konzession nicht nur an die äußeren Formen, sondern an den Geist der Zeit.

Entscheidend ist hier ausschließlich die Tatsache, daß eine solche Deutung gegeben und verbreitet worden ist, nicht die Frage, ob sie richtig oder falsch war. Daß sie unrichtig gewesen ist, das ist ja schon dargetan durch die Art und Weise, in der im Hause Wahnfried die andere Seite der Wagnerschen Tradition, die allgemein geistige, in der universellen Weise des Meisters weitergepflegt wurde. Aus dem Kreise, dessen Mittelpunkt das Haus Wahnfried war, sind einige der bedeutsamsten Grundgedanken entsprungen, die in der Folge zur Erneuerung des deutschen Geistes und damit der Neugestaltung der deutschen Nation geführt haben, und damit ist nicht nur das Werk von Bayreuth nahezu unversehrt in den neuen Staat herübergerettet, sondern auch die universelle Grundidee Richard Wagners in einer Weise bewahrt und weitergebildet worden, die es der neuerstandenen deutschen Nation ermöglicht, sie nunmehr im Geiste und Sinne ihres Schöpfers in ihrem vollen Umfange zur Tat werden zu lassen.

Das Werk von Bayreuth ist stehen geblieben und wird weiterhin bestehen bleiben als ein mächtiges Denkmal in der Hut des Hauses Wahnfried. Die Idee aber, die von dort aus lebendig sich weiterentwickelt hat, ist heute nicht mehr an den einen Ort Bayreuth gebunden. Die ganze deutsche Nation möge nunmehr Bewahrerin der Bayreuther Idee werden, die, lebendig bewahrt und neu sich gestaltend unter dem Schutze der deutschen Führer uns dereinst ein deutsches Kunstleben zu schenken vermag von einer Einheitlichkeit der geistigen und seelischen Grundlagen, aber auch von einem äußeren und inneren Reichtum, wie es Richard Wagner dereinst sich erdacht hat.

Als Richard Wagner im April 1842 von Frankreich, das er auf dem Seewege erreicht hatte, nach Deutschland zurückkehrte, sah er zum ersten Male den deutschen Strom und schrieb die Worte: „Zum ersten Male sah ich den Rhein. Mit hellen Tränen im Auge schwur ich armer Künstler meinem deutschen Vaterlande ewige Treue."

(Aus der Sammlung „Deutsche Meister" von Hans Gäfgen.)

Richard Wagner: Drei unveröffentlichte Briefe.

Mitgeteilt von Seb. Röckl, München.

RICHARD WAGNER an Hofrat VON DÜFFLIPP.

Hochgeehrtester Herr und Freund!

Ich beabsichtige mit Ende dieser Woche für die Zeit, in welcher meine Anwesenheit in München dem erst in Vorbereitung begriffenen Studium der „Meistersinger" von keinem besonderen Nutzen sein kann, mich in die Stille meines Luzerner Asyles zurückzuziehen.[1] — Wollten Sie die Güte haben, Sr. M. dem Könige meinerseits pflichtmäßige Meldung hiervon zu machen und zugleich meinem erhabenen Wohltäter, der diese meinem geistigen Gedeihen so förderliche Zuflucht mit so unvergleichlicher, stets von mir neu erkannter und gepriesener Großmut mir bereitet hat, meine jede Zeit überströmende Dankbarkeit für alle mir erwiesene Gnade zu bezeugen? — Ich hoffe bereits jetzt dort soviel Ruhe zu finden, um die Arbeiten an der Partitur des „Siegfried" von neuem in Angriff zu nehmen und so der Vollendung derselben noch im Laufe dieses Jahres mich zu versichern.

Im Betreff der zukünftigen Ausführung dieser von meinem erhabenen Wohltäter mit so angelegentlicher Teilnahme begleiteten Arbeiten hat die Mitteilung eines Wunsches des Herrn von Perfall[2] meine Aufmerksamkeit erregt: dieser bezieht sich auf die nachzusuchende allerhöchste Genehmigung einer lange schon als Bedürfnis gefühlten, im Laufe des bevorstehenden Sommers nun zu bewerkstelligenden Neukonstruktion der Bühne des königlichen Hoftheaters. Diese einerseits fast unerläßlich nötige Neueinrichtung[3], welche das Münchener Hoftheater erst auf die gleiche Stufe mit den besseren deutschen Theatern überhaupt erheben würde, dürfte andrerseits, wie mir Herr von Perfall hoffnungsvoll zu verstehen gab, die königliche Hoftheaterbühne zugleich auch in den Stand setzen, szenischen Aufgaben, wie ich sie in meinen Nibelungendramen stelle, bereits ziemlich gut zu entsprechen. Es wäre infolge hiervon nicht unmöglich, für den Fall, daß S. M. der König dies wünschen möchte, die einzelnen Teile jenes Zyklus, etwa von Jahr zu Jahr aufeinanderfolgend, zur vorläufigen Aufführung zu bringen: so könnte z. B. im nächsten Jahre mit dem „Rheingold" begonnen, im darauffolgenden mit der „Walküre" fortgefahren und das Ganze in dieser Weise sukzessive zur Darstellung gebracht werden. Unter allen Umständen würde ein festes Engagement des Tenoristen Bachmann[4], welcher unter den bekannten Kompetitoren für meine jugendlich heroischen Rollen mir der einzig geeignete dünkt, diesen Plänen sehr förderlich sein, weshalb ich dieses bestens zu empfehlen mir erlaube.

Noch eine besondere Bitte ersuche ich gnädigst an S. M. gelangen zu lassen. Es lag mir vor zwei Jahren viel daran, die Originalpartitur der „Walküre" in den segensvollen Besitz meines erhabenen Wohltäters gelangen zu lassen, ehe selbst noch eine vollständige Kopie für den praktischen Gebrauch genommen worden war. Da es nun unerläßlich ist, das Versäumte jetzt nachzuholen, habe ich S. M. alleruntertänigst zu ersuchen, für die zur Kopierung nötige Frist die Originalpartitur allergnädigst mir noch einmal anvertrauen zu wollen. Mein ehemaliger Sekretär, der jetzige hiesige provisorische Chordirektor Hans Richter, auf den ich mich in jeder Hinsicht verlassen kann, wird die Überwachung dieser nötigen Kopie übernehmen und im verhofften Fall der allergnädigsten Gewährung meiner Bitte würde ich Sie, hochgeehrtester Herr und Freund, ersuchen, das königliche Originalexemplar meinem genannten Vertrauten freundlichst übergeben zu lassen. Zugleich erlaube ich mir die Wiederholung der ergebensten

[1] Wagner war am 22. Dez. 1867 nach München gekommen.

[2] Seit 21. Nov. 1867 an Stelle des Intendanzrates Schmitt Intendant des Hoftheaters und Vorstand der Musikschule.

[3] Diese wurde vom 28. Juni bis 10. August 1869 vorgenommen.

[4] Auf Befehl des Königs betrieb Perfall persönlich in Dresden die Beurlaubung Bachmanns, doch vergeblich.

Bitte, an Frau von Bülow den letzten Bogen der von ihr niedergeschriebenen biographischen Diktate, zu deren fortgesetzter Mitteilung S. M. der König noch bis vor kurzem allergnädigst aufforderte (falls das allerhöchste Interesse dafür noch fortdauern sollte) gütigst zukommen lassen zu wollen, da der Anknüpfungspunkt nur durch Vergleichung dieses letzten Bogens aufzufinden ist.

Indem ich schließlich ersuche, Unserm allergnädigsten Herrn, meinem angebeteten Wohltäter und Gönner, mit dem Ausdrucke meiner innigsten Segenswünsche mich als ewig durch Seine Hand Beglückten zu empfehlen, verharre ich mit den herzlichsten Grüßen und Wünschen für Ihr eigenes Wohlergehen Ihr

hochachtungsvollst ergebener

München, 5. Februar 1868. Richard Wagner.

RICHARD WAGNER an HANS VON BÜLOW.

Lieber Freund!

Hier der Brief Becks. So stark seine Forderungen (zwar nicht an sich, aber inbetreff der Meistersinger) erscheinen[5], so ist es jedoch nicht dies, was mich überrascht, sondern zu erfahren, daß er für diese Zeit zu haben ist — und war. Er ist und bleibt mir für den Hans Sachs, was Schnorr mir für den Tristan war: keine erste Aufführung meines Werkes ohne ihn macht mir Freude: ich habe Dir dies bereits damit bezeugt, daß ich schließlich es für das Beste fand, wenn — Kindermann, den ich mir bisher auch nicht im Traum als ersten Repräsentanten meines Sachs denken konnte, gleich von vornherein auch die Rolle übernähme. Soll es nun aber anders sein, so ist dies nur möglich, wenn sofort energisch Maßregeln getroffen werden, um sich des Beck zu versichern. Sei so gut, hierüber in unserer beider Namen mit Hrn. v. Perfall entscheidende Rücksprache zu nehmen. Erscheint dies nötig, so bin ich bereit, sofort für dieses von mir so sehr gewünschte Gastspiel mich an die Gnade Sr. M. des Königs zu wenden. Wohl dürfte zu versuchen sein, ob die Forderungen Becks nicht herabzustimmen wären, wiewohl sie im Verhältnis zu den Ansprüchen anderer, namentlich bei weitem weniger bedeutender Sänger nicht eigentlich übermäßig erscheinen. Von Betz wissen wir — scheint es — noch gar nichts: Stägemann würde vielleicht für später zu reservieren sein. Jedenfalls genügt mir vollkommen und wahrhaft erfreulich, wenn Beck[6] die Rolle kreiert und dann Kindermann einfach fortsetzt; es könnte dann auch ziemlich bei der alten Frist bleiben und Kindermann langehin die Proben mitmachen.

Nun laß Dir das schönstens übergeben sein. Empfiehl mich Herrn v. Perfall, grüße Weib und Kinder und möge es Dir gelingen, auch durch den Stand unserer künstlerischen Angelegenheiten mir bald ein recht erfreuliches Wiedersehen zu bereiten.

Von Herzen der Deinige

Triebschen, 12. Februar 68. Richard Wagner.

RICHARD WAGNER an Intendant VON PERFALL.

Hochgeehrter Herr Baron!

Ich muß annehmen, daß Ihnen kürzlich durch Hrn. v. Bülow Mitteilungen meinerseits gemacht worden sind, in deren Folge Sie sich meinen Wünschen gegenüber in schwieriger Lage befinden dürften. Ich möchte Sie — soviel an mir ist — daraus befreien und ersuche Sie daher, jene Mitteilungen außer acht zu lassen, inbetreff der Dispositionen für die Aufführung der Meistersinger an dem vorbereiteten Stande nichts zu ändern und einzig es übernehmen zu wollen, Hrn. Beck in Wien zu vermelden, daß seine Offerte für ein Gastspiel im April und Mai von Seiten der Intendanz nicht anzunehmen sei.

[5] Beck aus Wien verlangte für jeden Monat Aufenthalt 2000 fl.; außerdem 3 Gastspiele vor den Meistersingern, für jedes 400 fl.

[6] Nicht Beck noch Stägemann aus Hannover sang den ersten Hans Sachs, sondern Betz aus Wien.

Einzig mache ich Sie auf das schwierige Opfer aufmerksam, welches es mich kosten würde, zu einer ungenügenden Besetzung der Partie des „Walther v. Stolzing“[7] meine Zustimmung geben zu sollen.

Mit vorzüglichster Hochachtung

Ihr sehr ergebener

Luzern, 19. Febr. 1868. Richard Wagner.

Richard Wagners Regenerationslehre und ihre Bedeutung für die Gegenwart.

Von Robert Boßhart, Lugano.

Nichts liegt Wagners Charakter und ganzer Eigenart ferner als die Absicht, ein Lehrsystem aufzubauen. So ist auch seine Regenerationslehre keine Lehre im Sinne eines geschlossenen Systemes, sondern ein Komplex von Ideen, die aus der lebendigen Wirklichkeit geschöpft, wieder an den höheren Wirklichkeitssinn im Menschen sich wenden. Die tiefen Gedankengänge finden sich in vielen Schriften zerstreut, nehmen aber freilich in den letzten Jahren immer fester umrissene Gestalt an und treten mit sich immer genialer steigerndem Bewußtsein in den Mittelpunkt von Wagners Denken. Im Mittelpunkt seiner Werke stand die Idee der geistigen Erneuerung von Anfang an und zieht sich wie ein roter Faden vom „Fliegenden Holländer“ bis zum „Parsifal“. — Was in seinen Werken den Zuhörer so bannt und ergreift, das fesselt auch in seinen Schriften den ernsten denkenden Menschen: Jene ungeheure Lebensnähe, die unendlich viel mehr ist als alle Ästhetisiererei, die Schleier über das Leben wirft und den Menschen zu eitler Selbstbespiegelung verlockt.

Gerade die Schriften, in deren Mittelpunkt das Thema der Regeneration steht, haben als Merkmal diesen Mut zur Wahrheit und diesen Zug höheren realistischen Schauens. Es sind darin wichtigste Lebenserfahrungen gesammelt, die, in objektive Form gebracht, dazu bestimmt sind, suchenden Menschen die Augen zu öffnen über die Ursachen der Krankheiten unserer Zeit und zugleich die Richtlinien zu geben, wie wir aus der beängstigenden Enge einer Sackgasse herauskommen können.

Lebenserfahrungen eines genialen Geistes haben ja ganz andern Wert und geistigen Umfang als die des mittelmäßigen Menschen, weil das Genie in seinem Denken und Bewußtsein den Kreis der ganzen Menschheit oder eines ganzen Volkes umfaßt. Und in diesem Sinne ist auch subjektives Erleben des Genies objektiv und hat allgemeine Gültigkeit. Der Name Wagner ist wie der Name Goethe Symbol, höhere geistige Wirklichkeit. Was in diesem einen Menschen sich ausdrückt, ist unendlich viel mehr als eine subjektive zufällige Kunstbegabung. So müssen wir erkennen, daß das Genie gerade in der nachchristlichen Zeit zum Propheten wird. Werke wie der „Nibelungenring“ oder „Parsifal“ sind Werke eines Sehers, und wer ihren ewigen und ewig wahren und gültigen Gehalt in der ganzen Tiefe erfaßt hat, der bekümmert sich nicht mehr um das Geschwätz des Tages und seiner Mode, der jede Stunde einen andern Götzen auf seinen Thron heben muß, um eine urteilslose und vorurteilsvolle Menge mit etwas „Neuem“ zu fesseln und zu betören. Unter dem oberflächlichen Strom der Zeit rauscht ein tieferer ewiger Strom. Es ist die Seele des Volkes, die da raunt und rauscht, der Geist des Volkes, den Goethe Volkheit nennt. Dieser bringt immer wieder als schönste Blüte das Genie hervor, in dem er sich seiner selbst bewußt wird. Hören wir auf „die Stimmen der Geister, die Stimmen der Meister“; sie künden uns unsere Eigenart, unsern Weg, der aus dem Dunkel und der Verworrenheit alles Zeitlichen hinausführt ins Licht des befreienden Geistes. Bei keinem genialen Künstler hat man wie bei Wagner so ausgesprochen das Gefühl, daß er Gesandter der deutschen Volkheit ist und gerade darum berufen, mit seinem Sein und

[7] Sie sang Franz Nachbaur.

Schaffen dem deutschen Menschen die Bestimmung seines Eigendaseins, wie die seines Volkes, innerhalb des großen Ringes der Menschheit zur bewußtvollen Darstellung zu bringen.

* * *

Wagners Regenerationslehre ist keine Philosophie im hergebrachten Sinne. Dem genialen Künstler war es nicht darum zu tun, ein Denksystem aufzubauen. Es war die innere und äußere Not unserer Zeit und seine Berührung mit derselben, welche ihn dazu antrieb, sich mit der Umwelt, den Menschen und der Zivilisation in diesem wahrhaft schöpferischen Sinne auseinanderzusetzen. Und eigentlich müßte jeder Mensch, der Wagner versteht und liebt, von seiner Regenerationslehre aus weiterbauen, wenn er sich mit der Not der Gegenwart beschäftigt, die seit Wagners Tod ja unermeßlich gestiegen ist und alles, was der große Seher von Bayreuth vorausgesagt hat, nur zu sehr bestätigt. Und jeder wahrhaft schöpferisch sich betätigende Wagnerverein sollte auf sein Programm als Hauptnummer die intensive Beschäftigung mit den Schriften Wagners setzen, die sich vor allem mit dem brennenden und aktuellen Thema der Regeneration beschäftigen. Das sind vor allem die Schriften der zweiten Lebenshälfte, angefangen vom „offenen Brief an Herrn Ernst von Weber über die Vivisektion" 1879, ferner „Wollen wir hoffen?" 1879, „Religion und Kunst" 1880, „Was nützt diese Erkenntnis?" 1880, „Erkenne dich selbst" und „Religion und Christentum" 1881. Nicht unwichtig für dieses Thema ist auch der Entwurf „Jesus von Nazareth", der in seinem zweiten Teile alle jene tiefsinnigen Gedanken über das Verhältnis von Gesetz zu Freiheit enthält. Zwei Tage vor seinem Tode hatte Wagner noch mit einer Regenerationsschrift begonnen: „Über das Weibliche im Menschlichen". Der Faden ist durch den Tod abgerissen worden, denn die letzten Worte in „Heldentum und Christentum" lauten: „Und hiermit auf unserem Boden angelangt (auf dem Boden der genialen Kunst), wollen wir uns für weiteres Befassen mit dem Angeregten sammeln." Für den ernstlich suchenden Menschen und vollends für den, der sich für seine Mitmenschen im geistigen Sinne verantwortlich fühlt, sollte diese Tatsache ein bedeutungsvoller Wink sein, diesen Faden aufzunehmen und in einem dem Meister verwandten Geiste weiterzuspinnen. Unsere Zeit braucht Menschen, die auf das Wesentliche immer wieder und mit größtem Nachdruck und völliger Selbstverleugnung hinweisen.

Die Tatsache, daß die Gedanken und Ideen zu Wagners Regenerationslehre in den verschiedensten Schriften zu finden sind, klärt uns schon in objektiver Weise über ihren wahren allgemein menschlichen Charakter auf. In den drei Lebenssphären, die vom Gesehenen zum Geschauten aufsteigen und ineinandergreifen, kehrt diese universelle Lehre immer wieder. Diese drei Sphären, die durchaus nicht willkürlich angenommen werden, sondern geistige Realitäten darstellen, in denen der Mensch lebt, sind:

erstens die sichtbare materielle,
zweitens die denkerisch transzendete,
drittens die künstlerische und religiöse.

Sie sind in Wirklichkeit nebeneinander und miteinander da. Keine ist ohne das andere denkbar. Wie unser Geist sich des Leibes bedient, um sich zu manifestieren, und dieser umgekehrt nichts leisten kann, ohne unser Denken. Man hat Wagner gerade dieser lebendigen Lebensanschauung wegen vorgeworfen, daß er inkonsequent, ja voller Widersprüche sei. Diesem Vorwurfe muß entgegengehalten werden, daß das Leben an und für sich überlogisch und paradox im tiefsten Sinne ist, und daß der rein intellektuelle Denker diesem Leben in seiner irrationalen Totalität Gewalt antut und oft dann die größte Unwahrheit sagt, wenn er wähnt die tiefste Wahrheit auszusprechen. Ein genialer Kunstschöpfer, wie Wagner, kann diesen Einseitigkeiten eines abstrakten Denkens und systematischen Gestaltens nicht verfallen, weil er das Leben und die Welt aus einer ungleich wahrhaftigeren Synthese begreift als jener: aus seinem ganzen lebendigen Menschentume heraus. Ähnlich wie bei Goethe hat man bei Richard Wagner das Gefühl, daß dieser Mensch in sich Jahrtausende zur bewußtvollen Darstellung brachte, und daß seine Werke, Ideen und Erfahrungen, die Werke Erfahrungen und Ideen der ganzen nachchristlichen Menschheit in sich schließen. Dies kann man auch vom größten Denker nicht

behaupten, der ja die Menschen gar nicht braucht, um seine kühnen und schwindelerregenden Denksysteme aufzutürmen. Selbst Schopenhauer, der doch ein ungewöhnlich wahrhaftiger Mensch war und tiefste künstlerische Veranlagung besaß, kommt über den Pessimismus nicht hinaus, weil er im Gegensatz zum genialen Kunstschöpfer nicht die Verkörperung seines Werkes in sich anstrebt. So schaut er den Berg der Erlösung noch wie von ferne. Er winkt ihm wie ein wunderbares Bild außerhalb seines Lebens. Darum kommt er mit Notwendigkeit zur Verneinung des empirischen Daseins und seine Bejahung wird zum „transzendentalen Optimismus". Wagner aber, der dieselbe tiefe Einsicht in das Wesen des Daseins und seine Tragik gewinnt, steht trozdem jenseits von allem Optimismus und Pessimismus. Der Künstler rettet ihn immer wieder auf die befreiende Höhe des Lebens, welche der Mensch nie zu erklimmen vermag, dem Loges Feuerring nicht verlöscht ist und der nicht jenseits der Bezirke des Intellektes heimisch geworden. Selbst in den Jahren, wo der Meister kurze Zeit der optimistischen Lebensansicht Feuerbachs huldigte, war er als Künstler weit davon entfernt, diese sich zu eigen zu machen, und so sehen wir ihn vom „Fliegenden Holländer" bis zu „Parsifal" auf dem Pfade genialer Lebenserkenntnis und in einer geistigen Welt heimisch, die um die Sonne der Erlösung kreist. Denn, schreibt Wagner 1880: „Aller echte Antrieb und alle vollständig ermöglichende Kraft zur Ausführung der großen Regeneration kann nur aus dem tiefen Boden einer wahrhaften Religion erwachsen." Diese, von Wagner selbst vertretene Grundwahrheit wollen wir nicht außer acht lassen, wenn wir die Regenerationsidee in den drei aufsteigenden Bezirken menschlichen Lebens verfolgen. Wer Wagner überhaupt gerade in diesem so wichtigen, weil allgemein menschlichen Problem erfassen und alle die scheinbaren Widersprüche auf einer höheren Ebene zusammenfallen sehen will, der sollte immer das Kunstwerk des Meisters zu Hilfe nehmen. Die Deutung dieses Kunstwerkes wird ihn mit einer überraschenden Zielsicherheit immer wieder in den Brennpunkt aller Regeneration, in die religiöse Erneuerung und geistige Wiedergeburt des Menschen hineinführen. Was in den verschiedensten Schriften und Gedankenäußerungen des Meisters von allen möglichen Seiten beleuchtet und untersucht wird, findet er im Kern in allen seinen Kunstwerken mit hellseherischem Blicke geschaut vorhanden. Und wer den „Parsifal" in seiner ganzen unendlichen, nie auszuschöpfenden Tiefe erfaßt und erlebt, wird von diesem Mysterium aus auch alle empirischen und transzendenten Forderungen des Meisters, die sich auf die Umgestaltung der menschlichen Gesellschaft beziehen, verstehen.

In dem Aufsatz „Was nützt uns diese Erkenntnis" umschreibt Wagner das Programm für seine Regenerationslehre mit folgenden Worten: „Wir erkennen den Grund des Verfalles der historischen Menschheit, sowie die Notwendigkeit einer Regeneration derselben, wir glauben an die Möglichkeit dieser Regeneration und widmen uns ihrer Durchführung in jedem Sinne."

Eine Verneinung und eine Bejahung ist in dieser klar geprägten Formulierung der praktisch zu verwirklichenden Regenerationsidee vorhanden. Verneint wird unsere Zeit als Produkt der historischen Menschheit, bejaht der Glaube an die Möglichkeit einer schöpferischen Erneuerung der im Zerfalle sich befindenden Menschheit. Beide Teile, Verneinung und Bejahung, sind gleichermaßen bedeutungsvoll; denn wer die Symptome einer Krankheit nicht erkennt, wird niemals mit Erfolg an eine Heilung des Übels denken können. Schon diese wenigen von Wagner zitierten Sätze, welche das Programm seiner Regenerationslehre enthalten, zeigen mit ausgeprägter Deutlichkeit, daß Wagner weder Optimist noch Pessimist ist. Weder glaubt er an einen im gewöhnlichen oberflächlichen Sinne gepredigten Fortschritt, der dem Schauenden nur Bewegung auf der Oberfläche bedeutet, noch verfällt er einem Pessimismus, der die Erlösung und Wiedergeburt des menschlichen Geschlechtes außerhalb der sichtbaren Wirklichkeit als allein möglich zugibt. Die Quelle zu diesem unerschütterlichen Glauben ist eine tiefe Religiosität, der Wagner einmal in folgenden Worten Ausdruck gibt: „Die Anerkennung einer moralischen Bedeutung der Welt ist die Krone aller Erkenntnis." — Aber selbst mit dem Worte Religiosität ist noch zu wenig ausgedrückt und nicht an den innersten Kern seines unerschütterlichen Glaubens gerührt. Sehen wir doch, daß alle noch so erhabenen vorchristlichen Religionen nicht zu dieser machtvoll geistigen Bejahung gekommen sind. Selbst die tiefste in-

dische Religion führt zuletzt doch noch zu einer Verneinung des Lebens, wenn sie auch für den Einzelnen eine Erlösung lehrt. — Wagner ist es aber nicht nur um diesen Einzelnen zu tun. Schon 1848 spricht er es aus, daß der Mensch „nicht als Einzelner erlöst werden" könne.

Die innerste christliche Erfahrung ist es also, die ihm das wahre Antlitz der Welt erkennen und doch den Glauben an ihre ewige Sendung hochhalten läßt. Mitten im Reiche des Todes will er sein neues Reich eines auf dem Boden der von Entstellungen befreiten lebendigen christlichen Religion aufgebauten neuen Menschheitsdaseins errichten. An diesem Aufbau sollen alle Menschen teilnehmen und jeder sich nach seinem Vermögen dafür einsetzen.

Ungezählt sind die Zitate, in denen Wagner über die Symptome des Zerfalles unserer Kultur spricht. Seine Berührung mit dem öffentlichen Leben in seiner Eigenschaft als Künstler, Denker und Mensch brachte ihm mannigfache Erfahrungen und Belege für seine Ansicht, daß wir, „wohin wir in der zivilisierten Welt sehen, die Entartung des Menschen erkennen".

Diese Entartung sucht er in erster Linie im Verhältnis des Menschen zum Eigentum. Er hat seine Auffassung über die Beziehungen des Menschen zum Besitz und Geld vor allem in der Schrift „Die Wibelungen" festgelegt. Aber auch in seinem Entwurf zu dem Drama „Jesus von Nazareth" spricht er in tiefsinnigster Weise über dies ungemein wichtige Problem. Er schreibt da: „Fraget ihr nun, weshalb denn der Mensch ein Gesetz schuf, das seiner eigenen Natur widerstrebte, so erkennen wir den großen Irrtum der Menschheit bis auf den heutigen Tag; nämlich das bis jetzt falsch verstandene Prinzip der Gesellschaft, die zunächst dadurch gesichert werden zu müssen schien, daß das Gesetz den Besitz, nicht aber das W e s e n der menschlichen Natur in seiner Freiheit beschützte." Im „Ring des Nibelungen" wird dann mit höchster Genialität künstlerisch gestaltet, was Wagner sein ganzes Leben lang bewegte. Die alte Welt des Gesetzes mit ihrem Willen zur Macht und der Herrschaft des Besitzes vergeht, weil aus ihr die Liebe und damit die ewig erneuernde Kraft, die ewige Jugend entfliehen muß. An die Stelle des Gesetzes tritt die neue Erfahrung des Opfers zur Sühnung menschlicher Schuld. Mit dem Willen zur Macht auch in seiner höchsten Form kommt unendliches Elend und erschütternde Tragik in die Welt. Der Bau der Walhall, den Wotan bezahlen muß, zwingt den Gott dazu, nach Nibelheim hinabzusteigen, um Alberich den Ring zu entreißen, und führt durch diese Tat, die nur ein Anfangsglied in einer Kette tragischer Verwicklungen ist, zum Untergang der alten Welt des Gesetzes. In „Oper und Drama" lesen wir: „Aus diesem zum Eigentum gewordenen Besitze, der wunderbarerweise als die Grundlage jeder guten Ordnung angesehen wird, rühren alle Frevel des Mythos und der Geschichte her. Und 1881 berührt er in dem Aufsatz „Erkenne dich selbst" dasselbe Problem nochmals: „Es scheint wohl, daß mit dem so einfach dünkenden Begriffe des Eigentums, durch seine staatliche Verwertung, dem Leibe der Menschheit ein Pfahl eingetrieben worden ist, an welchem sie in schmerzlicher Leidenskrankheit dahinsiechen muß." — Natürlich sind Wagners Ideen nicht mit sozialpolitischen Argumenten zu erklären und decken sich nicht mit den Ansichten so vieler Tagesschriftsteller, die ohne Zusammenhang und tiefere Lebenserkenntnis gegen den Besitz wettern. Für Wagner ist der erbliche Besitz darum so verwerflich, weil hinter ihm der Dämon der Lieblosigkeit steht. Der Begriff des Besitzes bezieht sich ja nicht nur auf materielle Werte. Auch in der Ehe spielt er z. B. eine große Rolle. Wagner schreibt darüber in seinem Entwurfe „Jesus von Nazareth": „Mit diesem vollkommenen Verhältnisse (der Ehe) verband sich der Begriff des Besitzes: Der Mann gehörte der Frau, die Frau dem Manne, die Kinder den Eltern, die Eltern den Kindern — diesem Angehören gab die Liebe die Dauer: und das dauerhafte Angehören verfestigte sich eben in den Begriff des Besitzes, und dieser bildete sich namentlich durch die Abwehr gewaltsamer Eingriffe von außen aus; was sich liebt, gehört sich und niemand anderem, vor allem nicht dem, der nicht geliebt wird. Das natürliche Recht des Individuums trug sich damit auch auf diejenigen über, die durch die Liebe ihm verbunden sind: so bildete sich der Begriff der Ehe, ihrer Heiligkeit, ihres Rechtes aus, und dieser verkörperte sich im Gesetz. Dies Recht mußte aber von da ab ein Unrecht werden, als es nicht mehr durch und durch in der Liebe selbst seine Begründung fand; es mußte zur vollkommenen Sünde werden, sobald seine Heiligkeit g e g e n die Liebe geltend gemacht wurde, und zwar

nach zwei Seiten hin: 1. wenn die Ehe ohne Liebe geschlossen ward, 2. wenn das Elternrecht in Zwang gegen die Kinder überging." Diese Stelle zeigt mit aller Deutlichkeit, was Wagner will. Was er sein ganzes Leben lang vertrat und was er mit allen großen Geistern gemein hat, das ist die Verteidigung der menschlichen Willensfreiheit. Denn unfrei getan, verliert jede, auch die beste Tat, ihren Wert. Die Bejahung des Menschen als außerzeitliches intelligibles Wesen ist es, die Wagner immer wieder betont, und die dem Menschen allein seine Würde gibt und ihn den Namen Mensch zu Recht tragen läßt. Und wenn er sagt, daß unsere Kultur aus einem Mangel an Liebe zugrunde geht, dann steckt dahinter dieselbe tiefsinnige Erkenntnis vom Wesen des Gesetzes und seinem Gegensatze zum Wesen der Liebe. Besitz als Macht ist in jedem Falle und jedem Sinne Unrecht und dem einen Gesetze zuwider, das uns Christus im Gegensatz zu den zehn alten Mosesgesetzen gegeben hat, dem Gesetze der Liebe. Die Erkenntnis, daß der Wille zur Macht einer der Hauptgründe des Zerfalls der Menschheit sei, ist also tief in Wagners Lebensanschauung verwurzelt und zugleich metaphysisch verankert.

Als zweites Moment in der Geschichte des Zerfalls der Menschheit erblickt Wagner eine Vergewaltigung der Natur durch und im Menschen. Er denkt dabei an den Verderb des Blutes sowie an den „Abfall von der natürlichen Nahrung".

Wagner geht dabei so weit, für die nordischen Stämme, die in unserem kalten Klima nicht ohne Fleischnahrung leben können, eine Völkerwanderung vorzuschlagen, die „planmäßig angeleitet" wird. Chamberlain schreibt dazu: „Dieser Vorschlag einer Völkerwanderung wird gewiß vielen höchst extravagant erscheinen; ein Mann der empirischen Wissenschaften, der rühmlichst bekannte französische Physiolog, Psycholog und Nationalökonom Alfred Fouillée hat aber in seinem 1895 erschienenen Werke ‚Le temperament et le caractère selon les individus, les sexes et les races' genau dasselbe als einzige Rettung für die indogermanische Rasse vorgeschlagen; die Ausführbarkeit dieses Gedankens wird von Fouillée durch die neuesten Entdeckungen der Medizin gewährleistet."

Freilich, und das ist sehr wichtig zu beachten, ist gerade der Gedanke des Vegetabilismus bei Wagner auch viel mehr als nur eine äußere Reformidee. Er wurzelt bei ihm tief im Mitleiden mit der leidenden Kreatur und in der Sehnsucht nach einer verwandelten Welt, wo nicht der Stärkere auf Kosten des Schwächeren und der Mensch vom Leichnam des Tieres lebt. Auch hier steht ihm vor Augen das Bild des Gekreuzigten, der, „bar jeder Wehr, sein schuldlos Blut der sündigen Welt zur Sühne bot". Der Mord am Tier läßt sich nicht in Übereinstimmung bringen mit dem weltumfassenden Gesetz der Liebe, und der „erlöste Mensch", zu dem die Kreatur als ihrem Erlöser aufschaut, wird sicherlich nicht von ihr sich ernähren. Allein auch dies Problem ist nicht von der Ebene der Empirie aus zu lösen und bedarf einer vom Mittelpunkt der Lebensumgestaltung ausgehenden Beleuchtung. Der Widersprüche sind im Reiche des Sichtbaren zu viele, so daß sie den Menschen, der nicht genug geistigen Überblick hat, nur verwirren. Die Überlieferung sagt z. B., daß Buddha an übermäßigem Genuß von Schweinefleisch gestorben ist.*) Wagner führt aber gerade die Inder als Zeugen für seine Lehre von der Pflanzenkost an. Aber nicht auf die wissenschaftlichen Argumente kommt es Wagner an. Der G e i s t seiner Ausführungen ist entscheidend. Der uralte, sich selbst behauptende und den Nebenmenschen ausschließende Wille ist es, den er im Grunde auch damit angreift. Die Gewalt ist es, die er verdammt.

Noch schwieriger ist die Frage des Blutes und im Zusammenhang damit das Problem des Judentums zu erforschen. Gerade die Frage des Judentums wird heute selten objektiv und tief genug erfaßt und viel zu sehr mit Empirischem vermischt oder gar durch Leidenschaften in das Gebiet des Subjektiven gezerrt. Auch hier geht Wagner tiefer als seine Nachfolger, die über dieses nur von einem überzeitlichen Standpunkt aus wahrhaft zu beleuchtende Problem geschrieben haben. Er schreibt in „Religion und Kunst": „uns wird es daher genügen, den Verderb der christlichen Religion von der Herbeiziehung des Judentums zur Ausbildung ihrer Dogmen herzuleiten". Die Vermischung des alttestamentlichen mit dem neutestamentlichen Geist,

*) Ist inzwischen widerlegt und geklärt worden. R. B.



A. Pieperhoff, Leipzig

Frida Leider



A. Pieperhoff, Leipzig

Maria Müller



A. Pieperhoff, Leipzig

Rudolf Bockelmann

Hauptdarsteller der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933



A. Pieperhoff, Leipzig

Ivar Andrésen



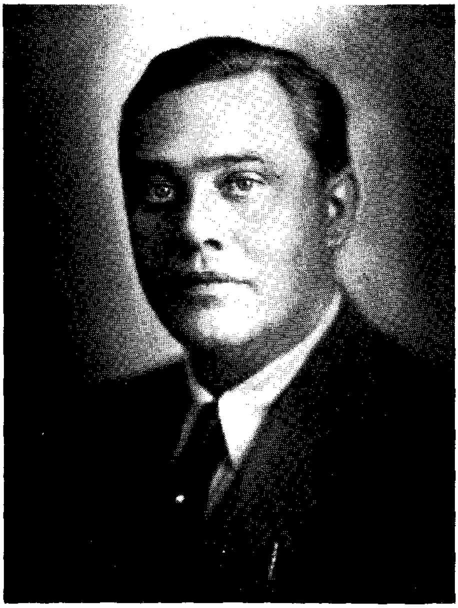
A. Pieperhoff, Leipzig

Erich Zimmermann



A. Pieperhoff, Leipzig

Fritz Wolff



A. Pieperhoff, Leipzig

Herbert Jannsen

Hauptdarsteller der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933

dieses Kompromiß, das die Kirche geschlossen hat, ist es, das nach seiner Meinung zum Verfall der christlichen Kirche und zur Entstellung der reinen Heilandlehre innerhalb dieser führen mußte. Ebenso tiefsinnig und überpersönlich ist seine Stellung in dieser Frage, wo es sich um den einzelnen Juden, nicht nur um den jüdischen Geist handelt: „Nehmt rücksichtslos an diesem, durch Selbstvernichtung wieder gebärenden Erlösungswerk teil," (ruft er den Juden zu) „so sind wir einig und ununterschieden." Und an einer anderen Stelle: „Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst soviel als aufhören, Jude zu sein." — Der Einfluß des „plastischen Dämons (des Verfalls) der Menschheit" wie er den Juden nennt, und „wie er sich in der Ablenkung und Fälschung unserer höchsten Kulturtendenzen kundgibt", ist „nicht ein bloßer, etwa nur physiologischer Zufall". — Immer geht Wagner auch in dieser schwierigen Frage dem Problem an die Wurzel. Er deutet und erfaßt es vom Geistigen aus. Seine Ansicht über den Untergang des Juden, der allein die Erlösung Ahasvers sein kann, ist die des größten Meisters der Menschheit. In den letzten Lebensjahren hat sich Wagner sehr eingehend mit dem Rassenproblem beschäftigt und stützte sich bei seiner Argumentation hauptsächlich auf das Werk des Grafen Gobineau: „Essai sur l'inégalité des races humaines". Auch dies so ungeheuer wichtige Problem faßte er von seinem Mittelpunkte aus an. Er vermeidet in dieser ungemein schwierigen Frage jede Art von Naturalismus, da er das „Blut", als Idee aufgefaßt, niemals als das Primäre gelten lassen kann. Zu welchen Trugschlüssen und geradezu törichten Ergebnissen mancher allzu empirisch eingestellte Forscher kommen kann, zeigt uns die Tatsache, daß man Wagner neuerdings vom Rassestandpunkt aus gesehen für einen Geist zweiten Ranges beurteilt. Was ist denn schließlich echt deutsch? Wenn man die sichtbare Welt aus der unsichtbaren begreift oder umgekehrt? In dem nachgelassenen Bande von Wagners Schriften finden wir folgende bezeichnende Aufzeichnung: „Die Realität (ist) wohl aus Idealität zu erklären, nicht aber umgekehrt. Ein religiöses Dogma kann die ganze Welt umfassen: nun versuche man umgekehrt, aus der realen Welt die Religion zu erläutern." Unmöglich!

Wir dürfen auch in der Rassenfrage nicht Ursache und Wirkung verwechseln. Der sogenannte „Verderb der weißen Rasse", der sich nach Wagner „aus dem Grunde herleitet, daß sie, unvergleichlich weniger zahlreich an Individuen als die niedrigen Rassen, zur Vermischung mit diesen genötigt war, wobei sie, wie bereits bemerkt, mehr einbüßte, als jene für die Veredelung ihres Blutes gewinnen konnten"; dieser Verderb ist doch im Grunde genau so sehr im Charakter des Einzelmenschen begründet wie der ethische oder moralische Wert eines Volkes. Für die Degeneration kommt jedenfalls der Rassenfrage nur die Bedeutung zu, daß sie uns auf gewisse Mißstände und Schäden im Volke hinweist, die aber von einer höheren Ebene aus zu heilen sind. Wagner selber weist uns einen wundervollen Weg auf der Suche nach unserem wahren Volksbewußtsein: „Fühlen wir unter dem Drucke einer fremden Zivilisation uns den Atem vergehen und uns in schwankendes Urteil über uns selbst geraten, so dürfen wir nur in dem wahren väterlichen Boden unserer Sprache nach deren Wurzel graben, um sofort beruhigenden Aufschluß über uns, ja über das wahrhaft Menschliche selbst zu gewinnen. Und diese Möglichkeit, stets aus dem Urbronnen unserer eigenen Natur zu schöpfen, welche uns nicht mehr als eine Rasse, als eine Abart der Menschheit, sondern als einen Urstamm der Menschheit selbst fühlen läßt; sie erzog uns von je die großen Männer und geistigen Helden... So fragt und forscht denn der echte deutsche Instinkt eben nur nach diesem Rein-Menschlichen, und durch dieses Forschen allein kann er hilfreich sein, — dann aber nicht bloß sich selbst, sondern allem, noch so entstellten, an sich aber Reinem und Echtem." — Von der Untreue gegen das Geistige ging die Krankheit aus, die heute nicht nur unsern Volks*körper* ergriffen hat. Durch eine geistige Regeneration allein kann sie wieder überwunden werden. Denken wir doch an Parsifals Wort: „Die Wunde schließt *der* Speer nur, der sie schlug." — Alle diese eben berührten Fragen sind nur durch Überwindung und Läuterung des Einzelnen zu lösen. Glauben wir etwa, die Judenfrage wäre gelöst, wenn es keine Juden mehr gäbe? — Solange die Judenfrage nicht auch als Christenfrage erkannt worden ist, solange hat sie für die leidende Volksseele keine schöpferische Bedeutung. Und solange wir die Frage des Blutes nicht aus

der Atmosphäre des Materiellen und Naturalistischen in die des Ideellen erheben, werden wir von Irrtum zu Irrtum taumeln und uns selber von der Erlösung ausschließen. Endgültig geprägt ist auch diese Frage in Wagners Wort aus „Heldentum und Christentum": „Das in jener wundervollen Geburt sich sublimierende Blut der ganzen leidenden menschlichen Gattung konnte nicht für das Interesse einer noch so bevorzugten Rasse fließen. Vielmehr spendete es sich dem ganzen menschlichen Geschlechte zur edelsten Reinigung von allen Flecken des Blutes."

Mußten wir erkennen, daß die Regenerationsidee in ihrer Anwendung auf das sichtbare Dasein Wagner immer wieder vom geistigen Zentralpunkt ausgehen läßt, und daß ihr auch im Gebiete der praktischen Lebensnotwendigkeiten durchgehends eine ideelle Bedeutung zukommt, ja daß diese sogar überwiegt, so ist ihr dieser ausgesprochen universelle geistige Charakter auf der Ebene des Denkerischen und Transzendenten noch ausgesprochener gewahrt. Vor allem aber liegt Wagner die philosophische Argumentation begreiflicherweise näher als die rein empirische oder wissenschaftliche. Es ist ja auch im Grunde der Wissenschaft und der Empirie nicht gegeben, die letzten entscheidenden Menschheitsfragen wirklich umfassend zu präzisieren oder gar zu lösen. Und wenn heute gewisse Geistesrichtungen den Versuch unternehmen, Wissenschaft, Kunst und Religion als derselben Sphäre angehörend darzustellen, so zeigen sie damit, daß sie in keinem der drei Geistesgebiete wirklich zu Hause sind, und schaden durch die Verwischung der Grenzen allen dreien gleichermaßen. Aber auch diese Erscheinung moderner Verworrenheit, die in einer Achtelsbildung ihren Ursprung hat, kennzeichnet die ganze Verantwortungslosigkeit einer von lebendiger Tradition losgelösten Generation. Ob sich diese Verantwortungslosigkeit nun im Tun oder Denken äußert, ist gleichgültig: Früher oder später werden Gedanken ja doch Wirklichkeit und richten, konsequent durchgeführt und gestaltet, oft unsägliches Elend an. Ein Beispiel dafür bietet der Bolschewismus.

Wir wissen, daß Wagner in seinem Denken von Schopenhauer beeinflußt wurde. Aber in ihm, dem genialen Künstler, wirkte sich Schopenhauers Weltanschauung in einer Weise aus, die jener selber nicht ahnen konnte. Wagner sagt darüber selbst, daß er „aus den Beweisführungen Schopenhauers für die Verwerflichkeit der Welt selbst die Anleitung zur Erforschung der Möglichkeit einer Erlösung dieser selben Welt herausgefunden habe". — Diese Möglichkeit der Erlösung, die Schopenhauer, dem Philosophen, verborgen blieb, mußte sich der Intuition des Genies offenbaren. Der Kunstschöpfer, der in unserer Zeit mehr denn je zum Propheten werden mußte, kann bei einer Verneinung der Welt nicht stehen bleiben. Der Quell aller genialen Kunst ist ja eine tiefe Religiosität, ein Jasagen zu dem ewigen göttlichen Sinn der Menschheit. Wenn Schopenhauer bis zu Wotans tragischem Ausbruch: „Nur eines will ich noch: das Ende" geht, so wird Wagner durch seinen eigenen Genius weitergeführt, bis zu der Verkündigung der Liebe. Aus dieser geht die neue Welt hervor, wird die individuelle christliche Seele geboren. Wagner diente Schopenhauers Philosophie dazu, die Bezirke seines Denkens und seiner Geistesanschauungen zu klären. Sie bestätigte ihm mit höchster Prägnanz das Bild, das er sich von der wahren Beschaffenheit der Welt und des menschlichen Charakters durch seine Erfahrungen gewonnen hatte. — Daß dieses Bild nicht rosig ausfallen konnte, ist nicht verwunderlich. Alle genialen Künstler und Weisen haben es in den Farben der Trauer und Vergänglichkeit gemalt. Keiner hat wie Schopenhauer mit einer solch unerbittlichen und überintellektuellen Wahrheitsliebe den furchtbaren Ring dargestellt, in dem die Generationen sich bewegen und der in der Bejahung des persönlichen Willens als geschlechtererhaltende Macht seinen Ursprung hat. Daß diese Erkenntnis die Vorbedingung zu jedem Willen zur Regeneration ist, hat Wagner früher erkannt. Er sagt: „Die von Schopenhauer einzig-deutlich bezeichneten Wege der Umkehr des mißleiteten Willens, die sehr wohl zu einer Hoffnung führen, sind aber von unserem Philosophen, in einem mit den erhabensten Religionen übereinstimmenden Sinne, klar und bestimmt gewiesen worden, und es ist nicht seine Schuld, wenn ihn die richtige Darstellung der Welt, wie sie ihm einzig vorlag, so ausschließlich beschäftigen mußte, daß er jene Wege wirklich aufzufinden und zu betreten uns selbst zu überlassen genötigt war; denn sie lassen sich nicht wandeln als auf eignen Füßen." — Objektiv gesehen, spiegelte sich Schopenhauers Lehre in Wagner von Anfang an positiver, als sie in

Wirklichkeit ist. Durch das Medium dieser Persönlichkeit hindurchgegangen, nimmt sie unmerklich etwas von Wagners eigener Prägung an; denn nie hat der Meister auch in der schwersten Lebensnot jenen Quell verleugnet, der am Ende einzig erfrischt und stärkt: die Macht der Liebe, durch die sich das Göttliche im Menschen äußert. Ja, es ist, als ob ihm gerade die tiefste Erfahrung und schmerzlichst errungene Erkenntnis von der Vergänglichkeit und Nichtigkeit der diesseitigen Welt zu den herrlichsten Schöpfungen, von denen eine wahrhaft befreiende und erlösende Kraft ausgeht, verholfen hätte. Und so müssen wir erkennen, daß eigentlich die im Mittelpunkte seines Schaffens wirkende Kraft die eigentlich regenerierende gewesen ist, die ihm mit zunehmender Reife immer deutlicher ins Bewußtsein trat und sich in seinen letzten Schriften denkerisch offenbarte, während sie sich in seinen Werken schon im „Fliegenden Holländer" mit aller Deutlichkeit auswirkte. Nichts liegt Wagner ferner als die Bejahung des absoluten Pessimismus. In „Religion und Kunst" sagt er: „Die sogenannte pessimistische Weltansicht müßte uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, daß sie sich auf die Beurteilung des geschichtlichen Menschen begründe; sie würde jedoch bedeutend modifiziert werden müssen, wenn der vorgeschichtliche Mensch uns soweit bekannt würde, daß wir aus seiner richtig wahrgenommenen Naturanlage auf eine später eingetretene Entartung schließen könnten, welche nicht unbedingt in jener Naturanlage begründet lag." — Wagner glaubt nicht an die Schlechtigkeit der Natur an und für sich, er erkennt nur den Verfall als solchen an. Er ahnt, daß die an sich amoralische Natur vergewaltigt und durch den Menschen unfrei gemacht worden ist, und daß in der Schöpfung und ihrer Ordnung sich ein göttlicher Wille ausspricht. Indem die Menschheit aber im Laufe der Jahrhunderte die Natur sich immer mehr unterjochte und sie auch im Menschen selber immer tiefer erniedrigte und ausnützte, anstatt sie nach dem Vorbilde Christi zu erlösen, der sie zu sich erhob, wurde sie aus der schöpferisch gestaltenden Macht des Lebens eine zersetzende und sündhafte. Welcher Weg zur Entsühnung auch der Natur in- und außerhalb des Menschen führt, zeigt uns der Seher Wagner in seinem letzten Werke. Und damit sind wir in die letzte und höchste Sphäre, der eigentlichen Heimat von Wagners Regenerationslehre, aufgestiegen, in die Sphäre der Kunst und Religion, wobei unter Religion im Grunde nur die reine Christliche Lehre begriffen werden kann. Kunst u n d Religion! Geniale Kunst ist von der Religion nicht zu trennen. „Kunst ist lebendig dargestellte Religion", schreibt Wagner im „Kunstwerk der Zukunft" und in „Was nützt diese Erkenntnis?": „Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solchen Offenbarungen erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag." — Eine wirkliche Kunstblüte ist ohne Religion nicht möglich, umgekehrt aber ist es die geniale Kunst, welche den Kern der Religion immer wieder in Zeiten des Verfalles „rettet". Sind aber Kunst und Religion nicht voneinander zu trennen, so ist auch die Regeneration des Menschengeschlechtes, die Wagner so ersehnt, nicht denkbar ohne die große Kunst. Denn der „Wiedergewinn einer wahrhaften Religion" ist ja ohne die Kunst, durch die sie sich offenbart, nicht möglich. Einerseits führt die geniale Kunst in die Erkenntnis des Wesens der Welt ein und wirkt dadurch am Werke der Regeneration mit, welche ohne diese Erkenntnis ja nicht vor sich gehen kann. Andererseits aber läßt sie uns die Mysterien eines überzeitlichen und überräumlichen Lebens erschauen und führt uns dadurch immer wieder zum Lebensquell zurück, der aus dem Geiste der Wahrheit strömt. So ist sie in Wirklichkeit der „freundliche Lebensheiland", der Mittler zwischen Jenseits und Diesseits. Wundervoll drückt dies Wagner im „Kunstwerk der Zukunft" mit den Worten aus: „Dieser dichterische Priester, der einzige, der nie log, war in den wichtigsten Perioden ihrer schrecklichen Verwirrungen der Menschheit als vermittelnder Freund stets zugesellt: er wird uns auch in jenes wiedergeborene Leben hinüber begleiten, um uns in idealer Wahrheit jenes Gleichnis alles Vergänglichen vorzuführen, wenn die reale Lüge des Historikers längst unter dem Aktenstaube der Zivilisation begraben liegt."

Fragen wir uns nach der Ursache, weshalb heute die geniale Kunst abseits vom Leben steht, so können wir nur darauf antworten, weil wir keine allgemeine lebendige Religion haben. „Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solchen Offenbarungen erwachsen, wenn

ſie der Grundlage des religiöſen Symboles einer vollkommenſten ſittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches ſie dem Volke erſt wahrhaft verſtändlich zu werden vermag," ſchreibt Wagner in „Was nützt uns dieſe Erkenntnis?". Andererſeits aber iſt die Kirche, welche die chriſtliche Lehre nicht mehr rein bewahrt, nicht in der Lage, dem Volke das wahre Lebensbrot zu geben. — Darum brauchen wir die von Wagner angeſtrebte Regeneration. Sie iſt die Befriedigung eines brennenden geiſtigen Bedürfniſſes und alles andere als Luxus. Aus ihr kann erſt jene ſchönſte Blume aufbrechen, deren Knoſpe ſie iſt, die Erlöſung. Und mit dem Verhältnis von Regeneration und Erlöſung wird uns zugleich auch die Bedeutung klar, welche dieſe Neugeſtaltung für die Gegenwart hat, und wir begreifen zugleich die lebendigen Ideengänge von Wagners Lehre aus dem Brennpunkt ſeines Weſens heraus. Denn wie ein roter Faden zieht ſich durch alle ſeine Werke die Erlöſungsfrage und Erlöſungsſehnſucht. Was uns Chriſtus als heiligſtes Vermächtnis gab, die Möglichkeit zur inneren Freiheit, das ſtellt Wagner immer wieder in immer umfaſſenderer Form in ſeinen Werken dar. Und in dieſem Sinne iſt er wie jedes nachchriſtliche Genie, Prophet und Seher.

Erfaſſen wir aber die Erlöſung in ihrer tiefſten Bedeutung, ſo werden wir gewahr, daß ſie den Sinn des menſchlichen Daſeins ausmacht, und zugleich werden wir erkennen, daß ſie ohne die vorausgegangene Regeneration nicht möglich iſt.

Der Orakelſpruch in Wagners „Parſifal".
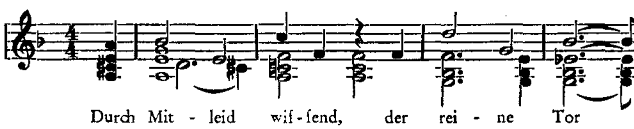
Ein geiſtiges Muſikwunder.

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Wer in den verſchiedenen Zeiten nach den Wundern der Muſik fragte, würde eine recht verſchiedene Antwort erhalten. Sie lautet, um Gegenſätze anzuführen, anders bei Luther, anders bei den Romantikern. Jener, ſich des „Wunders" der abendländiſchen Polyphonie voll bewußt geworden, ergeht ſich hierüber in ſtaunenden Ausdrücken; dieſe, zum Klangweſen der Muſik ganz neue Beziehungen findend, fühlen ſich durch den an- und abſchwellenden Ton oder gar Akkord einer Aeolsharfe in myſtiſchen Zauber verſetzt. Weitergehend wird ein Dritter das Wunder in der Verbindung des metaphyſiſchen Klangweſens und, kurz ausgedrückt, der tonkünſtleriſchen Seite der Muſik finden, des naturgegebenen Materials demnach und ſeiner künſtleriſchen Bändigung und Formung durch den menſchlichen Geiſt. Bei dieſem Doppelwunder wird's auch für alle Zeiten bleiben, zugleich aber, daß das tonkünſtleriſche Wunder ſowohl verſchiedenſte Wandlungen durchmacht wie verſchiedenſte Stufen aufweiſt, Stufen, die vom einfachſten Kinderliedchen bis hinauf zu letzten Quartetten Beethovens oder der Kunſt der Fuge reichen. Und bei ſolchen letzterer Art wäre nun eines Wunders zu gedenken, das zwar noch zu den ſehr wenig beachteten gehört, von dem menſchlichen Geiſt in ſeiner Anwendung auf die Muſik aber Vorſtellungen erweckt, die mit ſonſt nichts zu vergleichen ſind, der Fähigkeit nämlich, in lakoniſcher Kürze eine ſolche Fülle rein geiſtiger Beſtimmungen und Beziehungen durch Töne zu klarſter Darſtellung zu bringen, daß es des Staunens über dieſes, der Tonkunſt weſensfremd ſcheinende Vermögen zunächſt für den kein Ende gibt, der hinter das Geheimnis eines derartigen Muſikſpruches gelangt iſt. Unternimmt es gegebenen Falls doch der mit letzten Geheimniſſen ſeiner Kunſt vertraute Muſiker, einen ungemein vielſagenden, nur aus Begriffen beſtehenden und als ſolchen kaum verſtändlichen Wortſpruch in einer Weiſe auszudeuten, daß auch die letzten Hintergründe des Spruches aufgedeckt werden. Und keineswegs geht es etwa um Gefühlshintergründe, um das alſo, was die beſondere Stärke der Tonkunſt gegenüber den anderen Künſten ausmacht, ſondern, nochmals geſagt, um klarſte Beſtimmungen geiſtiger Art. Und deshalb wird denn auch hier von einem Wunder geredet, ſofern ein ſolches gerade darin beſteht, daß etwas Unmögliches möglich gemacht wird. Die Muſik, die Tonkunſt, iſt ihrem Weſen nach Gefühlsſprache, das begrifflich klar Beſtimmbare ſomit ihr Gegenpol, alſo denkbar unerreichbar ſcheinend, und wenn nun geſagt, nachher aber auch an einem Beiſpiel aufgezeigt wird,

daß ihr zugleich der Gegenpol erreichbar iſt, ſo wird wenigſtens ungefähr klar werden, worum es geht. Eines iſt allerdings noch zu bemerken: Nur dem eigentlichen, alſo auch geiſtigen Muſikgenie iſt es gegeben, dieſes Wunder, und zwar ganz bewußt, zu vollbringen. Der noch ſo begabte Nur-Komponiſt weiß von ihm ſo gut wie nichts, und hat er davon erfahren und will er nun ebenfalls einen Geiſtesflug unternehmen, ſo erlebt er ſowohl einen reinen künſtleriſchen wie geiſtigen Ikarusſturz und iſt ſchlecht genug auf das „Geiſtige“ zu ſprechen. Er müßte denn beizeiten davon erfahren und, ſeinen geiſtigen Kräften entſprechend, damit gearbeitet haben.

Das Geſagte ſei nun an einem beſonders ausgeprägten Beiſpiel gezeigt, zugleich einem ſolchen, das ſoweit jeder kennt, der ſich jemals mit dem letzten Werk unſres größten Muſikdramatikers beſchäftigt hat, ſomit ſich ſelbſt überprüfen kann, wieviel es ihm bis dahin zu ſagen hatte. Das Beiſpiel iſt aber auch nach einer anderen Seite hin günſtig, weil es textlich, d. h. allein auf ſich, die Worte geſtellt, gar nicht voll und ganz verſtanden werden kann. Und das rührt daher, daß es ein echter O r a k e l ſ p r u ch iſt. Das Weſen eines ſolchen — bei Wagner ſtimmt es eben auch in ſolchen Dingen — beſteht nun eben in ſeiner Mehrdeutigkeit, ſeiner unbeſtimmten Beſtimmtheit. Der Orakelſpruch im „Parſifal“, Keim, Blüte und Frucht des ganzen Werks, heißt, daß nur derjenige Amfortas und was alles damit zuſammenhängt, erlöſen könne, der „d u r ch M i t l e i d w i ſ ſ e n d, d e r r e i n e T o r“ ſei. Auch der ſchärfſte Geiſt kann dieſe Worte nicht weiter als bis zu einem gewiſſen Punkte verſtehen, nämlich lediglich ſagen, daß der Erlöſer ein Weſen ſein müſſe, das, von Naturanlage ein reiner Tor, durch Mitleid zu einem Wiſſenden, Vollendeten geworden ſei. Es gibt auch nicht wenige, die dieſen Spruch aufs gründlichſte mißverſtehen[1] und gerade dann, wenn ſie über ihn nachzudenken beginnen. Aber auch wer richtig fragte, würde nichts Beſtimmtes aus dem Spruch folgern und ſomit ſagen können, wie der Erkorene im einzelnen beſchaffen ſein müſſe, um dem Orakel Genüge zu leiſten. Weiß er, da es ſehr verſchiedene Arten des Mitleids gibt, wie es ſich mit dem gewünſchten verhält, weiß er, was ein „reiner Tor“ iſt, oder ſagen die beiden Ausdrücke „reiner“ und „Tor“ jeder für ſich etwas Beſtimmtes, und wenn ja — was wir aber gar nicht wiſſen können — wie verhält ſich's denn mit ihnen, welche Art von Torenhaftigkeit wird verlangt, was ſoll's mit „rein“? Auf welche „Reinheit“ zielt der Spruch hin? Welche Art von Wiſſen wird es ſein? Und wenn gar nach den Z u ſ a m m e n h ä n g e n der einzelnen Faktoren, die den Wiſſenden ergeben ſollen, gefragt würde! Es ergäbe ſich wohl mit Sicherheit, daß, je mehr jemand über den Spruch nachdächte, er immer weniger wüßte, was von ihm zu halten ſei. Freilich, das geſchloſſene Werk führt uns alles in einem langen Nacheinander vor, aber wie viele werden — wie der erwähnte Aufſatz und ein Stoß von Parſifal-Literatur zeigt — trotzdem nicht klug. Und wie, wenn wir nun die paar Takte Muſik hernehmen und ſie deuten und alles bis ins Einzelne klar wird, wir des Werkes als ſolches gar nicht unmittelbar bedürfen! Wird das ein Wunder der Muſik ſein? Hier denn auch die Muſik-Faſſung des Orakelſpruches, und vielleicht darf ich annehmen, daß die bereits gemachten Fragen dazu anregen, die Antwort auf Grund der Muſik ſelbſt zu finden.



Es werden etwa dreißig Töne ſein, aus denen dieſe Muſik beſteht, mehr nicht, die Melodie hat nur neun Töne. Und in ihnen ſoll alſo das ganze Werk enthalten ſein! Zunächſt werden vielleicht die drei aufſteigenden Quintenfolgen ſich aufdrängen, jede für ſich daſtehend und harmoniſch anders geartet, zwei, die erſte auf „Mitleid“ und die dritte auf „reine“ als Diſſo-

[1] Im Parſifal- und Wagnerjahr 1913 iſt Wagner auf Grund dieſes Spruches in keiner geringeren Zeitſchrift wie den „Preußiſchen Jahrbüchern“ in einem ausgedehnten Aufſatz über „die Grundlagen der Parſifal-Dichtung“ des wütendſten angegriffen und Bayreuth für einen „Humbug“ erklärt worden. Vgl. hierüber meine Antwort in der „Muſik“, 1913, Nr. 16 und 17.

nanzen gegeben, die zweite aber, auf „wissend“, in einem reinen Dreiklang. Wollen wir gleich hier beginnen, nämlich, scheinbar unlogisch, gleich beim Ergebnis, daß sich hier, in dem „Wissenden“, der Orakelspruch erfüllt? Warum sind einzig hier, den Schluß auf „Tor“ ausgenommen, keine Dissonanzen? Nun, diese Antwort ist leicht, ein „Mime“ könnte sie geben. Beim Wissenden gibt es keine erlösungsbedürftigen Dissonanzen mehr, sondern frei und ungehemmt betätigt er sich. Betätigt? Wer sagt, daß dieser Wissende sich betätigt, kein nur „Schauender“ ist wie Wotan im „Siegfried“? Nun, der lebhaft bestimmte Quintensprung, lebhaft im Verhältnis zu den zwei andern Quintenfolgen in doppelten Notenwerten und bestimmt als eine reine, von der Quinte in den Grundton springende Quinte, der Ausdruck größter Bestimmtheit in der Musik. In bewußtester Bestimmtheit und voller Freiheit wird sich also dieser Wissende betätigen, nichts, keine Dissonanz hemmt ihn mehr. Siehe Parsifal in der Gralsszene im dritten Akt, als er mit der Lanze Amfortas heilt. Auch daß es ein Sext-, kein Grundakkord ist, hat seine tiefe Bedeutung. Dieser würde ein Einmaliges, ein Ende bedeuten; für den Wissenden gibt es aber ein solches nicht; der Taten können viele sein.

Wie gelangt er aber — und hierauf kommt's ja an — zu diesem betätigenden Wissen? Was gehört zu seinen Eigenschaften? Zunächst soll er mitleidig sein. Welcher Art aber? Am aufdrängendsten vernimmt der Hörer eine brennende, scharfe Dissonanz (*a b*), dann noch eine zweite, weiche (*d e*) und sich lösende. Das Mitleidsgefühl muß also äußerst stark, schmerzhaftest für den Betreffenden selbst und doch wieder hingebend weich — Vorhalt! — im Hinblick auf den andern, Bemitleidenswerten sein. Gibt's viele derartige Mitleidige? Sie sind ganz selten, das schönste Beispiel ist wohl Pestalozzi. Und dort, die Quinte in der Melodie? Ist's eine reine, tatkräftige? O nein, es ist eine verminderte, weiche, linde, eine wie die des genannten großen Menschenfreundes, wenn er arme Kinder streichelte. Aber taugte sie allein zur Tat des Orakelspruchs? Keineswegs. Sie ist nur eine der notwendigsten Vorbedingungen auf dem Wege zum „Wissenden“. Man vergleiche diese weiche und zugleich in breiten Notenwerten gegebene Quinte mit der bereits gedeuteten. Welcher gewaltige Unterschied, wieviel gehört demnach noch zu der reinen, hemmungslosen Betätigung? Und wie, führt etwa selbst dieses Mitleid allein auf geradem Weg zu dem zweiten Takt, zum „Wissenden“? Keineswegs, denn dieser steht für sich da, gerade so weit vom selbst ideal Mitleidigen entfernt wie der A-dur- vom F-dur-Akkord. Es ist nichts zu wollen, selbst ein Pestalozzi könnte kein Parsifal werden, es wird noch mehr, viel mehr verlangt.

Und zu diesen Forderungen gelangen wir nunmehr. Mit größtem Nachdruck hebt die Musik das „reine“ hervor, der höchste Ton der ganzen Melodie. Es muß also etwas ganz Wichtiges sein. Da wir gewahren, daß die beiden Worte „rein“ und „Tor“ harmonisch getrennt sind, wissen wir sofort, daß sie unmittelbar nichts miteinander zu tun haben, jeder Begriff für sich allein genommen werden muß. Der Mitleidige, den wir soeben erkannt haben, muß also auch „rein“ sein. Und nun aufgepaßt, denn den Komponisten, der das Parsifal-Problem nicht bis zum Letzten kennte, möchte man wissen, der das Wort „rein“ nicht mit dem reinsten Dreiklang gegeben hätte. Er soll doch ein reiner Mensch sein, und wie, sagt ein anderer, war nicht etwa Pestalozzi ein reiner Mensch? Was soll und will die weiche Septimen-Dissonanz, die sich, im letzten Viertel, noch weicher löst? Worauf zielt hier die Reinheit, die sinnlich weichen Dissonanzen? Nun, da haben wir es ja! Dieser Reine muß sinnlich, sogar ausgeprägt sinnlich sein, alles muß auch nach dieser Seite hin, wie beim Mitleiden, vertreten sein, stärker noch wie z. B. bei Amfortas, und wie es dem damit gegangen ist, zeigt uns das Werk. Auf die Sinnlichkeit legt also das Orakel den größten Wert, mit Gurnemanzens wäre nichts anzufangen. Und trotz seiner ausgeprägten Sinnlichkeit darf der Betreffende selbst dann nicht fallen, wenn sich diese äußerster, höchster Gefahr — daher die so starke melodische Hervorhebung von „reine“ — ausgesetzt sieht. Die „Tat“ aber dieses Sinnlichen, wie wird sie beschaffen sein müssen, dürfte sie auch in einer verminderten Quinte erfolgen wie beim Mitleidigen? Da wäre alles verloren, nur ein reiner Quintenschritt kann und darf es sein, der Betreffende muß aus der Sinnlichkeitsprobe rein hervorgehen können, sonst ist's ja eben unmöglich, zur reinen und sich betätigenden Quinte des Wissenden zu gelangen. Wieder halte

man ſich klar vor Augen, daß auch die erfüllte Forderung des „reine“
Ziele führen könnte, ſo wenig wie die Peſtalozzi-Tat des erſten Ta
die breiten Notenwerte gegenüber den tatvollen Vierteln von „wiſſe
geforderte Probe auf zu überwindende Sinnlichkeit ſtärkſter Art wird
hören, die Höhe des Tones *d* zeigt dies deutlichſt an.

Und doch, auch dies nebſt der Mitleidsprobe würde noch nicht genügen.
licher erſcheint es, dem Orakelſpruch Genüge tun zu können. Es verlangt obe
T o r e n. Was iſt denn dies für ein Weſen und wie ſoll es beſchaffen ſein, ſintema
lei Toren gibt. Es-dur-Heldentonart, der Melodieton aber in der hilfloſen, ſchwank
Quintlage. Da haben wir's gleich, mit Toren braucht auch nicht viel Umſtände gemacht
werden, ihr Bild iſt bald, mit einem Ton, einem reinen Akkord, gezeichnet. Ein Kerl alſo, der zwar heldiſche übermenſchliche Kraft beſitzt, aber gar nicht weiß, wo er mit dieſer hin will, zuſammenknallt und zuſammenhaut, was ihm in den Weg läuft, nachher aber gar nicht weiß, was er angerichtet hat. Wie ſoll er es auch, auf der Quinte liegend, wiſſen können! Eben ein leibhaftiger Tor. Alſo, auch ein ſolches Weſen wird verlangt.

Hat man nun eine klarſte Vorſtellung von all dem, was dieſer geheimnisvolle, rein den Worten nach u n b e ſt i m m t e ſt beſtimmte Orakelſpruch von dem erſehnten Erlöſer verlangt? Und alles, bis in die Einzelheiten, alles, was die Worte verſchwiegen und verſchweigen mußten, um ein Orakelſpruch ſein zu können, all das ſagt uns die Muſik in ſtrenger Auslegung mit einer wunderbaren Deutlichkeit. Und wer nunmehr das Werk heranzieht, erkennt mit den durch die Deutung des Orakelſpruchs geſchärften Augen all das im einzelnen und zugleich in der Erſcheinungswelt des Theaters, was dieſer in Wagners philoſophiſch verinnertſter Faſſung zuſammengedrängt enthält. Und dieſe begriffliche Deutlichkeit einerſeits und dieſes Zuſammendrängen andererſeits iſt ein geiſtiges Muſikwunder erleſenſter Art, eines jener Doppelwunder, das ſich dann ereignen kann, wenn die Wunder der Tonkunſt von einem geiſtigen Muſikgenie bezwungen werden.

Es gibt Menſchen, die über nichts ſtaunen, vielleicht die bedauernswerteſten Bewohner dieſer an Wundern ſo reichen Welt. Sie gehen dahin und verſchwinden wieder, ohne etwas geſehen, ohne ſich „gewundert“ zu haben. Und die wahrhaft großen Künſtler ſind deshalb die größten Beglücker dieſer Erde, weil ſie Wunder über Wunder hinterlaſſen haben. Zu ſolchen werden ſie aber erſt dann im letzten und höchſten Sinne, wenn wir ſtaunen müſſen.

Richard Wagner und die Volksbildung.

Anſprache, gehalten bei der 26. Hauptverſammlung des Bayeriſchen Volksbildungsverbandes
von W i l h e l m Z e n t n e r, München.

Das Gedenkjahr, deſſen mahnendes Zeichen einem Himmelsgeſtirne gleich der Wiederbeſinnung des deutſchen Geiſtes in der Befreiertat der nationalen Revolution voranleuchtete, hat es allen Mäklern, Deutlern, Zweiflern und Verkleinerern zum Trotz unwiderleglich offenbar werden laſſen: Richard Wagner iſt eine lebendige, in des Wortes wahrſter Bedeutung eine „wirkende“ Kraft. Zwiefach ſind deren Ausſtrahlungen: ſie dringen nach innen wie nach außen.

Vertiefend, reinigend und ſtählend wirkt des Meiſters Streben, Kämpfen und Vollbringen auf unſer eigenes Weſen, weil er wie nur wenige unſerer Großen den leidenſchaftlichen Willen in ſich fühlte, zum Innerſten der deutſchen Art und Kunſt, zu den Wurzeln und Quellgründen unſeres Weſens zu ſtoßen, und zugleich den heilſamen Zwang zu üben vermochte, dieſen Willen in die Bruſt eines jeden, der in den Bannkreis dieſer Perſönlichkeit und des von ihr durchbluteten Werkes geriet, fruchtbringend hinüberzupflanzen. Das Feuer ſeines Geiſtes brennt ſo, eine ewige und nie zu verlöſchende Flammenſpur, in allen weiter, deren reinſte und tiefſte Liebe Deutſchland, deren Geiſtesſchickſal die deutſche Kunſt heißt!

nanzen gegeben, die zweite aber, auf „wissend", in einem reinen Dreiklang. Wollen wir gleich hier beginnen, nämlich, scheinbar unlogisch, gleich beim Ergebnis, daß sich hier, in dem „Wissenden", der Orakelspruch erfüllt? Warum sind einzig hier, den Schluß auf „Tor" ausgenommen, keine Dissonanzen? Nun, diese Antwort ist leicht, ein „Mime" könnte sie geben. Beim Wissenden gibt es keine erlösungsbedürftigen Dissonanzen mehr, sondern frei und ungehemmt betätigt er sich. Betätigt? Wer sagt, daß dieser Wissende sich betätigt, kein nur „Schauender" ist wie Wotan im „Siegfried"? Nun, der lebhaft bestimmte Quintensprung, l e b h a f t im Verhältnis zu den zwei andern Quintenfolgen in doppelten Notenwerten und b e s t i m m t als eine reine, von der Quinte in den Grundton springende Quinte, der Ausdruck größter Bestimmtheit in der Musik. In bewußtester Bestimmtheit und voller Freiheit wird sich also dieser Wissende betätigen, nichts, keine Dissonanz hemmt ihn mehr. Siehe Parsifal in der Gralsszene im dritten Akt, als er mit der Lanze Amfortas heilt. Auch daß es ein Sext-, kein Grundakkord ist, hat seine tiefe Bedeutung. Dieser würde ein Einmaliges, ein Ende bedeuten; für den Wissenden gibt es aber ein solches nicht; der Taten können viele sein.

Wie gelangt er aber — und hierauf kommt's ja an — zu diesem betätigenden Wissen? Was gehört zu seinen Eigenschaften? Zunächst soll er m i t l e i d i g sein. Welcher Art aber? Am aufdrängendsten vernimmt der Hörer eine brennende, scharfe Dissonanz (*a b*), dann noch eine zweite, weiche (*d e*) und sich lösende. Das Mitleidsgefühl muß also äußerst stark, schmerzhaftest für den Betreffenden selbst und doch wieder h i n g e b e n d weich — Vorhalt! — im Hinblick auf den andern, Bemitleidenswerten sein. Gibt's viele derartige Mitleidige? Sie sind ganz selten, das schönste Beispiel ist wohl Pestalozzi. Und dort, die Quinte in der Melodie? Ist's eine reine, tatkräftige? O nein, es ist eine verminderte, weiche, linde, eine wie die des genannten großen Menschenfreundes, wenn er arme Kinder streichelte. Aber taugte sie allein zur Tat des Orakelspruchs? Keineswegs. Sie ist nur eine der notwendigsten Vorbedingungen auf dem Wege zum „Wissenden". Man vergleiche diese weiche und zugleich in breiten Notenwerten gegebene Quinte mit der bereits gedeuteten. Welcher gewaltige Unterschied, wieviel gehört demnach noch zu der reinen, hemmungslosen Betätigung? Und wie, führt etwa selbst d i e s e s Mitleid allein auf geradem Weg zu dem zweiten Takt, zum „Wissenden"? Keineswegs, denn dieser steht für sich da, gerade so weit vom selbst ideal Mitleidigen entfernt wie der A-dur- vom F-dur-Akkord. Es ist nichts zu wollen, selbst ein Pestalozzi könnte kein Parsifal werden, es wird noch mehr, viel mehr verlangt.

Und zu diesen Forderungen gelangen wir nunmehr. Mit größtem Nachdruck hebt die Musik das „r e i n e" hervor, der höchste Ton der ganzen Melodie. Es muß also etwas ganz Wichtiges sein. Da wir gewahren, daß die beiden Worte „rein" und „Tor" harmonisch getrennt sind, wissen wir sofort, daß sie unmittelbar nichts miteinander zu tun haben, jeder Begriff für sich allein genommen werden muß. Der Mitleidige, den wir soeben erkannt haben, muß also auch „rein" sein. Und nun aufgepaßt, denn den Komponisten, der das Parsifal-Problem nicht bis zum Letzten kennte, möchte man wissen, der das Wort „rein" nicht mit dem reinsten Dreiklang gegeben hätte. Er soll doch ein reiner Mensch sein, und wie, sagt ein anderer, war nicht etwa Pestalozzi ein reiner Mensch? Was soll und will die weiche Septimen-Dissonanz, die sich, im letzten Viertel, noch weicher löst? Worauf zielt hier die Reinheit, die sinnlich weichen Dissonanzen? Nun, da haben wir es ja! Dieser Reine muß sinnlich, sogar ausgeprägt sinnlich sein, alles muß auch nach dieser Seite hin, wie beim Mitleiden, vertreten sein, stärker noch wie z. B. bei Amfortas, und wie es dem damit gegangen ist, zeigt uns das Werk. Auf die Sinnlichkeit legt also das Orakel den größten Wert, mit Gurnemanzens wäre nichts anzufangen. Und trotz seiner ausgeprägten Sinnlichkeit darf der Betreffende selbst dann nicht fallen, wenn sich diese äußerster, höchster Gefahr — daher die so starke melodische Hervorhebung von „reine" — ausgesetzt sieht. Die „Tat" aber dieses Sinnlichen, wie wird sie beschaffen sein müssen, dürfte sie auch in einer verminderten Quinte erfolgen wie beim Mitleidigen? Da wäre alles verloren, nur ein r e i n e r Quintenschritt kann und darf es sein, der Betreffende muß aus der Sinnlichkeitsprobe rein hervorgehen können, sonst ist's ja eben unmöglich, zur reinen und sich betätigenden Quinte des Wissenden zu gelangen. Wieder halte

man sich klar vor Augen, daß auch die erfüllte Forderung des „reine" allein nicht zum Ziele führen könnte, so wenig wie die Pestalozzi-Tat des ersten Taktes. Deshalb auch hier die breiten Notenwerte gegenüber den tatvollen Vierteln von „wissend". Nochmals aber, die geforderte Probe auf zu überwindende Sinnlichkeit stärkster Art wird zum Schwierigsten gehören, die Höhe des Tones *d* zeigt dies deutlichst an.

Und doch, auch dies nebst der Mitleidsprobe würde noch nicht genügen. Immer unmöglicher erscheint es, dem Orakelspruch Genüge tun zu können. Es verlangt obendrein einen Toren. Was ist denn dies für ein Wesen und wie soll es beschaffen sein, sintemal es allerlei Toren gibt. Es-dur-Heldentonart, der Melodieton aber in der hilflosen, schwankenden Quintlage. Da haben wir's gleich, mit Toren braucht auch nicht viel Umstände gemacht zu werden, ihr Bild ist bald, mit einem Ton, einem reinen Akkord, gezeichnet. Ein Kerl also, der zwar heldische übermenschliche Kraft besitzt, aber gar nicht weiß, wo er mit dieser hin will, zusammenknallt und zusammenhaut, was ihm in den Weg läuft, nachher aber gar nicht weiß, was er angerichtet hat. Wie soll er es auch, auf der Quinte liegend, wissen können! Eben ein leibhaftiger Tor. Also, auch ein solches Wesen wird verlangt.

Hat man nun eine klarste Vorstellung von all dem, was dieser geheimnisvolle, rein den Worten nach unbestimmtest bestimmte Orakelspruch von dem ersehnten Erlöser verlangt? Und alles, bis in die Einzelheiten, alles, was die Worte verschwiegen und verschweigen mußten, um ein Orakelspruch sein zu können, all das sagt uns die Musik in strenger Auslegung mit einer wunderbaren Deutlichkeit. Und wer nunmehr das Werk heranzieht, erkennt mit den durch die Deutung des Orakelspruchs geschärften Augen all das im einzelnen und zugleich in der Erscheinungswelt des Theaters, was dieser in Wagners philosophisch verinnertster Fassung zusammengedrängt enthält. Und diese begriffliche Deutlichkeit einerseits und dieses Zusammendrängen andererseits ist ein geistiges Musikwunder erlesenster Art, eines jener Doppelwunder, das sich dann ereignen kann, wenn die Wunder der Tonkunst von einem geistigen Musikgenie bezwungen werden.

Es gibt Menschen, die über nichts staunen, vielleicht die bedauernswertesten Bewohner dieser an Wundern so reichen Welt. Sie gehen dahin und verschwinden wieder, ohne etwas gesehen, ohne sich „gewundert" zu haben. Und die wahrhaft großen Künstler sind deshalb die größten Beglücker dieser Erde, weil sie Wunder über Wunder hinterlassen haben. Zu solchen werden sie aber erst dann im letzten und höchsten Sinne, wenn wir staunen müssen.

Richard Wagner und die Volksbildung.

Ansprache, gehalten bei der 26. Hauptversammlung des Bayerischen Volksbildungsverbandes

von Wilhelm Zentner, München.

Das Gedenkjahr, dessen mahnendes Zeichen einem Himmelsgestirne gleich der Wiederbesinnung des deutschen Geistes in der Befreiertat der nationalen Revolution voranleuchtete, hat es allen Mäklern, Deutlern, Zweiflern und Verkleinerern zum Trotz unwiderleglich offenbar werden lassen: Richard Wagner ist eine lebendige, in des Wortes wahrster Bedeutung eine „wirkende" Kraft. Zwiefach sind deren Ausstrahlungen: sie dringen nach innen wie nach außen.

Vertiefend, reinigend und stählend wirkt des Meisters Streben, Kämpfen und Vollbringen auf unser eigenes Wesen, weil er wie nur wenige unserer Großen den leidenschaftlichen Willen in sich fühlte, zum Innersten der deutschen Art und Kunst, zu den Wurzeln und Quellgründen unseres Wesens zu stoßen, und zugleich den heilsamen Zwang zu üben vermochte, diesen Willen in die Brust eines jeden, der in den Bannkreis dieser Persönlichkeit und des von ihr durchbluteten Werkes geriet, fruchtbringend hinüberzupflanzen. Das Feuer seines Geistes brennt so, eine ewige und nie zu verlöschende Flammenspur, in allen weiter, deren reinste und tiefste Liebe Deutschland, deren Geistesschicksal die deutsche Kunst heißt!

Unendlich erweiternd hat Richard Wagner dadurch gewirkt, daß er der Weltgeltung der deutschen Musik zu den von Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert bereits eroberten Gebieten neue Provinzen hinzugewann, Provinzen von kaum zu ahnenden Ausmaßen. Aber als ein solcher Eroberer hat er nicht verdrängt und vernichtet, sondern selbst da, wo sich ihm Widerstand entgegenwarf, seine aufbauende Kraft bewährt, denn dieser Widerspruch sollte bei jenen Völkern, die ihm Laut gaben, die eigenen nationalen Mächte auf den Plan rufen und zu neuer Sammlung zusammenfassen. So ist Wagner nicht nur der eigenen, sondern auch fremden Nationen ein Führer zu jenem erhabenen Ziele geworden, das ihm verheißungsvoll wie der enthüllte Gral voranglühte, zur Wiedergeburt des angestammten, im Blute kreisenden Volkstums in der Musik.

Daß es nottut, eine dergestalt tief- und weitwirkende Kraft wie Richard Wagner für das große Werk der geistigen und künstlerischen Volksbildung nutzbar zu machen — bedarf es nach dem Gesagten noch einer weiteren Versicherung, noch stichhaltigerer Beweisgründe?

Für Wagners Werk zu kämpfen, dünkt mich heute eine müßige Aufgabe. Die Bahn ist gebrochen. Längst hat sich das deutsche Volk in seiner überwiegenden Mehrheit, von der alle Gegenminen, geistreiche Analysen oder geschickt aufgezogene Renaissancen, nichts absprengen sollten, mit Herz und Sinnen für seinen Meister erklärt. Deshalb kommt es für unsere volksbildnerischen Bestrebungen weniger darauf an, für Wagner zu wirken, als vielmehr in seinem Sinne und Geiste zu schaffen. Bei sämtlichen Fragen der geistigen Erziehung, geschmacklicher Schulung, der seelischen Bereicherung und Läuterung unseres Volkes sollte dem Seher von Bayreuth, dessen Prophetie gerade den Menschen unserer Tage mit Allgewalt anrührt, ein Ehrensitz im großen Rate, und nicht allein ein Sitz, sondern darüber hinaus der Stimmen gewichtigste und ausschlaggebendste zuerkannt werden. Eine Stimme aus dem Grabe? Wir wissen es besser: Wagners geistiges und künstlerisches Ethos ist heute lebendiger denn je.

Wahre Volksbildung treiben, deren Sinn und Ziel freilich weit absteht von jenem geschäftigen Zivilisationsbetrieb, der sich im ersten Nachkriegsjahrzehnt breitmachte, heißt unentwegter, glaubensfreudiger Vorkämpfer sein für die Sache des Geistigen in der Welt. Echte Volksbildung findet ihr Genügen keineswegs an Reden und Programmen; sie tut das, wodurch der rastlos schaffende, nie völlig entmutigte Wagner zu seinen entscheidenden Siegen, zur endlichen Überwindung aller sich auftürmenden Widerstände gelangte, sie wirkt. Will man sich aber auf den Meister als Führer und Bundesgenossen berufen, so wird für den volksbildnerisch tätigen Menschen die souveräne Kenntnis vom Wagners Schriften und Werken zur selbstverständlichen Pflicht. Es fehlte in den Grundfesten, wäre dies nicht der Fall.

Jegliches Wirken im Geiste und für den Geist bleibt indes zur Fruchtlosigkeit verdammt, tritt nicht jene echt Wagnersche Idealität hinzu, die zugleich mit dem beflügelnden Schwung auch die durch keine widrige Erfahrung zu zermürbende Beharrlichkeit und die innere Spannkraft verleiht. „Eine Sache um ihrer selbst willen tun" — ich kenne keinen stolzeren, aber auch verpflichtenderen Wahlspruch für das gesamte volksbildnerische Wirken. Diese Wagnerworte treffen ins Herz unserer Aufgabe und sollten, werden sie recht erwogen, reinigen von jedem Ehrgeiz für die eigene Person. Wer seinen Geltungstrieb ausleben will, verpflanze ihn auf andere Gebiete. Hier gilt einzig die Sache, und der Sache gilt nur das Dienen!

Es ist im Rahmen dieser kurzen Ansprache natürlich nicht möglich, nun all jene Aufgabenkreise auszuschreiten, bei deren Bewältigung uns Richard Wagner heute Helfer und Mitstreiter sein würde. In einem Punkte allerdings wären wir seiner Unterstützung fraglos gewiß, und ich werde nicht müde, auf diesen als einen Ausgangs- wie Endpunkt aller gegenwärtigen Volksbildungsbestrebungen im Dienste der Musik hinzuweisen. Es ist unser Kampf für die lebendige Musik und deren unmittelbare Wirkung von Mensch zu Mensch, die, vom Maschinengeist des Zeitalters umdroht, mehr denn je Gefahr läuft, zu einem mechanischen Dahinvegetieren versklavt zu werden. Es ist unser Kampf gegen die Vernüchterung und Entheiligung der Musik, einerlei, ob man uns den metaphysischen Kern dieser seelenbewegendsten Kunst, ihr Mittlertum zur Transzendenz durch das Sachlichkeitsgerede einer innerlich besitz- und schwunglosen Klasse oder gar durch den Übergeistreichtum einer zerfasernden, komplexeschnüffelnden

Analyse und unfruchtbaren, volksfremden Ästhetisierens wegschwatzen will. Es ist unser Kampf gegen die sinnlos verderbliche Überproduktion insbesondere mechanischer Musik, die zur notwendigen Folge hat, daß jeder zweite Rundfunkhörer sich über „zuviel" Musik aufhalten zu müssen glaubt.

In der Tat — eine schwere Aufgabe, der sich gegenwärtig die musikalische Volksbildung gegenüber sieht! Man muß sie schon so ernst und verantwortungsbewußt auf sich nehmen wie Richard Wagner die seine, die ja in mehr als einer Hinsicht der unseren ziel- und willensverwandt ist. Und zu lösen vermag man sie nur durch jene „Selbstbesinnung auf das eigene Wesen", zu der, nach einem schönen Dichterworte Hans Pfitzners, der Meister von Bayreuth der eindringlichste Mahner gewesen ist. Eine „Besinnung" sei es, keine Überstürzung. Lassen wir Kopf und Herz in gleicher Weise daran Anteil nehmen und handeln wir dann nach jenen Maßen, die dem deutschen Geiste in seinen edelsten Vertretern stets zur Richtschnur gedient haben, nach dem Drang zur Wahrheit und zur Gerechtigkeit.

Nehmen wir denn auch in unserem volksbildnerischen Wirken des Genius unvergängliches Erbe zu eigen. Teilen wir uns mit ihm in sein unerschütterliches Vertrauen in den deutschen Menschen. So vieles in dessen Brust drängt heute, aus einem dumpfen Schlafe erwacht, sehnsuchtsgewaltiger, lebenverlangender denn je ans Licht. Und wenn man in der richtigen Erkenntnis dessen, was diese Schicksalsstunde heischt, die tiefgreifendsten Wurzeln unserer Kraft in der Dreiheit Blut, Vaterland und Gott ergründet hat, so möchte ich, von der elementaren Verbindung dieser Kunst mit allem deutschen Wesen ins Innerste durchdrungen, noch hinzufügen: kann man sich einen Deutschen denken ohne die eingeborene Liebe zur Musik!?

Richard Wagner und die „Süddeutsche Presse".

Von Sebastian Röckl, München.

Das Jahr 1867 verwirklichte auch einen weiteren Vorschlag, dessen Ausführung Wagner im Herbste 1865 empfohlen, aber seine Gegnerschaft in Kabinett und Presse damals verhindert hatte, nämlich die Gründung einer politischen Zeitung, welche als Organ der königlichen Politik- und Kulturbestrebungen einen entschieden nationalen Charakter haben sollte. Schon im Mai leitete das Ministerium des Äußern in dieser Angelegenheit mit Dr. Julius Fröbel, ehemaliger Agent des österreichischen Ministeriums Schmerling und Freund Wagners, Unterhandlungen ein. Im Juli wünschte Hohenlohe von Fröbel im Falle der Annahme der Redaktion ein Programm. Am 28. Juli überreichte es dieser. Es fand die einstimmige Billigung des Ministerrates und die Genehmigung des Königs. Für das neue Blatt, das anstelle der amtlichen „Bayerischen Zeitung" trat, wurde der Titel „Süddeutsche Presse" gewählt. In ihr sollte nach dem Willen des Königs auch Wagner die Möglichkeit gegeben werden, sich über seine „Kunsttendenzen" eingehend zu äußern. In welcher Weise der Meister dies wünschte, darüber hat er vor der mündlichen Besprechung mit Düfflipp an diesen die folgenden bisher unbekannten Briefe geschrieben:

„Hochgeehrter Herr Rat!

Mögen Sie es nicht aufdringlich finden, von mir durch ein Schreiben belästigt zu werden, ehe Sie es möglich fanden, meinen letzten Brief zu beantworten; womit ich Ihnen an sich keinen Vorwurf mache, da mein damaliges Anliegen, die Berücksichtigung der Kur meines Freundes Bülow betreffend, wie ich erfuhr, in so unentschiedener Weise sich erledigte, daß darüber eben nicht viel zu sagen war. Dennoch sind mir neuerdings Gegenstände gewünschter Empfehlung zugeführt worden, über die ich mich Ihnen mitzuteilen wünschen muß.

Gerade vor 2 Jahren war es mir erlaubt, Sr. M. dem König meine Absicht über die Maßregeln vorzulegen, welche zu ergreifen wären, um der damals bereits beabsichtigten Kunstschule[1] bei dem gebildeten Publikum überhaupt Teilnahme und Verständnis zuzuführen; daß dieser

[1] „Schule für Musik und dramatische Kunst".

Schule selbst ein spezifiziertes, wöchentliches Blatt zur Vertretung ihrer Tendenzen beigegeben werden sollte, hatte ich bereits in meiner Druckschrift hierüber ausgeführt und unser allergnädigster Herr hatte bereits auch dem Hofsekretär v. Hofmann die nötigen Ordres zur Begründung dieses Blattes gegeben: woran die Ausführung damals scheiterte, wissen Sie[2]; und es würde meines Erachtens Ihnen, hochgeehrter Herr, nun zu wahrem Verdienste gereichen, die damals gegebenen allerhöchsten Befehle neu einzuholen und ihre erfolgreiche Ausführung in die Hand zu nehmen. Ich hatte damals mit allerhöchster Genehmigung den auch von Sr. M. warm anerkannten Heinrich Porges in Wien und Herrn Rich. Pohl in Baden-Baden zu Redakteuren vorgeschlagen. Neben diesem spezifischen, weniger für das Publikum als für die Kunstbeflissenen selbst bestimmten Blatte sollte ein großes politisches Journal in der Weise angelegt werden, daß unsere Tendenzen der Begründung eines wahrhaften deutschen Stiles in Musik und Drama in ihrem großen Zusammenhange mit den höheren Interessen der Nation nachgewiesen und vertreten würden. Um an das Bestehende anzuknüpfen, schlug ich die Erweiterung und Stärkung des offiziellen Regierungsorganes, der Bayerischen Zeitung, vor, für welche man einfach einen tüchtigen, wirklich geistvollen Redakteur, wie Hrn. Julius Fröbel, zu berufen hätte. Hiergegen lehnten die damaligen intimen Räte Sr. M. sich aus dem Hauptgrunde auf,[3] daß sie mich forthaben und daher zu nichts die Hand bieten wollten, was mir Anhalt und persönliche Genossenschaft gegeben haben würde. Herr Dr. Fröbel ist nun vom Fürsten Hohenlohe[4] zur Gründung einer neuen Zeitung für diejenigen edlen und heilsamen Tendenzen berufen, denen ich in künstlerischer Richtung gerne mich anschließe: es wird dies Vorhaben unter dem Beifügen mitgeteilt, daß das Feuilleton derselben in dem von mir gewünschten Sinne mir und den sonstigen Vertretern meiner Kunsttendenzen zu Gebote gestellt werden solle, wogegen gewünscht wird, daß andrerseits für die Bestreitung der Kosten eines neu zu begründenden und deshalb stets für längere Zeit auf besondere Hilfsmittel angewiesenen politischen Journales, im Verhältnis des gebotenen Anteiles, eingetreten werde. Ich erachte es nun für im höchsten Grade geraten, hierauf einzugehen, weil hierdurch auf bei weitem weniger kostspielige Weise derselbe Zweck, welcher damals mit allerhöchster Bestimmung in das Auge gefaßt wurde, vollständig erreicht wird.

Ich wende mich nun zur Förderung dieser Angelegenheit an Sie, hochgeehrtester Herr Rat, u. zw. an Sie allein, ohne an S. M. darüber mit einem Worte Erwähnung zu tun. Zugleich erkläre ich Ihnen, daß ich für alle Zukunft in jedem die Verwaltung in irgendwelcher Weise betreffenden Falle nur auf diesem Wege verfahren werde. Es hätte mir in den meisten Fällen bei der früheren Lage der Dinge geradesweges töricht erscheinen müssen, denjenigen, die einzig mich von meinem erhabenen Gönner entfernen wollten, einzig die Erledigung von Maßregeln in die Hand zu geben, deren glückliche Durchführung meiner Stellung nur nützen konnte. Ich hege nun das entgegengesetzte Vertrauen und wünsche dies Ihnen hiermit zu beweisen. Sollte ich dennoch auf diesem von der Natur der Verhältnisse sehr richtig gebotenen Wege das frühere Mißgeschick wieder erfahren, so hätte ich einfach daraus zu ersehen, daß im wesentlichen es beim Alten geblieben sei, und wie ich mich dagegen benehmen würde, können Sie einfach aus meinem bisherigen Verhalten bemessen: ich würde mich eben immer mehr zurückziehen und immer schweigsamer werden. S. M. würden dagegen von den von mir an Sie gelangten Vorschlägen nur erst dann etwa erfahren, wenn ich durch Allerhöchstdieselben dringend mich genötigt sehen sollte, eben von meinem zurückgezogenen und schweigsamen Verhalten Rechenschaft zu geben. Gewiß werden Sie, hochgeehrtester Herr und Freund, in diesen meinen Andeutungen keinen Ausdruck des Mißtrauens oder einer verhaltenen Drohung erkennen wollen, sondern im Gegenteil eine Erklärung meines vollen Vertrauens in Sie, indem ich Ihnen als unwiderruflich mein Vornehmen für den Verkehr in Verwaltungsangelegenheiten zur

[2] Wagner mußte am 10. Dez. 1865 München verlassen.

[3] „Da", wie der damalige Kabinettsekretär, spätere Minister Lutz, an den Ministerpräsidenten v. d. Pfordten schrieb, „Fröbel seiner ganzen Vergangenheit nach kaum anders als für die Einführung eines deutschen Parlamentes wirken könnte."

[4] Bayer. Ministerpräsident.

Kenntnis bringe und somit nicht Zweifel in Sie, sondern höchstens Kenntnis der immerhin noch höchst bedenklichen Eigenschaft gewisser anderer Sr. M. nahestehender Persönlichkeiten an den Tag lege. Im gleichen Sinne teile ich Ihnen schließlich noch mit, daß Frau Grahn-Young[5] sich, wie es scheint, um meiner Fürsprache willen an mich gewendet hat. Sie bedauert bei der jetzt erwarteten Aufführung des ‚Tannhäuser' mich nicht zugegen zu wissen, weil nur für die gute Ausführung ihrer Anordnungen in diesen Aufführungen von ihr gut gesagt werden könnte, indem später diese wieder unter die Regie des bisherigen Ballettmeisters fallen sollten. Ich ersuche Sie nun, den allergnädigsten Befehl Sr. M. zu erwirken, wonach an Frau Grahn-Young ein für allemal die Regie des Ballettes für Tannhäuser übergeben wird. Auch wünschte ich Sie darauf aufmerksam zu machen, daß die Entschädigungsfrage dieser Dame nicht ohne Schaden für die Ehre des Institutes lediglich dem Gutachten des Herrn Intendanzrates[6], eines Mannes von persönlicher Voreingenommenheit und ohne alles Verständnis der Leistung der sehr bedeutenden Künstlerin, überlassen werden möchte, und ich ersuche Sie, in jeder Hinsicht den Wünschen dieser Frau, deren ganz ungemeine Befähigung uns noch von größtem Nutzen sein kann, achtungsvoll begegnen zu lassen.

So erlaube ich mir denn nun mit den besten Wünschen für ihr gewiß angestrengtes Wohlsein schließlich mich Ihrer ferneren Geneigtheit bestens zu empfehlen und verbleibe mit größter Hochachtung Ihr sehr ergebener

Luzern, 27. Juli 1867. Richard Wagner."

„Hochgeehrter Herr Rat!

Von mehreren Seiten wird mir versichert, durch das Ausbleiben einer Antwort meinerseits auf ihren letzten sehr verdankenswerten Brief sei das vorläufige nicht zu Standekommen des kürzlich in Aussicht genommenen Zeitungsunternehmens herbeigeführt worden. Wie dies zusammenhängen soll, vermag ich heute noch nicht mir zur Einsicht zu bringen, da in jenem freundlichen Schreiben mir eben nur angezeigt wurde, daß meine zuvor Ihnen in Anregung gebrachten Vorschläge ausgeführt werden sollten, das hieß: daß mit den Begründern jener unter der Hauptredaktion des Dr. J. Fröbel beabsichtigten politischen Zeitung ein Abkommen getroffen werden sollte, nach welchem der artistische Teil dieses Blattes ausschließlich im Geiste der von Sr. Majestät dem König beschützten Kunsttendenzen redigiert und dafür von seiten der kgl. Kabinettskassa eine verhältnismäßige Beteiligung an der Subvention der Zeitung eintreten sollte. Genauere Vorschläge inbetreff dieses Redaktionsanteiles verlangten Sie von mir nicht kennen zu lernen und meldeten mir dagegen, daß hierüber eine Konferenz mit den bezüglichen Personen in Gegenwart der Frau von Bülow stattfinden sollte, — eine Konferenz, welche wirklich, als ich Ihren Brief empfing, auch schon stattgefunden hatte; außerdem wünschten Sie nur meine Meinung über das besondere, der Musikschule zuzuordnende spezifische Kunstblatt kennen zu lernen und diesem Wunsche fügten Sie die sehr treffende Bemerkung bei, daß es wohl ratsam sei, nicht zu groß aufzutreten. Da ich auch in der Beherzigung dieses Rates mich ganz zu Ihrer Meinung zu bekennen hatte, somit die Frage wegen dieses spezifischen Blattes durchaus nicht für dringend hielt, so glaubte ich nichts Besseres tun zu können, als zuvörderst der persönlichen Mitteilung der Frau von Bülow über das in jener Konferenz Beschlossene entgegen zu sehen. Daß nun hier nichts beschlossen wurde, auch neuerdings, wie mir brieflich gemeldet wird, das ganze Unternehmen in das Stocken geraten ist und zwar aus dem Grunde, weil man vergeblich immer noch auf Vorschläge meinerseits gewartet habe, läßt mich, da ich über meine Schuld mich durchaus nicht aufzuklären vermag, bloß im Zweifel darüber, ob von irgend einer Seite mit diesem Unternehmen, zu welchem notwendig Schnelligkeit der Entschließung gehört hätte, überhaupt es ernstlich gemeint gewesen sei. Dieser Zweifel gibt mir dann wieder zu bedenken, ob ich für ein Unternehmen, welches mir zwar im Verein mit anderen auf die Hebung der Kunst gerichteten Unternehmungen von ganz vorzüglichem Nut-

[5] Berühmte Ballettänzerin.

[6] Schmitt. Er wurde am 1. Dez. 1867 pensioniert; an seine Stelle als Leiter des Hoftheaters kam Freiherr v. Perfall.

zen erscheint, dennoch aber meine Beachtung jetzt nur gelegentlich auf sich gezogen hat, die besondere Gnade meines erhabenen Gönners in Anspruch nehmen und somit die Kraft dieser Gnade in einem gewissen Sinn für Nebenzwecke zersplittern soll. Ich hätte, wollte ich mich hiefür eifriger als die sonst hierbei Beteiligten bezeigen, vielleicht zu fürchten, daß in kurzem mir entgegengehalten werde, ich hätte nun 1. die Anstellung des Hrn v. Bülow, 2. die Begründung einer Musikschule[7], 3. nun sogar auch die Begründung einer Zeitung erreicht und dürfte nun wohl mich etwa für befriedigt halten. Diese von einem gewissen Gesichtspunkt aus sehr berechtigte Entgegnung könnte mir dann etwa gemacht werden, wenn es darauf ankäme, notgedrungen diejenigen Maßregeln auszuführen, ohne welche alles bisher Erreichte eigentlich nutzlos und jedenfalls erfolglos bleibt, ebenso unzweckmäßig, wie wenn man ein neues Haus in das alte hineinbauen wollte. Ich weiß noch nicht, wie ich es möglich finden soll, die Meistersinger zuerst in München aufzuführen, da mir an jedem andern Theater eine pünktlichere Befolgung meiner Angaben inbetreff der szenischen Darstellung zugesichert wird als, wunderlichster Erfahrung gemäß, es hier der Fall ist, wo unter dem besonderen Schutze eines kunstsinnigen Monarchen vor aller Welt „Musteraufführungen" zustande kommen, für deren Einrichtung auf das sorgfältigste mein Urteil und mein Einfluß fern gehalten wird. Ich fühle mich über die seltsamen Motive zu diesem ganz unerhörten Verfahren, bei welchem gewiß Unfähigkeit, Trivialität und übler Wille sich höchst tätig die Hand reichen, so eigentümlich betroffen, daß, wenn ich jetzt z. B. davon höre, daß wirklich schon an den Dekorationen zu den Meistersingern, über welche noch nicht die mindeste Vorlage an mich gekommen ist, gearbeitet werde, ich mich frage, ob ich träume? Denn dies begegnet mir in München, unter dem begeisterten Schutze Königs Ludwig II., während in Paris unter Napoleon III. die vorzüglichsten Künstler der Welt in einer Weise an mich und meine Anordnungen gebunden waren[8], daß ich sagen kann, nicht eine Kulisse, nicht ein Choristenkostüm wurde eher dort angefertigt, als bis ich meine vollkommene Zufriedenheit damit zu erkennen gegeben habe. Allerdings wurde dies alles sehr dadurch erleichtert, ja mir zur anregenden, bildenden Beschäftigung gemacht, daß ich mit wirklich bedeutenden und geistvollen Künstlern zu tun hatte, die mich schnell begriffen; während es vielleicht freundliche Fürsorge für mich ausdrückt, wenn man mich vom Befassen mit so tiefstehenden künstlerischen Kapazitäten, wie sie gegenwärtig dem Münchner Hoftheater mit dauernder Solidität eingepflanzt sind, fern hält. Allein die Sache, die Sache! Wie steht es damit? Ich kann aus vielen tröstlichen Gründen über Lohengrin und Tannhäuser und ihre ‚Muster'-Aufführungen[9] schweigen. Ich kann das aber nicht bei einem ganz neuen Werke tun, ohne mich der Mustergültigkeit wirklich zu versichern. Nun frage ich, hochgeehrtester Freund und Gönner, was soll ich tun, wenn der Grund aller Übel, den nur ich eben mit untrüglicher Deutlichkeit erkenne, immer derselbe bleibt und doch zugleich etwas in das Leben treten soll, das durchaus auf diesem Grund nicht herzustellen ist? Soll ich unsern allergnädigsten Herrn ersuchen, mir zu erlauben, mein neues Werk gar nicht aufzuführen? Oder soll ich ihn bitten, mir zu gestatten, dieses Werk zuerst auf einem fremden Theater mustergültig darstellen zu lassen, da jedes Theater für diesen Fall gern und willig diese Aufführung ganz nach meinen Angaben und Anordnungen stattfinden lassen würde? —

Sie sehen, mir liegen andere schwere Sorgen nahe. Treu meinem Vorsatze dringe ich jedoch mit nichts in Sie. Auch inbetreff jener Zeitung und aller damit zusammenhängenden Punkte erkläre ich Ihnen daher auch: meine Idee habe ich ausgesprochen, meine Anregung mitgeteilt; gehen sie in Erfüllung oder nicht, — ich muß dem zusehen. —

Und nun noch meinen aufrichtigen Herzensdank für Ihr Freundschaftsschreiben! Sie sehen, zu welcher vertraulichen Offenheit Sie mich ermutigen und glauben Sie ferner an die wahrhafte Hochschätzung Ihres treu ergebenen

Luzern, 17. August 1867. Richard Wagner."

---

[7] Durch Entschließung vom 16. Juli 1867. Die „artistische Direktion" wurde Hans v. Bülow übertragen.

[8] Inbetreff der Aufführung des „Tannhäuser" (13. März 1861).

[9] „Lohengrin" — 16. Juni 1867, „Tannhäuser" — 1. Aug. 1867.

„Hochgeehrtester Herr Rat!

Nach genauer Erwägung der Beschaffenheit derjenigen Gegenstände, über welche eine Besprechung mit Ihnen mir nötig erscheint, muß ich an dem starken Wunsch festhalten, ein kurzer Besuch bei mir möchte Ihnen nicht beschwerlich fallen. Es ist mir wichtig, wenn ich mit Ihnen hier — außerhalb der Welt — mich bespreche, weil ich hier den Eindrücken fern bleibe, die bei einem Besuch in München mich bisher jedesmal in eine gewisse, den Besprechungen hinderliche Aufregung und Unruhe setzten. Auch schmeichle ich mir, mein jetzt bereits vorteilhafter und heimischer eingerichtetes Asyl, welches für mich von stets beruhigender Einwirkung ist, werde — wenn namentlich Jupiter pluvius uns etwas vergißt — auch Ihnen vielleicht einen angenehm stimmenden Tag zu bereiten imstande sein: so wären wir hier in die vorteilhafte Ferne gerückt, aus welcher sich die uns übrigens so nahe liegenden Gegenstände besser übersehen und beurteilen lassen würden. Also, ich bitte nochmals: kommen Sie! — und namentlich ohne Dr. Fröbel, dessen Brief genügt hat, mir den nötigen Einblick in unsere Lage zu ihm zu verschaffen. Ist er eines schnellen Wortes meinerseits benötigt, so bitte ich Sie, ihm für heute gefälligst mitzuteilen, daß ich seinem Wunsche inbetreff der Einreihung der kunsttendenziösen Artikel in die Hauptmasse des Blattes durchaus beistimme und demnach ebenfalls gegen das abgesonderte Feuilleton bin. Ob wir jedoch gute Köpfe genug finden, um täglich ein halbes Blatt mit lesenswerten Besprechungen zu füllen, muß ich dagegen für das erste stark in Zweifel ziehen. Mein Schreck über die Höhe der verlangten Subvention[10] bezog sich nicht eigentlich darauf, daß eine solche Summe für den erfaßten Zweck verwendet werden sollte — denn welcher Zweck könnte unter anderen jetzt wichtiger sein, als dem skandalösen Zustande der deutschen Presse endich einmal auch auf Gebieten, auf denen unser erhabener Herr Großes und Wichtiges zu gründen beabsichtigt, mit würdevoller Belehrung entgegenzutreten? — vielmehr erschreckte es mich, daß solch eine Summe, ohne dem Zweck wahrhaft zu dienen, ausgegeben werden sollte, und dies wäre der Fall, wenn unsererseits nur so wenige tüchtige Kräfte ins Feld gestellt werden könnten, wie ich dies für jetzt noch befürchten muß. Worauf sich diese Befürchtungen beziehen und wie dem abgeholfen werden könnte, dies, mein hochverehrtester Freund, bedarf eben weiter gehender und umfassenderer Besprechungen. Um nun aber schon vor Ihrer von mir neuerdings dringender erbetenen Hierherkunft Dr. Fröbel nicht ganz im Ungewissen zu lassen, erlaube ich mir Ihnen zu raten: 1. seinem Unternehmen die beschlossene allerhöchste Unterstützung in dem von Ihnen selbst befürworteten Umfange wirklich zuzusagen; 2. sofort Porges aus Wien zu berufen, um in ihm Hrn. Fröbel sofort einen Gehilfen zuzuführen. Dies würde mindestens ein Anfang sein. Porges kann seine Wiener Stellung nicht aufgeben und nach München sich nicht übersiedeln, wenn ihm nicht ein jährliches Einkommen von fl 1800 zugesichert wird. In welcher Weise er für einen solchen Gehalt zu verbinden wäre, hierüber eben müssen wir — unter anderem — uns ruhig besprechen. Für jetzt würde ich nur raten, bei seiner Berufung ihm diese Einnahme vorbehaltlich weiterer Bestimmung im allgemeinen zuzusichern.

Hiermit wäre also der erste nötige Grund gelegt. Haben Sie nun die Güte, mir Ihren werten Besuch zu schenken, so verspreche ich Ihnen, mich so ruhig und besonnen Ihnen zur Verfügung zu stellen, daß Sie Ihre kleine Freude daran haben sollen.

Mit herzlichster Erwiderung Ihrer freundlichen Grüße von Frau v. Bülow beauftragt, versichere ich Ihnen zugleich, wie ich mit neu aufkeimender Hoffnung gern und hochachtungsvoll mich nenne Ihren dankbar ergebenen

Luzern, 29. Aug. 1867. Richard Wagner."

Am 24. September erschien die Probenummer der „Süddeutschen Presse". Am gleichen Tage schrieb Frau v. Bülow an Fröbel: „Ich hoffe, Sie entschuldigen, wenn ich Ihnen in meinem schlechten Deutsch sage, daß ich und die Meinigen von der Sprache, die Sie in der Süddeutschen Presse geführt haben, geradewegs entzückt sind. Sowohl die Fassung als der Inhalt

[10] 10 000 fl.

des Aufſatzes ſind ſo ungewöhnlich hervorragender Art, daß ich mich frage, wie der gewöhnliche Zeitungsleſer ſich zu dem Meiſterſtück verhalten kann. Insbeſondere geſtatten Sie mir Ihnen meine ſpezielle Bewunderung für den feinen Takt, die edle Offenheit und die würdevolle Diskretion, mit welcher Sie Ihr Verhältnis zu der Regierung berührt haben. Es mag ſich heute mancher recht ſchämen, ich glaube aber, daß das, was Riemer von den Juden ſagte, von dem Gros der Menſchen gilt: ſie ſchämen und grämen ſich nicht. Der Paſſus über Macht und Freiheit iſt von ſolch tiefer Bedeutung, daß mir iſt, als ob die Leute vor dem vielen Lichte das Auge vielleicht zuſperren werden. Doch dies iſt alles ganz gleichgültig — Ihr Schreiben iſt da und iſt ganz unvergleichlich. Hoffentlich macht es Sie nicht ſtutzig, daß mein elendes Deutſch Ihnen dies geſagt; mein Vater (Liſzt) und mein Mann empfehlen ſich Ihnen beſtens und ermutigten mich auch ihrer vollſten Bewunderung den Ausdruck zu leihen." (Mitteilung des Hrn. Fröbel-Armansperg, Sohn Jul. Fröbels.)

Im Abendblatt begann anonym Wagners Artikelreihe über „Deutſche Kunſt und deutſche Politik". Der König ſchrieb am 21. November über die bisher erſchienenen Aufſätze: „Wahrhaft hingeriſſen haben mich Ihre Aufſätze über deutſche Kunſt und deutſche Politik. Bei Gott, wer da nicht entzückt iſt, durch den Zauber der Rede, die Tiefe des darin ſich kundgebenden Geiſtes nicht überzeugt und bekehrt wird, der verdient nicht, daß er lebe. Ja, Geliebter, ich ſchwöre es Ihnen, ich will beitragen, ſoviel als nur irgend in meinen Kräften ſteht, die unverzeihlichen Fehler der deutſchen Fürſten wieder gut zu machen." (Glaſenapp.)

Leider trübte ſich das freundſchaftliche Verhältnis zwiſchen Wagner und Fröbel ſchon anfangs Dezember. „Es handelte ſich," wie Fröbel behauptet, „auf der einen Seite um meine Mißbilligung einiger Äußerungen in Wagners fortlaufenden Aufſätzen, auf der andern um die Unzufriedenheit Wagners mit der nach ſeiner Meinung zu wenig ſtrengen Beurteilung, welche die Leiſtungen gewiſſer Schauſpieler in der ‚Süddeutſchen Preſſe' gefunden hatten." Vergeblich bemühte ſich Coſima, die Gereiztheit Fröbels zu beſchwichtigen. Wagner ſah ſich veranlaßt, wie ſein folgender unbekannter Brief darlegt, ſeine literariſche Verbindung mit Fröbel zu löſen:

„Hochgeehrteſter Herr und Freund!

Für die heute von Ihnen erhaltenen geneigten Zeilen ſage ich Ihnen meinen wärmſten Dank.

Daß Ihnen die entſprechende Ordnung der Frau v. Schnorr betreffenden Angelegenheit widerwärtig ankommen muß, begreife ich: ſeien Sie um ſo größerer Anerkennung der Bemühungen, denen Sie ſich hierfür unterziehen, verſichert.[11]

An ein Fortbeſtehen der verſuchten Gemeinſamkeit mit Hrn. Dr. J. Fröbel iſt meinerſeits nicht zu denken.

Als ich vor 2 Jahren mir erlaubte, S. M. den König auf das vorteilhafteſte aufmerkſam zu machen, der Bayeriſchen Zeitung eine erweiterte, das deutſche Prinzip vertretende Tendenz zu geben und hierfür einen geeigneten Redaktor in der Perſon des Hrn. J. Fröbel empfehlen zu dürfen glaubte, legte ich zugleich auf ein beſonderes, der Kunſtſchule beizugebendes rein artiſtiſches Wochenblatt inbetreff der uns am nächſten liegenden Zwecke das eigentliche Hauptgewicht. Dieſen Sommer wurden wir nun ſämtlich durch die von den Herren Miniſtern ausgehende Idee einer neu zu begründenden politiſchen Zeitung unter der Redaktion des Hrn. Fröbel überraſcht, da einer meiner Freunde das von mir gedachte Kunſtblatt in für beide Unternehmen vorteilhafter Weiſe mit dieſer bereits vom Staatsminiſterium unterſtützten Zeitung zu vereinigen in Vorſchlag brachte. Sie entſinnen ſich, daß ich mit Zagen daran ging, den Gedanken mir günſtig verwirklicht zu denken, und in meinen Erwartungen davon, ob etwas dem andrerſeits nötigen Opfer der königlichen Beteiligung ganz Entſprechendes zu erreichen ſein würde, keine unbedingte Zuverſicht äußerte.

[11] Wegen der Äußerungen, welche Frau v. Schnorr in München über das Verhältnis zwiſchen Frau v. Bülow und Wagner tat, ſowie wegen der Verachtung, die ſie Coſima auf der Straße zeigte, wurde Frau v. Schnorr die Entziehung ihrer Gnadenpenſion angedroht, falls ſie nicht München verlaſſe.

Der Versuch hat nun gezeigt, daß die Vereinigung nicht glücken konnte und daß es jedenfalls vorzüglicher ist, wenn Herr Fröbel mit dem Ministerium verbunden seinen politischen Zwecken nachgeht, während ein selbständiges, rein nur den Kunstzwecken dienendes Wochenblatt der so gut sich anlassenden Schule als wirkungsreiche Beigabe durch die Gnade Sr. M. im besonderen zugegeben werde. — Unter allen Umständen, auch bei der besten Übereinstimmung zwischen Herrn Fröbel und mir, haben wir wieder zur Genüge das Mißliche aller Unternehmungen erkannt, welche dadurch, daß ihnen sogar noch eine unmittelbare politische Bedeutung zugeteilt werden kann, in einer Weise ausgesetzt sind, daß gar nicht daran zu denken ist, zur Ruhe zu kommen. Ich habe die einmal sich bietende Veranlassung ergriffen, das große deutsche Kunstprinzip, dessen Durchführung unser allergnädigster Herr wünschen, in seiner ganzen großen Bedeutung wohlgesinnten, denkenden Köpfen darzulegen und bei diesen Wohlgesinnten zugleich Beunruhigung über die Zweckmäßigkeit der von Sr. M. beschlossenen Unternehmungen durch deutliche Darlegung des Gegenstandes zu beschwichtigen. In den drei Schlußartikeln (13. 14. 15) werden Sie ersehen, mit welcher Vorsicht ich allerdings auch die große politische Bedeutung eines Vorangehens des Königs von Bayern in der Wiederbelebung und Kräftigung des deutschen Kunstgeistes nachweise, und zugleich, daß ich Gelegenheit nehme, hier inbetreff der ehrwürdigen Bedeutung des Königtums eine Sprache zu führen, wie sie trauriger Weise so selten jetzt noch zu Gehör kommt. Nun hätte ich aber nach dieser Seite hin nichts mehr zu sagen, am allerwenigsten in einem solidarischen Verhältnis zu einem Manne wie Hrn. Fröbel, der, wie ich wohl erkannt habe, sein Ideal viel eher in Amerika als im Geiste des deutschen Volkes sucht. Andere Mißhelligkeiten, welche aus der gänzlichen Unkenntnis der uns beschäftigenden künstlerischen Interessen und der hieraus resultierenden Geringschätzung hervorgingen, haben das fernere Zusammengehen mit Hrn. Fröbel mir und meinen Empfohlenen unmöglich gemacht. Ich habe diesen hiervon Anzeige gestellt sowie auch mitgeteilt, daß ich durch Sie, hochgeehrtester Freund, mich an S. M. mit dem untertänigsten Ersuchen um die Erlaubnis wenden würde, für den von allerhöchster Gnade zu diesem Zwecke bestimmten und (wie ich durch Sie erfuhr) eigentlich zu der für die Musikschule angewiesenen Summe als Ergänzung geschlagenen Fonds von fl 8000 jährlich ein vom nächsten Januar an zu gründendes Kunstblatt herausgeben zu dürfen. Es würde folgendermaßen sich empfehlen:

Der deutsche Stil
in Musik und dramatischer Kunst,
Organ der königlichen Musikschule in München, herausgegeben von H. Porges und R. Pohl,
redigiert vom Lehrpersonal der kgl. Musikschule.[12]

Ich glaube, die Bedürfnisse des wöchentlich mit einem Bogen erscheinenden Blattes lassen sich, wenn wir die Gehalte der beiden Herausgeber (zu Hrn. Porges ist Rich. Pohl absolut nötig) mit fl 3000 berechnen, im ganzen mit fl. 6000 recht gut befriedigen. Demnach wäre mein Vorschlag, sich ferner noch mit fl 2000 an der Subvention der Süddeutschen Presse fortzubeteiligen gegen die von jener Seite einzugehende Verpflichtung zur jederzeitigen Aufnahme unsererseits nötig dünkender Notizen oder Artikel.

Wollen Sie die Güte haben, hochgeehrtester Herr Rat, unserm allergnädigsten Herrn diese meine untertänigsten Vorschläge unterzubreiten? Ich sehe so die Aussicht vor uns, vieles nützen zu können, ohne durch alle die falschen Annahmen, welche sich an die Wahrnehmung unserer Beteiligung an einem politischen Blatt heften, sehr unnötiger Weise in unserem an und für sich anfänglich so sehr erschwerten Wirken behindert zu werden. — Noch habe ich auf die so überaus gnädige Anfrage, welche durch Ihre Vermittlung an mich gelangt, nach meinen Wünschen inbetreff eines Weihnachtsgeschenkes zu antworten. — Hochgeehrtester Freund, darauf habe ich nur *eine* Antwort: mein königlicher Beschützer und Wohltäter *hat mir keinen Wunsch übrig gelassen:* wo sollte ich durch Seine unerschöpfliche Großmut so würdig und edel Ausgestatteter noch einen Wunsch hernehmen? Mir bleibt einzig ungetrübter Geist und ruhig

[12] Diese Absicht verwirklichte sich nicht.

ſich befeſtigende Geſundheit zu wünſchen übrig, um durch Werk und Wirken die mir erwieſenen Gnaden einigermaßen zu verdienen. Ein gütiges, huldvolles Wort des geliebteſten Herren verſichert mir die Erfüllung auch dieſes letzten Wunſches ſtets von neuem.

Seien Sie herzlich gegrüßt, hochgeehrteſter Freund; ich hoffe nun baldigſtes Wiederſehen!

Ihr dankbar ergebener

Luzern, 15. Dez. 1867. Richard Wagner."

Die Zeitungsausgabe vom 17. Dezember enthielt den dreizehnten Artikel. Am 19. Dezember erſchien auf dem Redaktionsbüro ein Miniſterialrat, welcher Fröbel einen Erlaß des Miniſteriums des Innern vorlas, des Inhalts, daß Se. Majeſtät die augenblickliche Einſtellung der Fortſetzung der Artikel Wagners befehle. „Se. Majeſtät", hieß es darin, „bezeichnen dieſe Artikel als ſelbſtmörderiſch."

Damit waren Wagners Beziehungen zu Fröbel für immer abgebrochen Der vierzehnte und fünfzehnte Artikel erſchien erſt 1878 im Februarheft der „Bayreuther Blätter".

Das Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig.

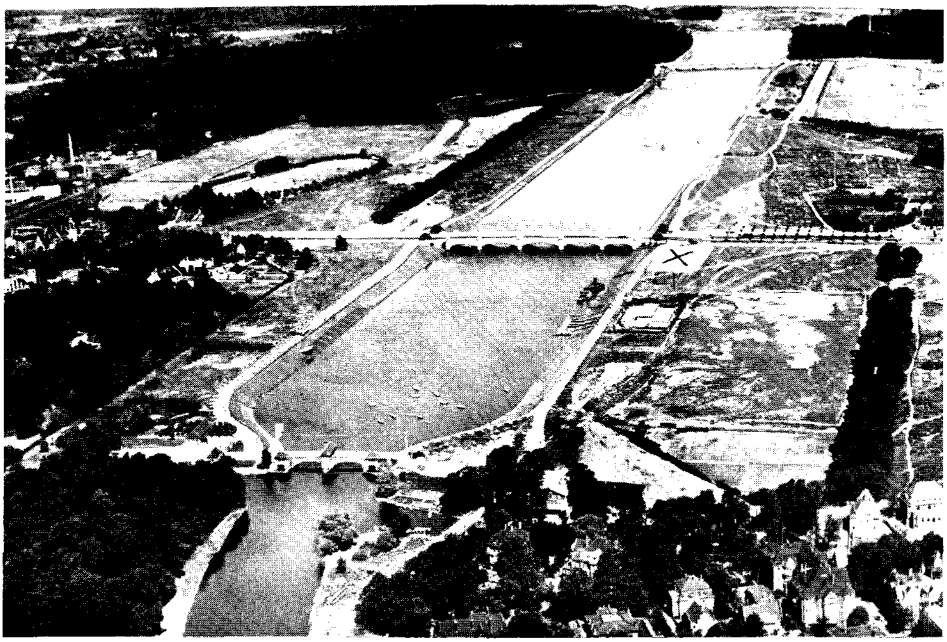
Von Hanns von Walther, Regensburg.

Leipzig ſchickt ſich an dem Andenken Richard Wagners ein Denkmal zu errichten. Das iſt erfreulich und muß verwundern. Erſtaunt horcht man auf bei dieſer Nachricht; denn man hat es wohl für ſelbſtverſtändlich gehalten, daß die Geburtsſtadt des großen Meiſters heute, 120 Jahre nach dieſem bedeutungsvollen Tage, in ihren Mauern längſt dem Genius eine Weiheſtätte errichtet hat. Dem iſt aber nicht ſo. Die Geſchichte dieſer verhinderten Denkmalsangelegenheit reicht bis vor das Jahr 1883 zurück. Immer wieder zerſchlug ſich der gefaßte Entſchluß. Im Jahre 1903 wurde Max Klinger, Leipzigs anderer berühmter Sohn, mit der Aufgabe eines Wagner-Denkmals betraut. Die Geſtalt des Meiſters, in klaſſiſcher Feierlichkeit ſchreitend, ſollte auf reliefgeſchmücktem Sockel inmitten einer Treppenanlage an der Böſchung des Matthäikirchhofes erſtehen, ſo ſah es der ausgearbeitete Entwurf vor. Widrigkeiten der verſchiedenſten Art, deren ſtärkſte zuletzt der Weltkrieg bildete, hemmten auch hier wieder die Tat.

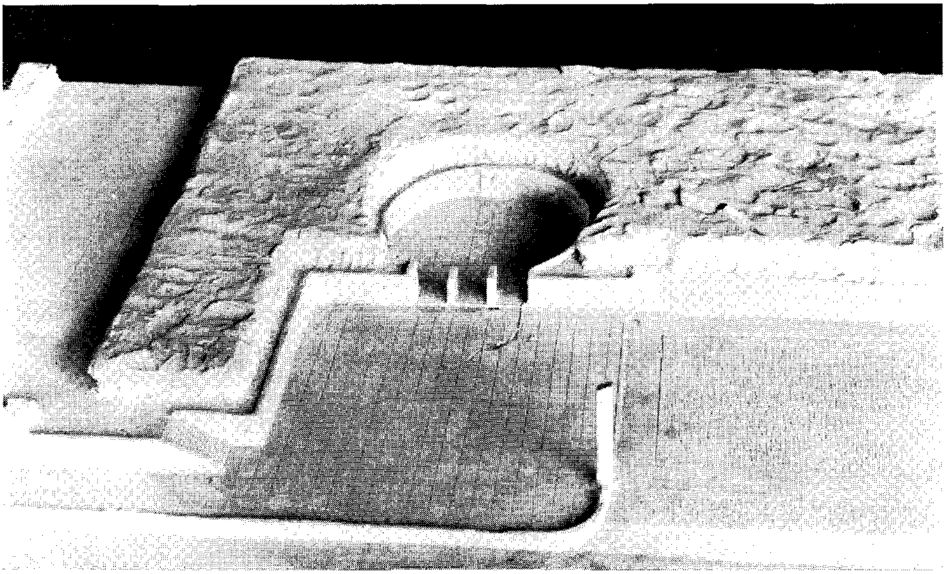
Nun hat das weithin gefeierte Wagnerjahr erneut den Anſtoß gegeben und Leipzig iſt daran eine alte Unterlaſſungsſchuld abzutragen. Was an Raſchheit heißer Dankesgabe verſäumt wurde, das will nun durch Großzügigkeit und Nobleſſe der Planung wettgemacht werden. Die Stadt hat als Aufſtellungsort des Denkmals das ausgedehnte Gelände der Frankfurter Wieſen draußen im Weſten vorm Frankfurter Tor endgültig beſtimmt. Hier inmitten noch unbebauten Geländes überquert die doppelläufige Frankfurter Straßenallee rechtwinklig das geſtaute breite Elſterbecken auf der modernen Zeppelinbrücke. Am Südoſteck der Brücke, gleichermaßen an die Straße wie an die Uferpromenade ſtoßend, iſt der weite Denkmalsplatz bereitgeſtellt. Er ſteht im architektoniſch ausſchlaggebenden Gegengewicht zu dem Raum am Südweſtende der genannten Brücke, auf den ſpäter einmal die Stadthalle gedacht iſt. Die ſtattliche Brücke ſelbſt mit ihren vier biedermeierlichen Brückenhäuschen an den Eckpunkten, wird in dieſem großgedachten Stadtbild dann keineswegs mehr die Dominante ſein, ſondern nur mehr eine ſekundäre Rolle ſpielen.

Man ſieht, hier iſt „Saat auf Hoffnung" und dieſe ſtädtebaulichen Probleme entbehren durchaus nicht der Großräumigkeit, ja der Monumentalität. Am Frankfurter Tor gibt jetzt ſchon der Krankenkaſſenpalaſt den Auftakt vom Stadtinnern her und in der Weite ſächſiſcher Ebene kann ſie ſich nach geſchickter Bebauung des Ganzen gut zur breiten Entfaltung bringen.

Der Platz alſo iſt inzwiſchen zur Gegebenheit geworden. Jedem Denkmalsplatz müſſen aber vor allem zwei Eigenſchaften anhaften. Er muß Blickfänger ſein und zugleich Mahnraum enthalten. Blickfänger, denn alles derartig beabſichtigte Erinnern ſtrebt unter den Menſchen nach weiteſter Verbreitung. Mahnraum, denn nur wenn der einzelne Angerufene



Ausschreibungsunterlage zum Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal in Leipzig
(x = Platz für das Denkmal)

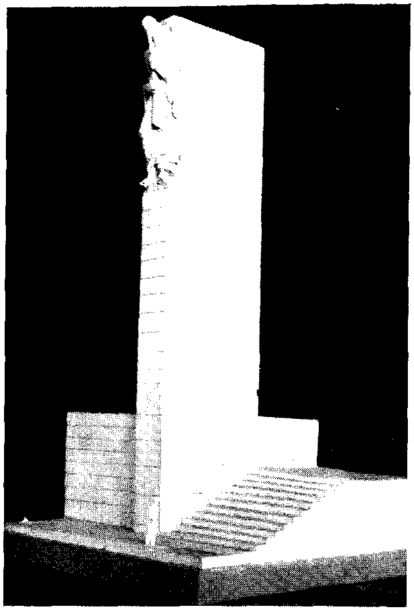


Entwurf Nr. 106 Reg. u. Baurat Hans Petersen und Bildhauer Georg Fürstenberg (Frankfurt a. O.)

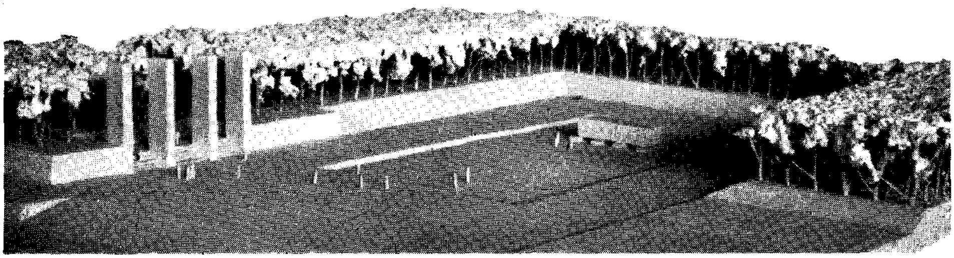
Die preisgekrönten Arbeiten im Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig



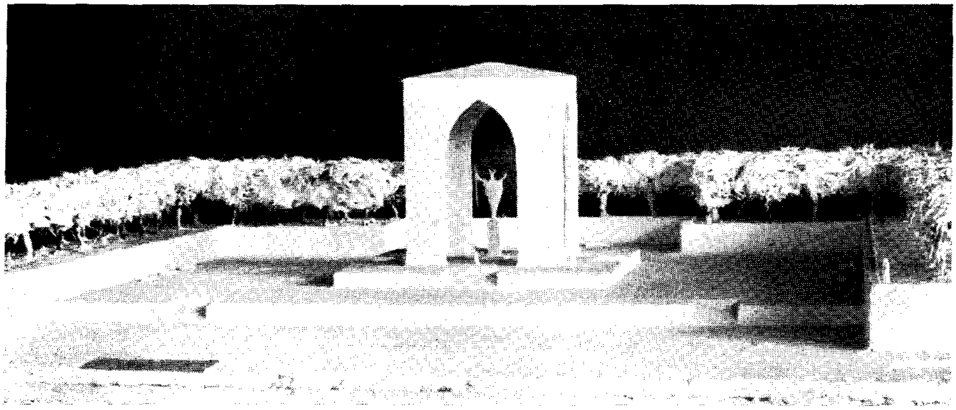
Detail zu Entwurf Nr. 245 a



Detail zu Entwurf Nr. 551



Entwurf Nr. 551 Architekt Franz Reichel und Bildhauer Hanns Leo Albert, Nürnberg



Entwurf Nr. 245 a Prof. Hans Schwegerle, Bildhauer und Prof. Ernst Haiger, Architekt, München

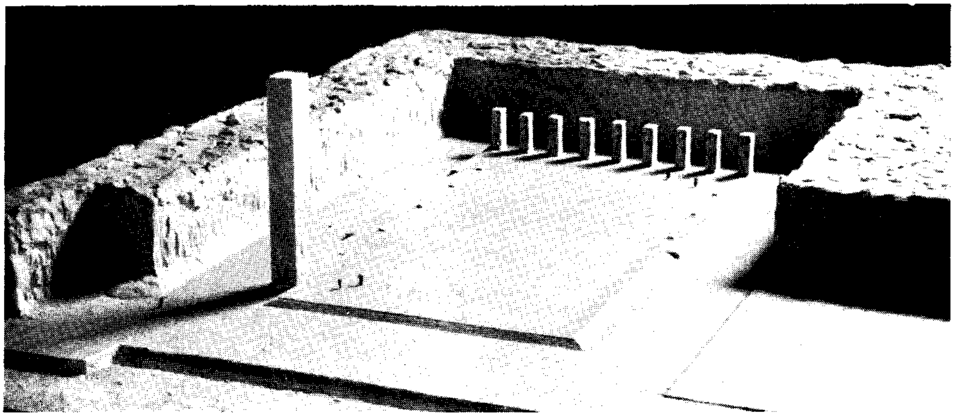
Die preisgekrönten Arbeiten im Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig



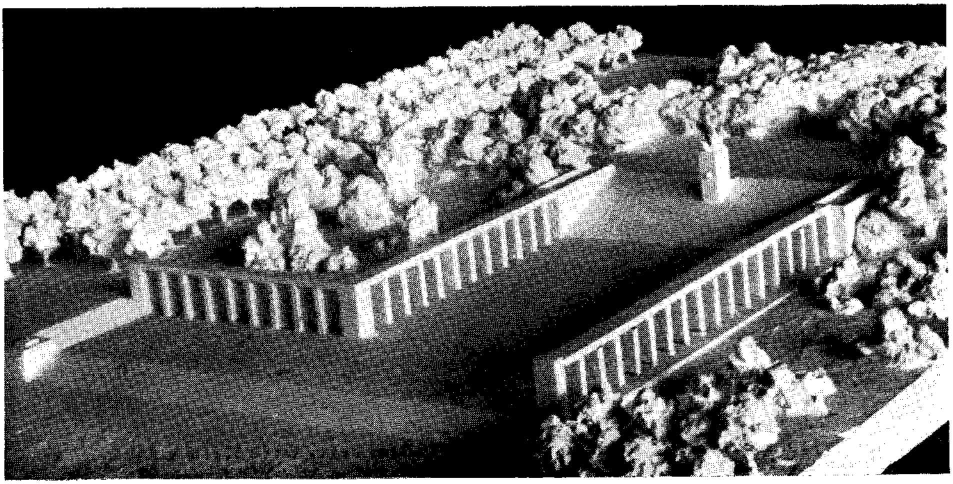


Detail aus Entwurf Nr. 431 Architekt Paul Pfabe-Reichenbach und Bildhauer Hermann Kreß-Dresden

Detail zu Entwurf Nr. 451

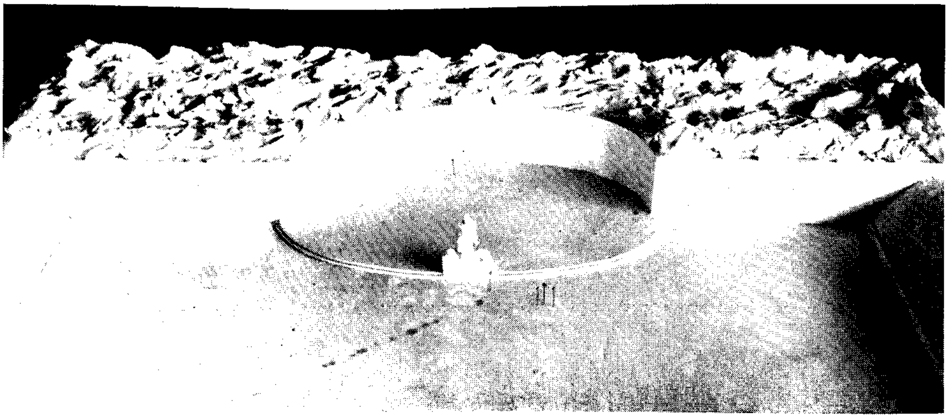


Entwurf Nr. 228 Bildhauer Karl Kroher und Postbaurat Heinrich Gützger, München



Entwurf Nr. 451 Architekt Hans Richter und Prof. Karl Albiker, Bildhauer, Dresden

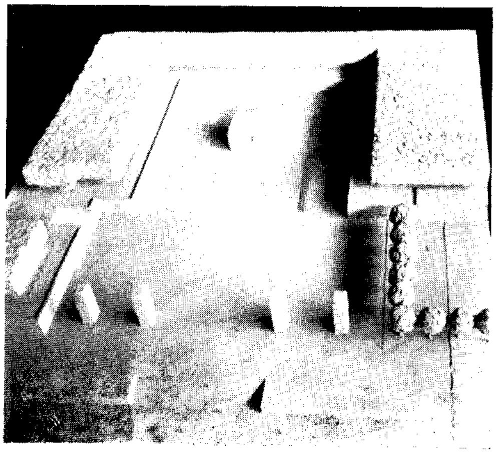
Die preisgekrönten Arbeiten im Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig



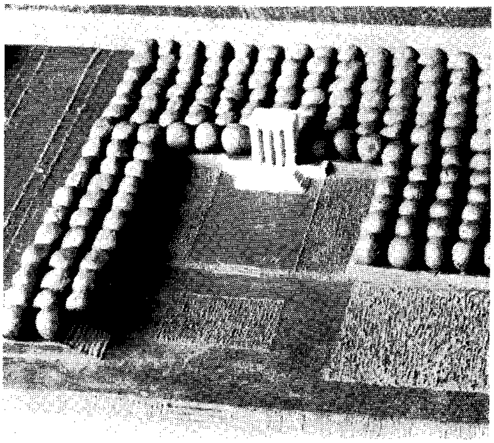
Entwurf Nr. 439 B Bildhauer L o t h a r D i e t z, München



Detail aus Entwurf Nr. 268 E m i l H i p p, Stuttgart



Entwurf Nr. 578 Dipl.-Ingenieur R. S t e i d l e, und Bildhauer H e i n r i c h S a l o m o u n, München



Entwurf Nr. 465 H a n s H e r k o m m e r, Reg.-Bmstr. u. Architekt, Bildhauer P e t e r O t t o H e i m und Maler E m i l G l ü c k e r, Stuttgart

Die preisgekrönten Arbeiten im Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig

die Möglichkeit hat, sich — sei's auch nur auf kürzeste Zeit — aus dem Strom des Alltags herauszuretten in die Stille, wird er zu Selbstbesinnung und Einkehr sich bereit finden. Die erste Forderung erfüllt unser Platz in vollem Maße, sowohl von der Straßen- und Uferwegseite her, wie auch aus der Schräge der Brücke, aber dem Gegenüber des andern Flußufers. Die zweite Forderung müßte ihm erst bewußt und überlegt verliehen werden. Das scheint in der Tat bei dem zur Ausführung ins Auge gefaßten Entwurf geschehen zu sein.

Für dieses Wagner-Denkmal auf dieses Gelände hatte die Stadt Leipzig nun kürzlich einen Ideenwettbewerb, offen für alle Künstler des Deutschen Reiches und der deutschsprachigen Gebiete des Auslandes, ausgeschrieben. Unter den architektonischen Bedingungen war dabei die wesentlichste jene, daß das Ehrenmal zugleich bewußt das Herzstück des ganzen Baugebietes werden solle. Das hier beifolgend wiedergegebene Luftbild gibt die Situation klar wieder, 654 Einsendungen sind erfolgt, deren etwa 50 nach dem Urteil des Preisgerichts dem beabsichtigten Ziele nahe gekommen sind. Die zehn preisgekrönten Arbeiten führen wir hier in Bildern vor, weil sie neben allem anderen auch außerordentlich interessant sind für die verschiedenartige Auffassung, welche unsere Gegenwart dem Thema und der Persönlichkeit Richard Wagner bezeugt. Dabei werden die Grenzbezirke zwischen musikalischem und plastischem Schaffen deutlich offenbar. Bis zu Barock sich versteigende Monumentalität und Theatralik wechselt mit kühler und durchsichtiger Modernität. Unverkennbar bei allen Lösungsversuchen ist die im Hintergrund stehende Beeinflussung durch die zahlreichen neuzeitlichen Kriegerdenkmäler, so besonders den Ehrenhain von Berka und das Münchner Steinmal im Forum des Armeemuseums. Wir haben entschieden gelernt heute das Denkmalsproblem klarer und bewußter anzupacken. Wenn dabei in unserem Wettbewerb wohl zu wenig Rücksicht auf die besonderen Gegebenheiten eines zukünftigen S t a d t bildes und die botanischen Bedingtheiten deutschen, ganz besonders Leipziger Baumwuchses genommen erscheint, kann das allgemein betrachtet nicht so stark ins Gewicht fallen. Freilich, Anlagen, wie Entwurf Nr. 106, 228, 551 und 578 scheiden unseres Erachtens hier dadurch aus; sie sind für den beabsichtigten Ort zu sehr landschaftlich und naturhaft empfunden. Dabei mag das irrgartenartige, unruhige Motiv der Blickverschiebung ganz außer acht gelassen bleiben. Unsere Vegetation erlaubt uns das Jahr über keine solchen Baumkulissen, wie sie hier schön und geduldig in Gips beharren, und Ehrenmale, die sich die Hälfte des Jahres in derangiertem Zustand befinden, sind wohl da am wenigsten wünschenswert, wo, wie bei Wagner, die Gedenktage im Februar und Mai liegen. Diesen Fehler kann man der Pfeileranlage Nr. 451 nicht vorwerfen; denn hier liegt der architektonische Schwerpunkt keineswegs in den Baumgruppen, die lediglich Hintergrund und Übergang bedeuten. Die Lösung scheint uns eine der besten und eigenartigsten zu sein. Gleich beachtenswert ist wohl Nr. 465, deren Grundmotiv ebenso einfach-feierlich, ja geradezu musikalisch, wie die Durchführung glücklich und überzeugend berührt. Als weniger abgewogen und ausgeglichen empfindet man die Mauerfront Nr. 439 B, deren elliptischer Mittelrundung man dabei starken Reiz nicht absprechen kann. Mit dem Entwurf Nr. 245 a vermögen wir uns am wenigsten zu befreunden. Hier scheint die Absicht der Fernwirkung und die Theatralik der Figurinen Wagnerschem Wesen wohl doch nur äußerlich nahe zu kommen. Ähnliches empfindet man bei dem bachisch anmutenden Detail aus Entwurf Nr. 431.

Doch, wir brauchen uns gottlob gar nicht mehr in leidenschaftlichem Für und Wider die Köpfe zu zerbrechen. Der offizielle Denkmalsausschuß hat inzwischen schon getagt und für die Herstellung des Denkmals den gleichfalls preisgekrönten Entwurf des Bildhauers E m i l H i p p - Stuttgart (reliefgeschmückter monumentaler Block $9^1/_2 \times 9^1/_2$ m) in Natursteinausführung zugrunde zu legen beschlossen. Aus der sinnenverwirrenden Vielheit ist hier eine Einheit geworden, aus dem architektonischen Aggregat von Doppelstellungen, Arkaden und Pfeilern ein Monolit. Das will uns keine schlechte Wahl bedünken; denn immer und allzeit liegt in der Einheit die größte Kraft. Kraft des ästhetischen Ausdrucks — wie des politischen Handelns. So erscheint die Entscheidung dieser Kunstfrage vielleicht gar nicht so unbeeinflußt von dem großen deutschen Geschehen dieser Tage. Und wenn einst der mächtige Steinblock eindrucksvoll und, mit plastischen Szenen aus Wagners Werken an seinen Rändern geschmückt, wie

wenn aus ihm inneres Leben ſprengend an den Tag treten wollte, weithin leuchtet — wenn vor ihm aus vertieftem Parterre ein Brunnen plätſchert, dann mag er für alle Zeiten nicht bloß ein Denkſtein an Richard Wagner ſein, ſondern unwillkürlich auch ein Denkmal jener Generation, die dieſen ſo geſehen und ſo geehrt.

Die Kompoſitionsſkizze zur „Walküre".

(Zu unſerer Notenbeilage.)

Von Otto Strobel, Bayreuth.

Den in den Herbſt 1853 fallenden Beginn der Vertonung des „Ring" kennzeichnet eine bedeutſame Änderung in Wagners muſikaliſcher Arbeitsweiſe: er führte die Muſik des „Rheingold" (und die der „Walküre"!) nicht mehr — wie zuletzt noch diejenige des „Lohengrin" — als Kompoſitionsſkizze, Orcheſterſkizze und Partitur aus, ſondern ſchrieb ſie ſogleich derart auf, daß er unmittelbar auf die Niederſchrift des erſten Entwurfs die Ausarbeitung der Partitur folgen laſſen konnte. Die Kompoſitionsſkizzen der genannten zwei Werke unterſcheiden ſich denn auch inſoferne ſehr weſentlich von allen übrigen Kompoſitionsſkizzen Wagners, als ſie bereits auch viele Inſtrumentationsangaben enthalten und ſo die Möglichkeit bieten, zu erforſchen, in welchem Maße Wagner ſchon bei der erſten ſchriftlichen Feſtlegung der Muſik ſeiner Werke die einzelnen Inſtrumente des Orcheſters in ſich gehört hat.

Die Kompoſitionsſkizze der „Walküre" hat einen Umfang von 63 Blatt bzw. 124 beſchriebenen Seiten (zu je 14 Notenlinien) und weiſt das Anfangsdatum „28 Juni 1854" auf. Unterhalb des letzten auf S. 12 ſkizzierten Taktes, dem Sieglindes Worte zugehören: „Gaſt, wer biſt du, wüßt' ich gern", leſen wir jedoch bereits die Notiz: „(Antwort, wenn ich von Sitten wiederkomme! 3—4 Juli.)", wozu zu bemerken iſt, daß Wagner in den erſten Tagen des Juli 1854 nach Sitten (im Schweizer Kanton Wallis) reiſte, um bei dem dort ſtattfindenden eidgenöſſiſchen Muſikfeſte als Dirigent mitzuwirken. Aber ſchon nach zwei Tagen bekam er in Sitten „die Schmiere ſatt" und reiſte plötzlich ohne Abſchied ab. Nachdem er dann noch acht Tage auf dem Seelisberg am Vierwaldſtätterſee zugebracht hatte, kehrte er in der letzten Juliwoche wieder nach Zürich zurück. Doch konnte er ſich „vor lauter Verdrießlichkeit" nicht entſchließen, ſogleich wieder an ſeine — nur ungern unterbrochene — Arbeit zu gehen, und wir finden daher als Zeitpunkt der Wiederaufnahme derſelben auf S. 13 der Skizze, oben links, bereits das Datum „3 Auguſt!" eingetragen. Am Schluſſe des erſten Aktes heißt es ſodann: „(1 Sept. 54)". Zu Beginn des zweiten Aktes findet ſich die Zeitangabe „4 Sept. 54" eingetragen, wogegen wir am Ende des Aktes leſen: „18 Nov. 54 (Das war eine böſe Zeit!!!)"*) Der dritte Akt endlich datiert: zu Anfang: „(20 Nov. 54)", am Schluſſe: „R W 27 Dez. 1854". Mit Ausnahme der letzten dreiundzwanzig Seiten, die durchwegs als zweiliniger Entwurf gearbeitet ſind, iſt die Skizze faſt ausſchließlich auf drei Linien in Bleiſtift ausgeführt und gleich derjenigen zu „Rheingold" völlig mit Tinte nachgezogen.

In der Skizze iſt die geſamte Muſik der „Walküre" ſchon mit bewundernswerter Beſtimmtheit aufgezeichnet, wenn ſich auch in ihr naturgemäß mehrfach Streichungen und Korrekturen finden. So iſt z. B. die herrliche Stelle „Siegmund, den Wälſung, ſiehſt du weib, als brautgabe bringt er dies ſchwert", von der wir gewiß nie annehmen würden, daß ſie melodiſch jemals anders gelautet haben könnte, nicht weniger als dreimal nacheinander komponiert worden, um erſt das dritte Mal ihre jetzige Faſſung zu erhalten. Auch die Anfangstakte der Todverkündungsſzene des zweiten Aktes ſind zweimal vergeblich begonnen und erſt das dritte Mal ſo aufgeſchrieben worden, wie wir ſie heute kennen und wie die in Nachbildung beigegebene Seite der Skizze ſie zeigt.

Dieſe Seite, auf der die erſten 51 Takte der Todverkündungsſzene aufgezeichnet ſind, läßt Ausführungsart und Beſonderheit der Kompoſitionsſkizzen zu „Rheingold" und „Walküre" deutlich erkennen: wir finden alle von Wagner in Betracht gezogenen Inſtrumente — als „Bl"

*) Wagner hatte Wochen einer ſchweren finanziellen Kriſis hinter ſich!

(Bläser), „Tr" (Trompete) und „Hr" (Hörner) — bereits eingetragen, desgleichen auch alle wichtigsten szenischen Bemerkungen, woraus wir darauf schließen können, daß Wagner während des Komponierens nicht nur das Klangbild der „Ring"-Musik schon mit höchster Deutlichkeit in sich getragen, sondern stets auch das ganze Bühnenbild, jedes Kommen und Gehen plastisch vor sich gesehen hat.

In ganz ungewöhnlichem Maße fesseln endlich noch die Notizen, die Wagner in den ersten Akt der Skizze eingeschrieben und ausnahmslos in der Weise durchgeführt hat, daß die einzelnen Worte nur durch ihre Anfangsbuchstaben vertreten, also lediglich angedeutet sind. Diese Eintragungen beziehen sich sämtlich auf Mathilde Wesendonk und offenbaren das großartige schöpferische Erlebnis, durch das Siegmunds und Sieglindes Liebe ihren hinreißenden musikalischen Ausdruck gewann. So lesen wir z. B. nach den Takten zu Siegmunds Worten „Die sonne lacht mir nun neu": „I — l — d — gr !!" [„Ich liebe dich grenzenlos!!"], wogegen vor Siegmunds Einsatz „Was gleißt dort hell im glimmerschein" ein schlichtes „(S. m. g. M.!)" [„(Sei mir gegrüßt, Mathilde!)"] eingetragen ist, dessen tiefere Bedeutung erst dann erhellt, wenn wir daran denken, daß Siegmund kurz darnach von dem „blick der blühenden frau" spricht, den diese beim Verlassen des Saales im Eschenstamme gleichsam habe „haften" lassen.

Ein Traumerlebnis um Richard Wagner.

Von Ida Deeke, Hamburg.

Es war eine junge Frau mit einem merkwürdig ernsten Kindergesicht, die es uns erzählte, nachdem der Vorschlag gemacht worden war, daß ein jeder von uns irgend eine kleine Geschichte aus seinem Leben zum besten geben sollte.

„Es war so sonderbar," fing sie mit hellweicher, ein wenig wie erstaunt klingender Stimme an, „ich war gewiß nicht mehr als dreizehn Jahre alt, als mich zum ersten Male die Musik Richard Wagners umrauschte, mich die Klänge seines ‚Fliegenden Holländers' umwetterten und mir das Blut in die Wangen trieben.

Ich saß zur Linken von Vater und Mutter.

Auf einmal verschwamm mir das Bild auf der Bühne, meine Augen füllten sich mit Tränen, und ich sah gleich einer Vision in der Dunkelheit einer Loge den Mann stehen, der jene Musik gemacht, diese wilde, seligverheißende Musik, — sah seine Hände die rote, plüschbespannte Brüstung umklammern, das Gesicht, das, ach, schon aus frühester Kindheit von dem Bild über dem väterlichen Klavier so wohlbekannte Gesicht — der Bühne zugewandt. —

Und immerfort mußte ich in die Dunkelheit jener Loge hineinstarren, nichts mehr sehend von dem, was auf der Bühne geschah, einzig das große Klingen eintrinkend, den Blick wie gebannt auf die Erscheinung des Meisters gerichtet. Und es war mir, als müßte ich hinstürzen zu ihm und vor ihm niedersinken. Und ich mußte meinen Mund fest zumachen, um nicht laut aufzuweinen vor Freude und Seligkeit. —

Aber daß mir die Tränen unaufhörlich still über die Wangen rannen, vermochte ich nicht zu verhindern, von denen weder Vater noch Mutter wohl ahnen konnten, warum sie flossen, und daß nicht das Los des unglücklichen fliegenden Holländers und der schönen Senta schuld daran war.

Richard Wagner war tot, als ich zur Welt kam. Aber hätte er an jenem Abend, als mich seine Musik zum ersten Mal packte, noch gelebt und wahrhaft in jener Loge gestanden, das Ereignis hätte nicht größer und stärker in mir nachklingen können als jener Wahn oder Traum oder jene Erscheinung, — wie ich es nennen soll, — die heute noch klar, unverwischt und wie eben erlebt vor meinen Augen steht."

Groß, erstaunt träumten ihre Kinderaugen in die Dämmerung, als sie schwieg.

Als dann jemand fragte, ob Wagner sie in späteren Jahren nicht enttäuscht habe, wurde ihr Blick ganz wach, und mit klarer, fester Stimme antwortete sie:

„Von Mal zu Mal habe ich Größeres an ihm erlebt, und ich weiß, daß ich noch nicht am Ende bin damit."

Um „Fritz Jöde".

Um Mißverständnissen vorzubeugen, stelle ich hiermit ausdrücklich fest, daß die verschiedenen, im letzten Heft zum Abdruck gelangten Beiträge von mir erbeten worden waren, um — im Anschluß an die hier eingegangene Erklärung gegen Jöde — eine Klärung der Angelegenheit durch eine offene Aussprache der beiden Seiten zu ermöglichen. Ich habe dabei in keinem Falle den Wortlaut der Erklärung wie auch die Unterschriften dieser Erklärung bekanntgegeben, so daß sich die Aufsätze Bernhard Scheidler und Helmut Bräutigam selbstverständlich nicht persönlich gegen Prof. Hasse richten, sondern auf die vielerorts bereits früher erschienenen Angriffe gegen Fritz Jöde Bezug nahmen. Prof. Jöde selbst lernte die Erklärung aus der kurz vor der ZFM in der „Allgemeinen Musikzeitung" erschienenen Veröffentlichung kennen. Die Erläuterungen Prof. Hasses zu der vorausgegangenen Erklärung kannte keiner der Herren. B.

Prof. Karl Hasse legt Wert auf folgende Feststellung: Im Nachwort des Herausgebers zu der Kontroverse ist u. a. gesagt, daß ich Prof. Jöde die Hinwendung zur alten Musik zum Vorwurf mache. Wer sich so intensiv wissenschaftlich und vor allem auch praktisch, wie ich, mit alter Musik beschäftigt hat, kann einen solchen Vorwurf schwerlich erheben. Ich wende mich gegen Einseitigkeiten und gegen Entstellungen, sowie gegen eine m. E. schädliche Verabsolutierung und Objektivierung. Schon vor Jöde habe ich auf den Nutzen der Beschäftigung mit alter, auch vorbachischer Musik hingewiesen und weise auch heute jederzeit darauf hin.

Karl Hasse.

Deutsche Christen, Kirchenmusik und Orgelbewegung.

Ein Gutachten von Karl Hasse, Tübingen.

Ich bin aufgefordert*) worden, über die Fragen der Kirchenmusik und der sogenannten neueren Orgelbewegung aus Anlaß des darüber entstandenen Streits, insbesondere über die in letzter Zeit hierüber veröffentlichten Erklärungen meine Ansichten zu äußern. Die Kundgebung des „Reichskulturausschusses deutscher Christen" kenne ich nur aus Zitaten in einem dagegen gestellten Aufsatz von Herbert Schulze in der „Zeitschrift für Musik", Juni 1933. In der gleichen Nummer ist die „Erklärung" abgedruckt, die von „den in Berlin am 17. und 18. Mai versammelten Führern der deutschen Orgelbewegung" veröffentlicht ist, und zu der weitere Zustimmungen beigedruckt sind. Ferner kenne ich das Flugblatt „Kirchenmusik im dritten Reich", mit einem Geleitwort von Alfred Bierschwale, einem Aufsatz über Kirchenmusik von Hans-Georg Görner, dem Herausgeber der Schrift, und zwei Artikeln von Oberingenieur Th. Herzberg über die Orgelfrage. Meine Stellung zu den Fragen ist hinreichend bekannt durch meine Vorträge auf den „Orgeltagungen" und eine Reihe von Artikeln in Zeitschriften. Sie unterscheidet sich von der, die die „Führer der Orgelbewegung" haben, nicht so stark, wie es nach deren „Erklärung" scheinen könnte. Diese richtet sich ganz offensichtlich hauptsächlich gegen die „Tago" (Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau), der ich ferner stehe, als den sog. „Führern der deutschen Orgelbewegung". In Freiberg, 1927, als die Orgelbauer, auch solche, die jetzt unter der „Erklärung" sich unterschrieben haben, von der Orgeltagung vorzeitig abreisten, wurde ich in den sog. „deutschen Orgelrat" berufen. Eine Aufforderung, an der Berliner Tagung teilzunehmen oder zur Mitunterzeichnung der „Erklärung" habe ich aber nicht erhalten. Im Namen der „Tago" nennt Th. Herzberg in oben genannter Schrift die Orgelbauer, die seit Freiberg mit der „Orgelbewegung" wieder zusammenarbeiten, Abtrünnige, die Erfolg witterten; er wirft ihnen sogar eine Art von Bestechlichkeit vor. Hier ist ein wunder Punkt in den Ausführungen Herzbergs; in

*) Prof. Dr. Hasse wurde von Berlin aufgefordert, sich zu den genannten Fragen gutachtlich zu äußern. Wir freuen uns, diese gutachtliche Äußerung, die in jedem Sinne klärend und vermittelnd in dem Streit um die Ausgestaltung der evangelischen Kirchenmusik zu wirken geeignet ist, hier veröffentlichen zu können. Der Herausgeber.

seinen anschließenden Ausführungen spricht er von Bestechungswesen, von dem weiteste Kreise von Orgelsachverständigen, Organisten, Gemeinderatsmitgliedern und Geistlichen verseucht seien. Er dreht hierbei den Spieß um, denn die Haltung der Freiberger Orgeltagung, wegen deren die Orgelbauer sie vorzeitig verließen, wendete sich gegen einen Einfluß der Orgelbaufirmen auf den „Orgelrat" gerade zur Ausschaltung geschäftlicher Interessen. Und Herzbergs starke Reklame für „Tago" und Technik macht keinen guten Eindruck. Was aber Th. Herzberg über H. H. Jahnn, den ursprünglichen Propheten der neueren Orgelbewegung (die von der von Albert Schweitzer angeregten Bewegung sich in wichtigen Punkten unterscheidet, da nicht mehr die französische Bach- und Silbermannorgel des 18., sondern die norddeutsche Schnitger-Orgel des 17. Jahrhunderts als maßgeblich angesehen wird), sagt, dürfte zum größten Teil den Tatsachen entsprechen. Hier liegt der wunde Punkt der neueren Orgelbewegung und der Grund zur Berechtigung der Opposition gegen diese. Jahnn ist der Typus des „Kulturbolschewisten". Sein Bestreben zum „Kultus" hatte nichts mit dem Kultus der evangelischen Kirche zu tun. Seine Forderungen an den Orgelbau entsprangen auch zunächst kaum einer überlegenen Sachkenntnis, sondern eher einer phantastischen Liebhaberei. Seine Übertreibungen wurden auch leider von bedeutenden deutschen Orgelspielern zu ernst genommen Wenn die Orgelbewegung nicht in gleicher Art zum öffentlichen Skandal geworden ist, wie die parallel laufende, gleichfalls auf „Objektivierung" und Ausschaltung des Ausdrucksmäßigen, Persönlichen und Seelenkündenden ausgehende „moderne Komposition" internationaler Haltung, sondern immerhin fruchtbare Anregungen und gesunde Auswirkungen gebracht hat, so verdankt sie dies den gesunden Traditionen der deutschen Orgelkunst und der musikalischen Bedeutung der Persönlichkeit von Karl Straube. Auch muß unterschieden werden zwischen den historisch-wissenschaftlichen Bestrebungen, die auf Feststellungen aus sind, wie in früheren Jahrhunderten die Orgel geklungen hat, und den praktischen, die eine Wiederbelebung des alten Klanges für notwendig halten, um einer Entartung der Orgel entgegen zu wirken.

Was nun die „Erklärung" anlangt, die als Entgegnung zum Flugblatt „Kirchenmusik im dritten Reich" von den „Führern der deutschen Orgelbewegung" veröffentlicht wurde, so ist darin eine klare Stellungnahme in Bezug auf H. H. Jahnn zu vermissen, dessen Name bei den Unterschriften fehlt. Auch ist es interessant, zu sehen, wer seine Zustimmung außer den „Führern" bekundet. Da finden sich Namen, die bekannt sind durch ihre Reformbestrebungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik im Sinne einer Vorherrschaft theologischer Begriffe einerseits und einer Übernahme von Grundsätzen der musikalischen Jugendbewegung andrerseits. Hier finden sich also zu namhaften Musikern und Virtuosen des Instruments solche gestellt, die gegen den verantwortungsbewußten Einsatz der musikalischen Persönlichkeit sind. Es macht auch den Eindruck, als ob die Sätze der „Erklärung" stark von Theologen der Barthschen, im Grunde musikfeindlichen (Schweizerisch-Calvinistischen) Richtung beeinflußt seien, wenn das auch eine allgemeine Zeitwirkung sein kann. Man hat an diese Erklärungen dieselben Fragen zu richten, die ich so oft schon an Kirchenmusiker und Theologen richten mußte: 1. Was ist mit „kultisch" gemeint? Gegen wen richtet sich der Vorwurf „virtuoser Eitelkeit"? 2. Was ist mit „gemeinschaftsgebunden" gemeint? Soll hiermit die schöpferische, künstlerisch verantwortliche Persönlichkeit ausgeschaltet werden? Wo sind die „zersetzenden Kräfte" des Liberalismus und Individualismus zu suchen, im Kampfe gegen welche die Bewegung entstanden sein soll? Ist hierbei etwa auch Max Reger gemeint? Und wer noch? Johannes Brahms? Ist H. H. Jahnn *nicht* zersetzend? Hat die Orgelbewegung wirklich in keinem Punkte den zersetzenden Kräften der *Nachkriegszeit* nachgegeben? Hat sie die Warnungen davor immer beachtet? Was ist „bürgerlich-liberale Kunst"? Ist es am Ende die Kunst der großen deutschen Meister des 19. Jahrhunderts, die auszurotten das Bestreben aller internationalen Kulturbolschewisten der Nachkriegszeit war? Welche Musik ist gemeint mit der „zuchtlosen, selbstgenießerischen Musik, die den Einzelnen nicht über sich selbst hinaus in die Gemeinde hineinstellt"? 3. Wie ist es mit den „volkhaften Grundlagen", die jetzt auf einmal so betont werden? Und welches sind die großen deutschen Meister, bei denen man anknüpft? Die des 19. Jahrhunderts können es für die Orgel nicht sein, und Bach ist mindestens zur Hälfte für die Orgel-

bewegung nicht ganz maßgebend, da sie im 17. Jahrhundert ihr Ideal findet. Und hat die Bewegung nicht bisher das „Klangideal" und die „Objektivität" betont? Die Persönlichkeit und das Subjektive der alten Meister steht der Orgelbewegung doch leider ziemlich fern, und manche der Unterzeichner haben es sich zu einer Hauptaufgabe gemacht gehabt, den Persönlichkeitsgehalt aller Musik, besonders der älteren, zu leugnen oder bei der Wiedergabe auszuschalten. Was ist ferner gemeint mit der Ablehnung „nicht-bodenständiger kosmopolitischer Kunst", — wer will oder wollte solche in die Kirche tragen? Namen nennen! Was ist mit der „unnatürlichen Angleichung an fremdländische Erzeugnisse und Kunstanschauungen" gemeint? Sind das bloße Redensarten, um sich dem neuen politischen Regime zu empfehlen, oder zielt man damit auf irgend etwas Tatsächliches? 4. In welchem Stile soll die „gegenwartsgemäße Kirchenmusik", zu der die Unterzeichner sich „bekennen", gehalten sein? Sie soll bewertet werden nach der „Kraft, mit der sie unmittelbar zum Geschlecht unserer Tage spricht". Das ist selbstverständlich und sehr allgemein. Aber es kann darunter alles mögliche verstanden werden. Wir haben in der Nachkriegszeit erlebt, was man alles unter „Gegenwartsnähe" verstehen kann. Und welches ist nun das „geistig überwundene, rein technisch orientierte Zeitalter, das die Orgel als rein technisches Erzeugnis betrachtet"? Ist es die Nachkriegszeit oder das „individualistische 19. Jahrhundert"? Die Forderung des „Organismus", des Organischen brachten auch die Nachkriegsbolschewisten, die geistigen Akrobaten der neuen Sachlichkeit und des Donaueschingertumes vor. Meist ist darunter die Ablehnung des „Romantischen", womit gern alles Außerformale an der Musik bezeichnet wurde, zu verstehen gewesen.

So kann man in der „Erklärung" alles das finden, womit auch diejenigen, die sich seit einigen Monaten als die eigentlichen Träger der deutschen Revolution bezeichnen möchten, ihre vorhergehende Zugehörigkeit zur geistigen Haltung der Nachkriegszeit verschleiern. Unter den Unterzeichnern sind solche, die das bestimmt nicht nötig hätten, neben anderen, die allerdings solcher Dialektik bedürfen. Auffallend ist das Umgehen der eindeutigen Wendung gegen die Gedankenwelt der politisch beseitigten Nachkriegszeit und die Betonung der Gegnerschaft gegen das 19. Jahrhundert. Im Sinne des Dritten Reiches liegt aber in erster Linie eine eindeutige Gegnerschaft gegen Nivellierung, Zersetzung, Dialektik und Formalismus der Nachkriegszeit. Der skrupellosen Verdächtigung des 19. Jahrhunderts als eines schlechthin „liberalistischen" Zeitalters muß vom Standpunkt deutscher Ehrlichkeit aus energisch entgegengetreten werden. Sie wird heute von Unzähligen bereits benutzt, um die eindeutige Stellungnahme gegen die Nachkriegszeit zu umgehen.

Diese ganz allgemein gehaltene „Erklärung" bringt also keine klare Stellungnahme. Der Artikel von Herbert Schulze**) (Leipzig), der in der „Zeitschrift für Musik" der Erklärung vorausgeschickt ist, geht näher auf Einzelheiten ein. In ihm sind viele Sätze, die sehr anfechtbar sind. Man muß sich scheuen, alle Unterzeichner der Erklärung dafür verantwortlich zu machen Aber im Ganzen wird leider die Auffassung von H. Schulze von den Unterzeichnern geteilt werden. Hier kommt eine Musikästhetik zum Ausdruck, die durchaus typisch für die Nachkriegszeit ist, ein Jonglieren mit Begriffen unklarer Art, eine Dialektik, die sich auf die theologische und philosophische Dialektik der vergangenen Jahre leider zum Teil mit Recht berufen kann. So kommt auch das tatsächlich Verdienstliche der Orgelbewegung nicht zu seinem Rechte. Und alles Erreichte wird immer wieder zugunsten des „Neuen", das noch erwartet wird, diskreditiert. Beachtenswert ist immerhin ein Satz: „Viele, die national empfinden und Christen sein möchten, fühlen sich stark dieser auf die neue Orgel gerichteten Bewegung verbunden." Aber der nächste Satz schon vermindert diese Beachtlichkeit stark, denn er beschimpft nur, anstatt zu begreifen: „die Ablehnung derselben durch den Kulturausschuß der ‚Deutschen Christen' entspricht vielleicht der geistigen Situation eines Teiles ihrer Mitglieder — nämlich derjenigen, die ihrer Natur nach die Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts vertreten und sich deshalb der Entwicklung zum Neuen verschließen müssen, andrerseits sich aber wohl auch oft

**) Der Artikel von Herbert Schulze ist eine selbständige Arbeit, an die anschließend die viel später eingelaufene „Erklärung" zum Abdruck gelangte, da beide das gleiche Gebiet behandeln.

Der Herausgeber.

nicht für die Tiefe des religiösen Gehalts aufzuschließen vermögen, wie sie in der Orgelbewegung zum Durchbruch kommen will".

Bekanntlich sucht die neue Orgelbewegung das Religiöse nicht im Ausdrucke persönlicher Verbundenheit, sondern in der Objektivität der Entäußerung von solcher. Das beruht wieder auf einem historischen Mißverständnisse von einer angeblichen Affektlosigkeit der älteren Musik, deren Unmöglichkeit klar zu Tage liegt. Bezeichnend ist, daß der Name Max Reger in dem ganzen Aufsatze, wie auch in der „Erklärung" nicht vorkommt. Die Versuche, Orgeln zu bauen, die imstande sind, die Werke der Meister aus den verschiedenen Epochen wiederzugeben, werden, wie seit Freiburg (1926) üblich, durch den Namen „Kompromißorgel" verächtlich gemacht, trotzdem die besten Früchte der Orgelbewegung gerade solche Orgeln sind. Grund, sie zu verdammen, ist „die Sachlichkeit, die das bewußt Persönliche ausschalten und die Dinge nur aus dem Notwendigen heraus werden lassen möchte, in der Überzeugung, daß sich das Übergeordnete gerade dann am besten darin ausspricht. Seelisch kommt es auf diese Weise wenigstens zu einer Art innerer Gelassenheit". Deutsch ist diese Anschauungsweise nicht, eher stark östlich. Dem entspricht auch die überraschende Feststellung, daß es „erst von der Zukunft erwartet wird, überzeugende Instrumente zu schaffen. Diese Aufgabe kann nicht durch Kompromisse gelöst werden". So sagt auch die „Erklärung": „Wir glauben, daß Gott, wenn es ihm gefällt, unserer Zeit ein neues Lied schenken wird, auf das wir warten." Das klingt nicht gerade nach Musikern, und diese müßten sich ja wohl bis dahin auf Wartegeld setzen lassen, um dem Vorwurf des Kompromisses zu entgehen.

Liest man den Artikel von Görner unvoreingenommen, so kann man kaum etwas darin finden, das vom Standpunkte der deutschen Kunst und des evangelischen Christentums aus abzulehnen wäre. Im Gegenteil, es wird hier manches gesagt, was heute gesagt werden m u ß. Die Tatsache, daß z. Zt. in den neueren Bestrebungen der evangelischen Kirchenmusik und der Orgelbewegung vieles sich zeigt, das wieder überwunden werden muß, ist unbestreitbar. Der Vorwurf des „schrankenlosen Historismus" ist nur zu berechtigt, besonders ja merkwürdigerweise gerade dort, wo die evangelische Kirchenmusik sich allzu kritiklos mit der musikalischen Jugendbewegung verbunden hat. Sie glaubt dabei übrigens vielfach, daß sie damit die Jugend auf ihrer Seite hätte, und bekämpft alle, die nicht solchen Radikalismus mitmachen, als „alte Leute" und „Reaktionäre". Ich bin aber der Meinung, daß die Zukunft nicht beim Festhalten an den Irrtümern der letzten Jahre liegt, sondern das wirklich Neue aus der Anerkennung des Prinzips der Autorität der großen Meister als vorbildlicher, verantwortungsbewußter Persönlichkeiten zu gewinnen ist, und daß bedeutende Musiker nicht von der Kirchenmusik ferngehalten werden dürfen, nur weil sie nicht dem Stil des 16. Jahrhunderts oder dem sog. „Barockstil" ausschließliches Recht in der Kirche zugestehen. Nun fehlt freilich bei Görner eine Zustimmung zu dem, was an der Orgelbewegung wie auch an den neueren kirchenmusikalischen Bestrebungen bejaht werden kann. Görner setzt sich nicht so sehr für Wiederherstellung eines G o t t e s d i e n s t e s ein, in dem Musik in lutherischem Sinn die ihr zukommende Stellung einnimmt. Er veranstaltet selbst in Berlin in der Marienkirche Orgelfeierstunden, von denen mir einige Programme vorliegen. Bei ihnen wirkt ein Geistlicher durch Ansprachen mit, die offenbar nicht liturgisch orientiert sind. Solche „Feierstunden" werden von Görner auch hier und da in einer Form gehalten, die an die Kirchenkonzerte erinnern, wie sie jetzt von liturgisch strenger eingestellten Kreisen als nicht mehr tragbar angesehen werden. Ein Schubertsches Lied mit Orgelbegleitung, Cellosoli und dergleichen sind in der Tat in der Kirche nicht mehr zu rechtfertigen. Freilich, so klar abgegrenzt, wie manche Liturgiker denken, sind die Aufgaben der protestantischen Kirchenmusik keineswegs. Die Ausgestaltung von musikalischen Nebengottesdiensten darf nicht in zu enge Grenzen verwiesen werden. Auch ist keineswegs eine klare Scheidung möglich zwischen Orgelmusik, die in den Konzertsaal gehört, und solcher, die der Kirche angemessen ist. Die Unterscheidung zwischen Konzertorgel und Kultorgel, ein Hauptanliegen der Orgelbewegung, ist bereits als undurchführbar erwiesen. Und nicht die Orgelbewegung, sondern der verantwortungsbewußte Kirchenmusiker wird letzten Endes die Form zu finden haben für die außergottesdienstlichen Möglichkeiten der Kirchen-

musik, wie er auch für die gottesdienstliche Musik seine persönliche Verantwortung in die Wagschale zu legen hat, die ihm niemand abnehmen kann. Wenn heute in den liturgisch-theologisch beeinflußten Kreisen der Kirchenmusik bereits wieder erwogen wird, ob Bach die Stellung als maßgebender evangelischer Kirchenkomponist behalten darf, wenn das bereits auch für frühere Komponisten zur Debatte gestellt wird, so zeigt dies, daß in diesen Kreisen endlich erkannt worden ist, daß Bach sich nicht in ihre Schemata einspannen läßt, zeigt aber auch, wie sehr diese Schemata geeignet sind, alles lebendige Christentum in der evangelischen Kirche mit Hilfe des Schlagworts von der „Gemeinschaft" zu ersticken. Dieser Begriff der Gemeinschaft ist ja auch keineswegs von der christlichen Gemeinde her gefunden worden; er ist außerhalb ihrer und in einem Zeitalter, das nach Nivellierung und Bolschewisierung strebte, entstanden. Die christliche Gemeinde protestantisch-deutscher Ausprägung kann in Zukunft nicht ein jeweils kleiner Kreis mit ausgebildetem liturgischem Bewußtsein sein, sondern muß das ganze Volk, soweit es nicht römisch-katholisch ist, umfassen. Und Görner hat ganz recht, wenn er die Wiederaufhebung allzu strenger Schranken zwischen geistlicher und weltlicher Musik fordert. Kirchenmusik muß Musik sein, und die Kirchenmusiker müssen wieder Führer in der Gesamtmusik sein können. Das Abweisen der „Podiumseitelkeit" ist zu einem guten Teile ein Abweisen der Verantwortung des musikalischen Führertums, ein Sichzurückziehen hinter die Menge oder hinter vereinbarte Begriffe. Es ist unbegreiflich, wie Musiker, deren hervorragende Wirksamkeit bekannt ist, so etwas unterschreiben können. Die Zeiten der diplomatischen Anpassung sollten heute vorüber sein, Taten und Worte sollten wieder übereinstimmen. Auch Kirchenmusik muß von künstlerischer Eingebung und Verantwortung her befruchtet sein. Auch die weltliche Musik andrerseits untersteht dem deutschen, christlichen Gewissen. Die Orgel dem Volke nahe zu bringen, ist nicht dadurch möglich, wie noch auf der Freiberger Orgeltagung gemeint wurde, daß man Kinoorgeln baut, sondern dadurch, daß man der Orgel den führenden Platz in der deutschen Musik zuerkennt und auch auf die Abtrennung einer „unpersönlichen Kultorgel" verzichtet. Kirchenorgel und Konzertorgel können nicht zwei verschiedene Typen sein, sowenig Kirchenmusik darauf verzichten kann, Musik zu sein. Gerade die alten Meister der Orgel haben eine grundlegende Unterscheidung hier nicht gekannt. Und gerade die Orgel des 17. Jahrhunderts ist konzertierende Orgel. Ein Satz von Herbert Schulze ist in sich widerspruchsvoll und unhaltbar: „Bachs große konzertante Werke sind für ein Instrument geschrieben, das man heute als Kultorgel bezeichnen würde." Unbegreiflich, daß Meister des Orgelspiels, deren Virtuosität uns oft Bachs große Werke vermittelt haben, unserer Zeit gerecht zu werden glauben, wenn sie sich gegen Konzertorgel und gegen Virtuosität öffentlich erklären. Auch der Kirche ist damit nicht gedient und noch weniger dem deutschen Christentum. Selbst die Meister des 16. Jahrhunderts dürfen nicht zu leblosen liturgischen Begriffen gemacht werden. Gerade wer die alte Kunst mit Verständnis betreibt, weiß, daß das nicht möglich ist ohne Vergewaltigung.

Wenn also der Reichskulturausschuß deutscher Christen „die extremen, ungesunden und obendrein unklaren Ziele der sog. Orgelbewegung mit aller Entschiedenheit ablehnt", so ist die „Erklärung" der „Führer der deutschen Orgelbewegung" keine geeignete Antwort darauf. Heute gilt es, mit voller Wahrhaftigkeit sich zu prüfen, ob man der deutschen Kunst, das ist die, für die unsere großen Meister uns die Maßstäbe gegeben haben, mit der Hingabe dient, die ihre Wirkung ins Ganze unseres Volkslebens verbürgt, und ob man der evangelischen Kirche als einem theologisch-theoretischen Begriff oder als einer neuen Volkskirche zu dienen gewillt ist. Die Männer, die in erster Linie hierzu befähigt und berufen sind, sollten sich nicht hinter Doktrinen verschanzen, die im Grunde der teils überwundenen, teils aber noch zu überwindenden Periode der Nachkriegszeit vor dem Anbruch der neuen deutschen Nation angehören. Ehe man das 19. Jahrhundert angreift, muß man diese Nachkriegszeit überwinden. Und auch dann wird gerade ein deutscher Musiker wissen müssen, daß im 19. Jahrhundert edelste deutsche Geisteskräfte volkhaften Ursprungs in deutschen Meistern gültigen Ausdruck gefunden haben. Soweit sie dem Christentum und der Kirche zugehörig sind, dürfen sie auch ihr nicht gänzlich entfremdet werden, sonst kann auch das „Neue" nicht Einzug halten, das wir brauchen.

Es wäre tragisch, wenn in dem Augenblicke, wo durch das Drängen des Volkes die Stunde der evangelischen Kirche gekommen ist, diese die theologische Begriffsklauberei für wichtiger hielte als den Einsatz von verantwortungsbereiten Männern und ihr entschlossenes Handeln, tragisch auch, wenn die Männer, denen die evangelische Kirchenmusik viel zu danken hat, und die ihr einen Aufschwung gegeben haben, der sich jetzt auswirken könnte, nunmehr sich an solche theologische Begriffe klammerten, um den bereits überwundenen stilistischen Modernismus nachträglich zu rechtfertigen. In ihrer Erklärung geben sie nachträglich denen recht, von denen sie, zum Teil zunächst nicht mit vollem Recht, angegriffen worden sind. Die Taten der Hauptunterzeichner der „Erklärung" sind glücklicherweise ganz anders geartet als ihre von Diplomatie eingegebenen Worte, wodurch Mitunterzeichner herangekommen sind, die durch tiefe Gegensätze von ihnen getrennt sind. Diese Gegensätze sind viel tiefer als die, welche zwischen den Ansichten der einen Hauptgruppe um Karl Straube, nach ihren Taten gerechnet, und etwa denen von Görner, dessen Worten nach, bestehen. Dem Kulturausschuß der „Deutschen Christen" ist zu empfehlen, die hervorragenden Musiker, die unter der „Erklärung" stehen, von den andern, in deren Sinn eigentlich die Erklärung verfaßt ist, zu unterscheiden und sich an die Taten und nicht an die Worte der Leipziger Orgelschule zu halten. Die kommende Entwicklung kann diese Männer nicht entbehren, aber sie hat sich frei zu halten von denen, die auf solche theoretische Begriffsklauberei, wie sie die „Erklärung" bietet, angewiesen sind. Die evangelische Kirchenmusik braucht die volle Hingabe der besten deutschen Musiker. Die theoretischen Begriffe werden sich dann von selbst klären.

Goethe ruft auch heute den Deutschen zu: „Denkt nur nicht immer, es wäre alles eitel, wenn es nicht irgend abstrakter Gedanke und Idee wäre!" Und des ferneren: „Sobald man die reine Lehre und Liebe Christi, wie sie ist, wird begriffen und in sich eingelebt haben, so wird man sich als Mensch groß und frei fühlen und auf ein bißchen so oder so im äußeren Kultus nicht mehr sonderlichen Wert legen . . .; auch werden wir alle nach und nach aus einem Christentum des Wortes und Glaubens immer mehr zu einem Christentum der Gesinnung und Tat kommen." Die Zeit wäre hierzu reif, und sie darf dergleichen Ansichten nicht als rationalistisch oder liberalistisch bezeichnen, da sie es nicht sind. Hat doch Goethe auch gesagt: „Über die Hoheit und sittliche Kultur des Christentums, wie es in den Evangelien schimmert und leuchtet, wird der menschliche Geist nicht hinauskommen." Deutschland hat jetzt die Aufgabe, der Welt solche christliche Kultur zu erhalten, indem er sie aus dem Grunde seines eigenen unveräußerlichen Volkstums heraus erneuert. Hier liegen auch die Hauptaufgaben der evangelischen Kirchenmusik.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Die „Berliner Kunstwochen" beendeten wie üblich die Berliner Musiksaison. Die Anteilnahme des Publikums ließ diesmal ein wenig zu wünschen übrig. Wurden die herrlichen Kammermusikveranstaltungen in der Goldenen Galerie des Charlottenburger Schlosses, die stimmungsvollen Konzerte der Philharmoniker unter Erich Kleibers Leitung zu Fackelbeleuchtung in dem Schlüterhof des ehemaligen Kaiserschlosses lediglich vom Standpunkt der Sensation aus bewertet, deren man überdrüssig wird, sobald sie sich alljährlich in gleichem Stil wiederholt? Sind die hochbefriedigenden Leistungen der Kammermusikvereinigung der Philharmoniker, mit Winfried Wolf, Günther Ramin, mit Hans v. Benda als Orchesterleiter gering einzuschätzen? Übten die großen Festkonzerte, unter Furtwänglers Stabführung ein Brahmsfest mit dem hinreißenden Edwin Fischer, das Massenkonzert der Berliner Sängerbünde keine genügende Anziehungskraft aus? War auch die Beteiligung des Publikums reger als in der Hauptsaison, so sah man doch selten einen ausverkauften Saal, und bedenklich erscheint vor allen Dingen, daß gerade die volkstümlichsten Veranstaltungen, nämlich die Schlüterhofkonzerte, durchwegs weniger besucht waren als im Vorjahr. An den Kunstwochen beteiligte sich diesmal in besonderem Maße die Akademie der Künste, die unter Leitung der Kom-

ponisten und unter Mitwirkung von Eugen Jochum Werke von Akademiemitgliedern (Graener, Juon, Reznicek, Hindemith) zur Diskussion stellte und in einer Kammermusikveranstaltung Schöpfungen von Butting, Tiessen, Kempf und Respighi zu Gehör brachte. Beteiligt waren an den Kunstwochen ferner das Klinglerquartett mit seinen Brahms-Feierstunden, das Kampfbundorchester unter Leitung von Prof. Havemann, der Bruno Kittelsche Chor mit seiner abgerundeten Wiedergabe des Requiems von Brahms.

Hinter den Konzerten trat die Oper stark in den Hintergrund. Anstelle der Einreihung bereits bekannter Repertoire-Werke in den Kunstwochen-Spielplan hätte man auf der Opernbühne lieber eine tatkräftige Förderung junger Komponisten deutscher Abstammung gesehen. Ohne Frage gab es auch hier namentlich im Verlauf des Wagner-Festzyklus eine Anzahl hochbeachtenswerter Darbietungen, zum Beispiel die „Lohengrin"-Neuinszenierung, die Furtwängler-Aufführungen mit hervorragenden Solisten wie Maria Müller, Bockelmann, Alexander Kipnis u. a. Auch die Städtische Oper wartete mit vorbildlichen „Meistersinger"-Darstellungen auf. Und wenn man in Berlin in häuslichem Kreise zu einem geselligen Abend eingeladen wurde, dann mußte man unweigerlich Rede und Antwort auf die Frage stehen: „Welcher Hans Sachs ist bedeutender: der Bockelmann der Staatsoper oder der Wilhelm Rohde der Städtischen Oper?" Beide besitzen ungemeine Vorzüge. Aber Rohde entspricht im gesanglichen Ausdruck und im Spiel eher der Vorstellung, die man sich von dem etwas burschikosen Schusterpoeten macht. Bei Bockelmann hohe Kultur, bei Rohde eine tiefere Menschlichkeit. . . .
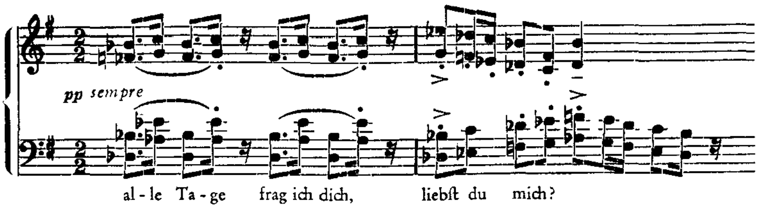
Aber nun gab es doch noch etwas Neues in den Kunstwochen, etwas noch nie Dagewesenes, was selbst den seligen Ben Akiba in Erstaunen versetzt hätte: eine Aufführung von Glucks „Iphigenie" auf den Stufen des Pergamon-Altars im Museum. Wer diese, auf die Initiative der Kammersängerin Erna Denera zurückzuführende Darbietung als Kitsch, als Entweihung betrachten möchte, der beweist seine Verständnislosigkeit gegenüber der Notwendigkeit, Musik wiederum kultischen Zwecken dienstbar zu machen. Im übrigen lese man Karl Storcks Schrift „Tempel der Kunst" (in Band 7 der Deutschen Musikbücherei, Verlag Gustav Bosse). Umfangreiche Vorarbeiten waren für die Aufführung notwendig. Es mußten Seitenaufgänge für die Darsteller geschaffen werden, das akustische Problem löste Prof. Johannes Biehle durch neuartige Wandbekleidungen, Fußbodenbelag u. a. Der Eindruck war überwältigend. Wenn nach einer vorbereitenden Pause der Dunkelheit der weiße Marmor im Licht der Scheinwerfer aufleuchtete, wenn Agamemnon mit wallendem Federbusch unter den Säulen auf der obersten Stufenreihe hervortrat, dann war man im Banne eines einzigartigen Erlebnisses. Die dramatischen Geschehnisse spielten sich auf einem kleinen Podium ab, das zwanglos auf der Mitte der Haupttreppe errichtet wurde. Besonders imposant waren die Massenaufzüge, das von Hertha Feist stilvoll aus dem Charakter des Raumes entwickelte Ballett. An der Aufführung waren Fritz Soot, Gerhard Hüsch, Rudolf Watzke, Elisabeth Friedrich u. a. unter Begleitung eines kleinen, von Max v. Schillings betreuten Orchesters beteiligt.

Die Saison schloß mit der Erstaufführung eines deutschen Opernwerkes, auf das wir in Berlin bereits lange gewartet haben. Es war der „Freikorporal" von Georg Vollerthun, der anläßlich seiner Uraufführung in Hannover bereits in der ZFM besprochen wurde. Ich möchte es mir jedoch nicht versagen, den seinerzeit bereits von anderer Seite niedergelegten Gesamteindruck noch durch einige Einzelheiten zu vertiefen. Denn Vollerthun, dieser grundehrliche, gediegene, längst nicht genügend anerkannte Komponist, verdient es in der Tat, den Lesern ein wenig nähergebracht zu werden.

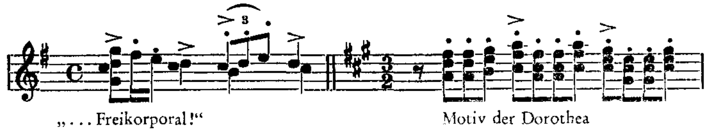
Die Handlung der Oper entnahm Rudolf Lothar, der Librettist von „Tiefland" und „Friedemann Bach", auf Anregung von Prof. Wilhelm Altmann einer gleichnamigen Erzählung von Gustav Freytag aus dem 5. Band der „Ahnen". Das Schicksal einer jungen Komtesse, die in ihrer Liebe zwischen zwei Brüdern schwankt, bis sie ihr Herz nach mancherlei abenteuerlichen Erlebnissen im rechten Sinne sprechen läßt, vollzieht sich auf dem historischen Untergrund zweier gegensätzlicher Welten: der Hof Augusts des Starken mit seiner prächtigen Üppigkeit, und das Alt-Berlin des Preußenkönigs Friedrich Wilhelm I. mit seiner soldatischen

Strenge und Einfachheit. Das sind die beiden Pole, die den Tondichter in erster Linie zur musikalischen Ausdeutung reizen mögen.
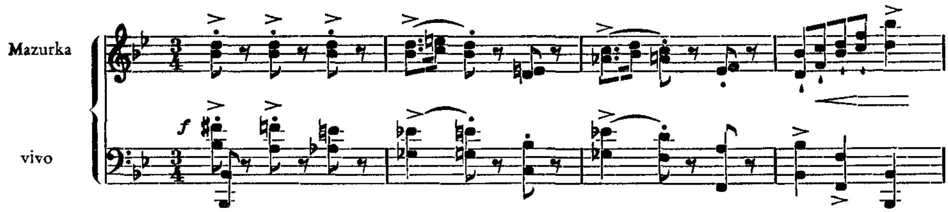
Vollerthun charakterisiert das Zeitalter Augusts des Starken in der Hauptsache durch den Tanz. Eine überaus ansprechende Idee, ganze Szenen mit modernisierten alten Tanzformen auszufüllen, mit unbewußten Parallelen zum „Rosenkavalier“. Was Vollerthun stilistisch von Strauß trennt, ist eine gewisse nordische Schwerblütigkeit und Herbheit des Gefühls, das sich niemals mit billigen melodischen Wendungen begnügt, nie zu Konzessionen an den Publikumsgeschmack bereit ist, sondern seine Innerlichkeit unter oft eckig und kantig wirkenden, über Strauß hinausragenden Harmonien fortschrittlichen Gepräges verbirgt. Wer sich die Mühe macht, tiefer in das Wesen des Komponisten einzudringen, dem offenbart sich eine Unzahl stilistischer Feinheiten namentlich in der motivischen Arbeit. Ein treffliches Beispiel ist die Verarbeitung jenes kleinen Liedchens, das der Freikorporal August in seiner zweifelnden Liebe zu Dorchen auf Posten anstimmt und das zum Sinnbild der „s c h w a n k e n d e n L i e b e“ wird[1]:



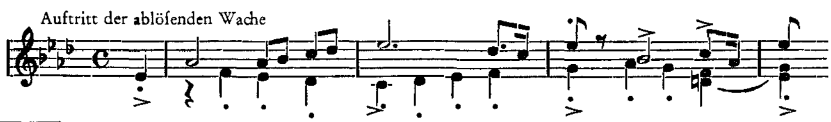
Zu derselben Melodie fragt Dorchen den Bruder: „Und so leichten Herzens verlasset Ihr Berlin?“ Und zur gleichen Weise äußert August zu Regula auf deren Frage nach Dorchen: „Ach, die ist weit. Ob ich sie liebe, weiß ich nicht.“ Die beiden Hauptpersonen, August und Dorothea, sind durch folgende Motive gekennzeichnet:



Aber es sind weniger Leitmotive als vielmehr Erinnerungsmotive, mit denen der Komponist frei schaltet, ohne sich sklavisch an eine Technik zu binden. Ein Reichtum von Formen tritt uns im „Freikorporal“ entgegen. Aus der Fülle der Tanzweisen sei hier die schönste Melodie wiedergegeben, die bezeichnend ist für die Farbigkeit des harmonischen Ausdrucks, dessen oft kühne Chromatik mit ihren zum Stilprinzip erhobenen Querständen, harten Durchgängen und Sekundenparallelen charakteristisch für den Tonsetzer ist:



Und hierzu kommt als weitere einprägsame Hauptmelodie der „Marsch der Langen Kerls“, der Aufzug der Schloßwache, die bei der Berliner Aufführung von Adolf Hitlers Leibstandarte (Stabswache des SS-Sturms I Berlin-Zehlendorf) dargestellt wurde.



[1] Klavierauszug im Verlag Bote und Bock, Berlin W 8.

Man vergleiche diese energische, strenge Melodie mit einem anderen Marsch-Schlager etwa aus der Oper „Die Liebe zu den drei Orangen" von einem gewissen Prokofieff, der einst viel propagiert wurde, aber der heutigen Generation wohl kaum noch bekannt ist! Die beiden oben angegebenen Melodien sind bereits aus dem Konzertsaal in die Öffentlichkeit gedrungen in einer Zusammenstellung, die von Dr. Helmuth Thierfelder stammt. Hierzu kommen einige wenige, wohlgelungene lyrische Partien, die den Ausgleich zu den dramatisch bewegten Höhepunkten schaffen und das formale Bild der Oper vervollständigen. Orchestral ist das Werk mit seinen groß angelegten Vor- und Zwischenspielen reich bedacht. Die Instrumentation ist zeitweilig zu voll und erdrückend, technisch aber in jeder Beziehung fesselnd.

Man verzeihe mir das ausführliche Verweilen bei dieser Oper. Die kleine Analyse ist von dem Wunsche diktiert, einem ehrlich ringenden, hochbegabten Komponisten zu helfen und die weiteste Öffentlichkeit auf ein Werk aufmerksam zu machen, das als Exponent deutschen Wesens auf allen Bühnen Einkehr halten sollte!

Das Publikum erwärmte sich zuerst langsam für Vollerthuns Musik, ließ sich aber im vierten Bild bei offener Szene zu Begeisterungsstürmen hinreißen und rief alle Ausführenden, insbesondere den Dirigenten Werner Ladwig, Gerhard Hüsch, Gotthold Ditter, Walther Ludwig, Constance Nettesheim, Charlotte Müller, Margret Pfahl u. a. unzählige Male vor den Vorhang.

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Als das wichtigste Geschehnis der letzten Zeit darf die Aufführung des „Liebesverbots" von Richard Wagner angesehen werden, das zwar auch einmal im hiesigen Rundfunk geboten wurde, sein volles Wesen aber naturgemäß erst auf der Bühne enthüllen konnte. Was das Werk in der Entwicklung Wagners bedeutet, ist von diesem geradezu klassisch in seiner „Mitteilung an meine Freunde" dargelegt worden. Zwei Grundseiten seines Wesens kommen in den „Feen" und im „Liebesverbot" zur Gestaltung, die tiefernste und die „wild sinnlich ungestüme". Insofern ist nun das zweite Werk das lebensgeschichtlich wichtigere, als diese später nie mehr allein als solche künstlerisch in Erscheinung tritt, wie Wagner, um sich musikalisch nach dieser Seite hin ausleben zu können, sich der international romanischen Oper voll und ganz in die Arme werfen mußte. Und wie hat er dies vermocht! Endurteil: Aus Wagner hätte wohl ein Verdi, aus diesem aber kein Wagner werden können. Es sind Stücke von einem Feuer im „Liebesverbot", die in jeder früheren Oper des italienischen Meisters ihren Mann stellten. Was im ganzen auffällt, ist der bereits überlegene Geist, mit dem Wagner eine Szene, einen ganzen Akt sieht, weiterhin, daß er, fast deutlich merkbar, während der Abfassung des Werkes Fortschritte macht. Wagner gehört ja überhaupt zu den Genies, die an sich selbst ungeheuer viel lernen, nach jedem Werk steht er mit einem ungemein erweiterten Rüstzeug da. Das Allgemeine betreffend, würde Wagner nach heutigem Ausdruck in diesem Werk sinnlich „abreagiert" haben. Du lieber Gott, auf welch anständige Art und Weise geschah dies besonders nach Begriffen des letzten Jahrzehnts, sowohl textlich wie musikalisch. Kritik übte Wagner deshalb an sich, weil er Shakespeares „Maß für Maß" einseitig nach der sinnlich bejahenden Seite sah, was uns wieder zeigt, daß Wagner jede Seite seines Wesens zunächst einzeln, dafür aber grundsätzlich sich äußern lassen mußte. Ich wüßte auch keinen großen Künstler, bei dem sich in seinen Werken — wohlgemerkt in diesen — die Entwicklung mit größerer Folgerichtigkeit zugleich im Sinne unmittelbarer Anschauung vollzogen hat wie bei Wagner. Das durchaus wirkungsvolle Werk, das in der Vorkriegszeit mit ganz falschen Augen angesehen wurde, dürfte heute eigentlich nicht mehr verschwinden, auch noch aus einem besonderen Grund: der deutsche Statthalter auf Sizilien schneidet in dem Werk nicht gut ab, der junge Wagner, bereits frei dastehend, findet es angebracht, gerade den Deutschen vor Muckertum zu warnen.

Die Aufführung unter den neuen Leitern, Dr. Schüler und P. Schmitz, erweckte beste Hoffnungen für die Zukunft. Es herrschte lebendigster Geist bei verschiedenen trefflichen Sololeistungen.

Die letzte Vorstellung im großen Jubiläums-Zyklus waren die „Meistersinger" mit Bockelmann als heute vielleicht unübertroffenem Sachs. Hingegen ist Knappertsbuschs musikalische Leitung teilweise aufs schärfste zu beanstanden. Er gab gleich das Vorspiel derart überhetzt, gegen jede Vorschrift Wagners, daß aus dem Anfang gerade das Gegenteil wurde. Glücklicherweise sind wir in der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" in Leipzig bereits so weit, daß in Zukunft Derartiges von der gesamten Presse aufs entschiedenste abgelehnt wird und es unmöglich wird, daß solche verschandelnde Eigenmächtigkeiten zum zweiten Male vom gleichen Dirigenten begangen werden. Aber auch sonst! Wie oft wurden die Sänger in „sprechendsten" Partien — Beckmesser zumal — zugedeckt, wie gar manches lediglich äußerlich, nur äußerlich gegeben, weit mehr Sport denn Kunst. Es ist mir jetzt klar geworden, daß Knappertsbusch sich in München seit seiner hiesigen Wirksamkeit nach Außen und nicht nach Innen entwickelt hat.

Die „große, vaterländische Kundgebung im Zeichen des Bayreuther Meisters", vom Bayreuther Bund veranstaltet, erreichte ihren Hauptzweck, zur Errichtung des hiesigen Wagner-Denkmals beizutragen, leider nicht. Neubeck leitete als Berufener den musikalischen Teil, Dr. Lange, der bekannte hiesige Wagnerschriftsteller, faßte sein Thema: „Wagners nationalpolitisches Vermächtnis an sein Volk. Vom Revolutionär zum Reformator" etwas zu locker an, wie für die revolutionäre Seite heute nicht die richtige Zeit ist. — Von der Brahms-Woche des Konservatoriums hörte ich vor allem das zweite Orchesterkonzert mit Elena Gerhardt, die immer noch als die idealste Brahmssängerin anzusprechen ist und die Rhapsodie derart sang, daß das Werk, mit noch größerer Wirkung, wiederholt werden konnte. Das Schulorchester spielte die Tragische Ouvertüre und die zweite Sinfonie. Außer dem Berliner Hochschulorchester dürfte es kein derartiges gut diszipliniertes Orchester in Deutschland geben wie das jetzige des hiesigen Konservatoriums unter Prof. W. Davisson, der hierin auch seinen ganzen Stolz setzt, gerade auch hinsichtlich pünktlichen Spiels. Ist aber die überaus starke Inanspruchnahme der Zöglinge für das Orchesterspiel zu verantworten? Eben fand das Regerfest mit schwierigen Werken statt, einige Tage vorher das erste Brahms-Orchesterkonzert mit dem schwierigen Violin- und zweiten Klavierkonzert so wie der Akademischen Ouvertüre. Wo sollen da die Zöglinge Zeit zum Studium hernehmen, sich solistisch ausbilden, zumal jeder Fachmann die Schädlichkeit zu vielen Orchesterspiels gerade bei erst sich entwickelnden Streichern kennt! Das hiesige Konservatorium ist und war nie eine Orchesterschule, sondern zielte in den ersten Begabungen auf Solisten ab. Kurz, diese starke Inanspruchnahme der Zöglinge zu schließlich doch auch sehr persönlichen Zwecken geht zu weit.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Auch nach dem, sonst wohl den Spielzeitabschluß bringenden Osterfest brachte das Rheinland noch einen reichen musikalischen Nachklang. Dem Andenken von Johannes Brahms galt eine Feier des Bielefelder Stadttheaters unter seinem neuen Intendanten Leon Geer, einstigem Bassisten und Regisseur des Hauses, der den bisher tätigen Cahnbley ebenso in seinem Amt ablöste wie Werner Gößling, bisher in Köln wirkend, dessen Nachfolge als Dirigent antrat. Gößling, in Köln angesehen als hervorragender Chor- und Orchestererzieher, hatte sich vorher mit einem aus Mozartschen und Wagnerschen Werken bestrittenen Konzert stärkste Anerkennung geholt. In Bonn mußte das für die Himmelfahrtswoche angekündigte mehrtägige Musikfest, das unter Ernst Wendels Leitung stehen sollte, aus finanziellen Gründen abgesagt werden. Zum städtischen Musikdirektor wurde Gustav Classens berufen, Meisterschüler Abendroths und als Godesberger Musikleiter seit Jahren hochgeschätzt. Auch Bochum feierte

Brahms durch Chor- und Orchesteraufführungen unter der Leitung von Md. Hoffmann und Prof. Reichwein. Alfred Höhn als Pianist und das Treichler-Quartett zeichneten sich als Mitwirkende aus. U. a. erklang die leider selten zu hörende Vertonung des Goetheschen „Rinaldo". Braunschweig brachte die Uraufführung einer Operette „Die Wette ums Glück" von Willi Czernik mit einer amerikanischen Zollschmuggelei als Handlung und einer reizvollen Musik des einheimischen Komponisten, der sich auch mit einem Violinkonzert schon einen Namen gemacht hat. Dortmund beging unter Sieben mit Kulenkampff als Solisten einen gelungenen Brahmsabend. Betrüblich mutet der Entschluß des Magistrats an, das Theater für ein Jahr zu schließen und das Orchester zu entlassen, der jedoch wieder zurückgezogen wurde.

In Duisburg erschien H. Abendroth als Gastdirigent mit Werken von Cherubini, Tschaikowsky und Max Reger. Düsseldorf bot als Erstaufführung Robert Winterbergs historische Operette „Anneliese von Dessau", die vor allem wirksame Soldaten-Bilder auf der Bühne erstehen ließ. Auch hier gab es Gastspiele, so einen Abend unter Pfitzners Leitung, der sein Klavierkonzert und seine Sinfonie zur Wiedergabe kommen ließ, während Hans Knappertsbusch-München Schubert, Mozart und Beethoven überlegen nachgestaltete. Ein Abend galt dem Andenken von Brahms, der Orchesterwerke und Klavierlieder mit Weisbach als Dirigenten und Begleiter Erna Schlüters darbot. In Essen, wo nunmehr Johannes Schüler als Nachfolger Fiedlers einziehen wird, hörte man im Opernhause Beethovens „Fidelio" und unter Meißners Leitung ein vom Publikum mitzusingendes neues Chorwerk „Heilige Namen" von Ludwig Weber. In Gladbach-Rheydt, der Heimat von Dr. Göbbels, hat sich das Personal der Bühne entschlossen, auf eigene Faust eine Sommerspielzeit durchzuführen, wobei ihr das unter Langes Leitung stehende Kampfbundorchester hilfreiche Dienste leisten wird. Ihre Uraufführung erlebte in Hannover die Volksoper des Dresdener Staatskapellmeisters Kurt Striegler „Die Schmiede", ein klangvolles und den die Einzelbilder umrahmenden Chor glücklich behandelndes Werk, das unter Krasselts Leitung einen starken Erfolg davontrug. Kassel belebte Lortzings ebenso echt volkstümliche Zauberoper „Undine" unter Oberhoffer, während Krefeld die fast ganz vergessenen „Rolandsknappen" desselben Komponisten mit schönstem Gelingen in Erinnerung brachte. Im letzten Sinfoniekonzert spielte Edwin Fischer das B-dur-Konzert von Brahms in idealer Form, wozu Meyer-Giesow die D-dur-Sinfonie fügte. Intendant Michels, der es nicht verstand, sich hier Sympathien zu erwerben, wurde wegen mangelhafter Arbeitsleistung beurlaubt. In Langenberg gab Musikdirektor G. Mombaur ein dem Andenken des zu Weihnachten vorigen Jahres verstorbenen hochbegabten Komponisten Hubert Pfeiffer gewidmetes Konzert, das in reicher Folge und künstlerisch glänzender Wiedergabe Werke für Orgel, für Altstimme, für eine Soloklarinette und für Chor bot, ebenso wie derselbe Dirigent bergischen Komponisten: Lemacher, Pfeiffer und dem unlängst dahingeschiedenen Ewald Sträßer einen wohlgelungenen Abend in Velbert einräumte. In Mainz bewies der Gothaer Musikdirektor Bongartz im letzten Sinfoniekonzerte erneut seine starke Dirigentenbegabung, und der Kölner K. H. Pillney erspielte sich mit dem Brahmsschen B-dur-Konzert einen wohlverdienten Erfolg. Zur Feier ihres 100jährigen Bestehens wird die Mainzer Bühne im Sommer eine Festspielwoche begehen. Mühlheim bot als wertvollste Osterfeier die Beethovensche „Missa solemnis" unter Knapsteins Leitung. Mannheim berief zum musikalischen Oberleiter und Nachfolger Rosenstocks den bisher in Oldenburg tätigen Philipp Wuest. In Wuppertal wurden die Mitglieder des Städtischen Orchesters durch neue Verträge verpflichtet. Der einheimische Kampfbund plant unter Dr. Messer eine Sanierung und Neuorganisierung des Musiklebens, wobei er sich auch ein Einspruchsrecht sichert. Im Rahmen der Konzertgesellschaft erklang Bruckners f-moll-Messe unter Schnakenburg und, mit Abendroth als Gastdirigent, ein Brahmskonzert, bei welchem sich Pillney wiederum als hervorragender Solist bewährte. Als Nachfolger des von hier scheidenden Operndirektors Mechlenburg wurde Wilhelm Schleuning bestimmt. Er stammt aus der Beethovenstadt Bonn und betätigte sich bisher als Repetitor der Berliner Staatsoper und als Dirigent in Leipzig.

Wiesbaden beging unter Schurichts Leitung ein Brahmskonzert mit Havemann als Interpreten des Violinkonzerts, außerdem eine Holländische Festwoche zu Ehren des vor vierhundert Jahren geborenen Befreiers der Niederlande, Wilhelm von Nassauen, wobei Werke von Wagenaar, Peter von Anroj, Landré erklangen und der berühmte holländische Oboist Stoijn-Haag Haydns Oboenkonzert vortrug. Die Maifestspiele brachten Mozarts „Figaro" unter Dr. Zulauf, die „Aida" und die „Meistersinger" unter Elmendorff zu Gehör. Im benachbarten Biebrich, wo Wagner an seinen „Meistersingern" arbeitete, gab es im Schloßsaale Musik des Rokoko (Mozart, Haydn, Friedrich der Große) unter Alberts Leitung, ein Abend, der sich zu einem wirklichen Volksfest gestaltete.

In Köln schlossen die Gürzenichkonzerte mit einer festlichen Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms mit Jo Vincent-Amsterdam und Ewald Kaldeweier als Solisten. Das Opernhaus sah unter seinem neuen Intendanten Spring eine Reihe auswärtiger Gäste, teilweise auf Anstellung, von denen Hans Trautner-Duisburg und Karl Hartmann-Berlin sowie Ruth Jost-Arden am besten gefielen. Man erlebte die Neuaufführung des Lortzingschen „Waffenschmieds" und der Zellerschen Operette „Der Vogelhändler". Als Gastdirigent hinterließ Ried einen günstigen Eindruck. Fritz Zaun lehnte seine Berufung nach Essen ab und wird nun erfreulicherweise seine volle Kraft unserer Bühne uneingeschränkt widmen können. Die von der Stadt vorgenommene Senkung der Eintrittspreise hat sich schon gut ausgewirkt. Im Bachverein hörte man durch Angehörige der Meisterklasse Paul Grümmers Bachs Solocellosuiten. Im Westdeutschen Rundfunk, wohin Dr. Raskin, bisher Musikredakteur der „Rheinisch-Westfälischen Zeitung" als musikalischer Oberleiter berufen wurde, erschienen als Solisten Edwin Fischer und, anstelle Szigetys, Riele Queling und Anton Schoenmaker. Das Priska-Quartett bestritt mit bestem Gelingen eine Brahmsstunde, und das Kunkel-Quartett bot Werke junger Kölner Komponisten (Ingenbrand, Schröder), während Dr. Anheißer, unterstützt von O. J. Kühn und Gehly, Mozarts „Bastien und Bastienne" wiederbelebte.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Endlich haben wir in der Staatsoper die langversprochene neustudierte „Zauberflöte" erhalten. Halb Oper und halb Zauberposse, aus der Wiener Theaterumwelt geboren und durch mannigfache Fäden mit dem Wienerischen Wesen verbunden, ein Stück des Kostbarsten, was wir unser ureigenstes Eigen nennen können, unerreicht in der Stilmischung eines unterhaltenden Zauberstücks mit dem Adel und der künstlerischen Höhe der Opernform, eine Mischung, die eben nur dem Genius eines Mozart restlos gelingen konnte, Merkzeichen und Triumph österreichischen Künstlertums, — sie kam erst lange nach vielen anderen, weit unwichtigeren Werken daran, entstaubt und mit Ernst und Liebe wieder aufgefrischt zu werden. Allerdings bezieht sich diese Auffrischung in erster Linie und fast einzig auf das Szenische, das Bildhafte der Vorstellung. Die Besetzung ist (man möchte sagen: Gottlob!) fast die ganze alte geblieben. Wo nähmen wir aber auch einen würdigeren Sarastro her, adeliger in Ton und Wesen, als unsren Richard Mayr, wo eine gesangskundigere Königin der Nacht als Maria Gerhart, wo eine reizvollere, lieblichere Pamina als Elisabeth Schumann? Neu war Helge Roswaenge als Tamino; er leiht ihm die angenehme Süßigkeit seiner Stimme. Das lustige Paar wäre bei Herrn Hammes und Adele Kern in besten Händen, wenn nur die Stimme dieser Papagena für das große Haus ausreichte. Den Monostatos spielt jetzt (als verantwortungsvolles Erbstück nach dem unvergeßlichen Hans Breuer) Erich Zimmermann, eine der verwendbarsten Kräfte unsres Ensembles; die prächtigen Terzettgruppen der drei Damen (Helletsgruber, Achsel und Paalen) und der drei Knaben (Michalsky, With und Szantho), der vornehme Sprecher des Herrn Manowarda und die beiden Geharnischten (Wernigk und Ettl) schließen sich gut an. Ein Sonderlob gebührt dem Opernchor

— eigentlich wie immer — und auch dem Orchester. Clemens Krauß dirigierte selbst und fand meist auch den feinen Sonderstil dieser Opernart. Eine Neuerung, die wir herzlich begrüßen, ist die Wiedereinführung der Tiere in der „Zauberflöte". Sie werden ja zumeist weggelassen, dem Sänger des Tamino zuliebe, der das Interesse der Zuschauer von seinem Gesang auf die stummen Mitspieler dieser Szene abgelenkt sieht; aber sie gehören unbedingt dazu. Die neuen Bühnenbilder von Kautsky sind wirkungsvoller, als es die alten waren; bedenklicher ist die Freiheit in den Roller'schen Kostümen; hier macht sich schon der verderbliche Einfluß des unbedenklichen Spielleiters Wallerstein geltend. Die drei „schwarzen Damen" sind natürlich nicht schwarz, sondern verschiedenfarbig kostümiert — bei Wallerstein muß ja immer alles justament anders sein —, die Feuer- und Wasserdekoration bedeutet einen Gewinn, die Kakteen und Feigenbäume dagegen verändern wieder das vorgeschriebene Landschaftsbild nach einer unpassenden Richtung. Die Bühne ist meist finster, von Donner- und Windmaschine wird übermäßiger Gebrauch gemacht. Manches in der Regie ist nicht nur sinnwidrig, sondern geradezu widerlich: so, wenn die Priester zu den Reden und Gesängen Sarastros rhythmisch-gymnastische Bewegungsspiele ausführen; hier ist Ruhe, vollkommene Ruhe allein am Platz. Aber die wiederholt und von allen Seiten getadelte Wallersteinsche Bühnenautokratie kann sich an Eigenmächtigkeiten, an Vergehen gegen Idee und Formgehalt der Kunstwerke offenbar noch immer alles erlauben. Wird das ewig so bleiben? Revueartige Gruppenbilder bemüht man sich vergeblich mit dem Geschmack der „Zauberflöte" in Einklang zu bringen, die weniger auf Massenwirkung als auf individuelle Szeneneindrücke abgetönt ist. Zum stärksten Widerspruch aber fordert es heraus, daß sich Herr Dr. Wallerstein sogar Veränderungen am Text des Dialogs herausnimmt, die weit über die Freiheiten der Stegreifkomödie hinausgehen, weil sie in ihrer Banalität dem Jargon die Vorherrschaft geben.

An der Staatsoper häufen sich die Gastspiele. Das von Richard Tauber fiel in eine nicht gerade vorbildliche „Carmen"-Aufführung, bei der nicht so sehr die Vorzüge, von Taubers Gesangskunst, als vielmehr deren Schwächen, die durch seine lange Zugehörigkeit zur Operette bis zur Stilwidrigkeit verschärft erscheinen, überwogen. Das Publikum schrie und johlte trotzdem vor Begeisterung, weil es eben — jenes Publikum war, das „seinen" Tauber hören wollte. Herr Krips als Gastdirigent konnte der Vorstellung kein höheres Niveau geben; auch liegen ja bei der derzeitigen Wiener „Carmen" die Dinge überhaupt sehr im argen; hier täte einmal eine gründliche Neustudierung und Umbesetzung not. — Nach den hysterischen Publikumsexzessen dieses Taubergastspiels forderte die Mode ein Auftreten Jan Kiepuras in Puccinis „Turandot", einer Oper, deren Zugkraft im Vergleich mit der der ersten starbesetzten Aufführungen bedeutend nachgelassen hat; auch Kiepura erfreut nicht so sehr durch gesangliche Kultur und Abgeschliffenheit als durch urwüchsiges, jugendlich ungestümes Drauflossingen; neben ihm errang sich ein zweiter Gast, Clara Jacobo aus Neapel, einen nennenswerten äußeren Erfolg.

Im starken Gegensatz zu diesen modisch und tendenziös gefärbten Gastspielen von Tauber und Kiepura stand dasjenige von Elisabeth Rethberg; ihre Agathe war eine Leistung von höchster Vollendung, Reinheit und Einheitlichkeit, von gesanglichem Wohllaut und echtem Gefühlsausdruck; sie gliederte sich zudem in ein an sich vorbildliches „Freischütz"-Ensemble ein: mit Franz Völker, dessen Max zu seinen besten Rollen zählt, und mit Maria Reining, einem Ännchen von so bezaubernder Natürlichkeit und deutscher Echtheit, stimmlicher Vollendung und poetischer Darstellungskunst, daß wir die Operndirektion nicht begreifen, die eine solche, gerade heute doppelt benötigte Kraft nunmehr scheiden läßt. Eine Solistengruppe wie die eben geschilderte hätte es aber verdient, daß auch im Orchestralen dieser „Freischütz"-Aufführung mehr Sorgfalt gewaltet hätte: hierzu aber scheint uns der richtige deutsche Kapellmeister zu fehlen. — Den gleich kostbaren Eindruck ihrer Agathe hinterließ Frau Rethberg dann noch als Madame Butterfly, doch litt auch hier die Aufführung (wieder unter Herrn Krips als Gastdirigenten) an der Übertreibung der Tempi und der Dynamik. — Das diplomatische Geschick des gegenwärtigen Leiters der Bundestheaterverwaltung hat Alfred Piccaver wieder in die Oper zurückgebracht, zunächst wenigstens in einem Gastspiel als Des Grieux;

die weiche Lyrik seines Tenors ist neben den heroischeren Qualitäten seiner Kollegen vom Heldenfach sehr gut zu gebrauchen. Daß er auch in einem Konzert mit Lotte Lehmann, seiner ihm ebenbürtigen, wenn nicht gar überlegenen Partnerin, ein gut Teil des stürmischen Erfolgs für sich in Anspruch nehmen durfte, ist selbstverständlich.

Mit allen Anzeichen eines wirklichen Kunstfestes vollzog sich die von der Deutschen Brahmsgesellschaft gemeinsam mit der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstaltete, fünf Tage umspannende große Brahms-Feier zum 100. Geburtstag des Meisters. Sie stand unter dem Ehrenschutz des Deutschen Reichspräsidenten v. Hindenburg und des österreichischen Bundespräsidenten Wilhelm Miklas; ihr künstlerischer Führergeist war Wilhelm Furtwängler, der als einer der bedeutensten Brahmskenner und Brahmsdirigenten über dem Feste waltete. In feierlicher Weise wurde es eröffnet unter der persönlichen Anwesenheit des österreichischen Bundespräsidenten, der Minister und des deutschen Gesandten, und Furtwängler selbst ergriff bei diesem Anlasse das Wort, um in einer formvollendeten, temperamentvollen Festrede Brahms als deutschen Klassiker zu feiern. Mit fein pointierten Wendungen richtete Furtwängler hierbei seinen Blick gegen die moderne Übertreibung in der Forderung des sogenannten Fortschritts in der Musik: in diesem stark betonten Sinne habe Brahms nichts „Neues" gebracht und bringen wollen, denn er begnügte sich mit den Ausdrucksmitteln der Musik seiner Zeit; der bewußt beabsichtigte Fortschritt sei aber auch gar nicht das notwendige Ziel der Kunst, und gerade die Sachlichkeit, das Schlagwort der Moderne, habe Brahms in seiner knappen und einfachen, vielfach volkstümlich anmutenden Ausdrucksweise und in seiner Beschränkung auf das Entscheidende besessen, und hierin liegt sein Führertum, das jetzt wieder besonders zur Geltung kommt. Die Abhaltung des Brahmsfestes in Wien, sagte Furtwängler, sei von der Deutschen Brahmsgesellschaft eben deshalb beschlossen worden, „da wir — gleichgültig, wie die hohe Politik darüber denkt — kulturell ja doch zusammengehören". Eingeleitet wurde der erhebende Festakt durch zwei, von Franz Schütz gespielte Choralvorspiele und die Orgelfuge in as-moll; den Ausklang bildeten die „Fest- und Gedenksprüche", ausgeführt vom Opernchor unter der Leitung Ferdinand Großmanns.

Der erste Tag galt dem „Deutschen Requiem", dem Furtwängler in den Steigerungen, aber auch in der Feinheit seiner dynamischen Abstufung, besonders durch starke Gegensätzlichkeit von laut jauchzendem Fortissimo und flüsterndem Pianissimo, mehr dramatische Akzentuierung verlieh, als wir dies bisher an dem Werk gewohnt waren. Der Singverein und das Wiener Sinfonieorchester folgten mit ganzer Hingebung. Die beiden Solisten waren Josef von Manowarda, über den sich jedes Lob erübrigt, und die Leipziger Sängerin Adelheid Armhold, die durch ihren kultivierten und durchgeistigten Gesang erfreute.

Die folgenden Abende des Festes zeichneten sich durch wahre Riesenprogramme aus. Auf dem des ersten Orchesterkonzertes standen die Tragische Ouvertüre, die Dritte Sinfonie, das Doppelkonzert für Violine und Cello und die Akademische Festouvertüre; auf dem des zweiten Abends die Haydn-Variationen, das Klavierkonzert in B-dur und die Erste Sinfonie. In diesen beiden Konzerten spielten die Philharmoniker. Wäre das nicht der Fall gewesen, so wären sie vielleicht ebenso schwer zu ertragen gewesen wie eine Reihe von glücklichen Tagen...! Die Klarheit der Furtwänglerschen Interpretation dieser klassischen Orchesterwerke steht über jeder Kritik, ebenso der Glanz, den ihnen das Wiener Philharmonische Orchester verleiht. Die Besetzung der Solistenpartien hatte es auf klingende Namen abgesehen gehabt, und die Wahl für den Cellopart des Doppelkonzerts konnte auf keinen Besseren fallen als auf Pablo Casals; Bronislaw Huberman als sein Partner auf der Geige stand auf dem gewohnten Gipfel seiner Virtuosität, spielte aber doch mehr sich selbst als Brahms. Zwischen seinem Hervorkehren der individuellen Interpretation und dem gänzlichen Versunken- und Hingegebensein Casals an das Werk war ein vollkommener Ausgleich nicht immer möglich. Im Klavierkonzert brillierte Artur Schnabel mit seiner bewundernswerten Präzision und Zartheit (aber warum hatte man eigentlich nicht Wilhelm Backhaus berufen?).

Mit Schnabel, Huberman und Casals verband sich Paul Hindemith in den beiden Kammermusikkonzerten des Brahmsfestes. Auch hier darf man wohl von einer Hypertrophie der

Programmaufstellung sprechen, und es gehörte auch für den Zuhörer die denkbar größte Konzentration dazu, um schließlich nicht zu ermüden. Aufgeführt wurden an diesen beiden Abenden die Klavierquartette in A-dur, c-moll und g-moll und die Klaviertrios in c-moll, H-dur und C-dur. Das Ergebnis des Zusammenspiels der genannten vier außerordentlichen Künstler war, wie zu erwarten: eine solche Kopplung ist wohl eine starke Zugkraft und findet demnach von selbst den lebhaftesten Beifall des Publikums, aber gerade die individuelle Größe und Selbständigkeit der Ausführenden steht dem Ideal des kammermusikalischen Zusammenspiels, der absoluten Einheitlichkeit, hinderlich im Wege. Dennoch konnten die vier genannten Künstler diesen Spalt nahezu ganz überbrücken. Insbesondere sei Hindemith in dieser Hinsicht lobend hervorgehoben: er konnte sich so sehr dem Geist des Zusammenspiels unterordnen, daß man neben den andern seiner Viola oft ein stärkeres Hervortreten gewünscht hätte — er ist ja auch der Einzige von den Vieren, der ständig Kammermusik pflegt.

Die Erste Sinfonie mit ihrem festlich strahlenden Schluß war der prunkvolle Ausklang dieser erhebenden Brahmstage in Wien. Furtwängler hatte die Philharmoniker zu hinreißenden Darbietungen emporgehoben, die ihres alten Ruhmes würdig waren, und der Beifall, der ihnen und ihm gezollt wurde, war ein deutliches Zeichen des Wunsches und der Hoffnung, daß er im nächsten Spieljahr so oft als möglich an ihrer Spitze erscheinen möge. Eine Lücke im Fest wurde dennoch schmerzlich bemerkt: das gänzliche Fehlen des Liederkomponisten Brahms, als welcher er ja doch fast seine stärkste Popularität erlangt hat. Zum Teil wurde dieser Mangel wettgemacht durch andere gleichzeitige Veranstaltungen, so durch eine Brahmsfeier in der Musikakademie. Hier standen neben dem Sextett in G-dur und Klavierstücken auch Lieder und die Liebesliederwalzer auf dem Programm. Von den Ausführenden seien, da sie keineswegs mehr als Schüler, sondern als ausgebildete Künstler angesprochen werden dürfen, die Sängerin Erika Feichtinger und die Pianistin Isolde Ahlgrimm hervorgehoben. Auch im „Deutschen Klub" wurde Brahms besonders gefeiert: mit Liedern (durch Erika Rokyta) und Duetten (von dieser und Irene Damisch), mit der Violin-Klaviersonate (Karl v. Baltz und Walter Kerschbaumer) und dem A-dur-Quartett (Kerschbaumer, Baltz, Annie Heldenwang und Senta Benesch).

Am 70. Geburtstag von Franz Schalk vereinigten sich die berufensten Repräsentanten der Wiener Staatsoper, die Philharmoniker, der Opernchor und ein erlesenes Solistenquartett (Margit Angerer, Enid Szantho, Alfred Piccaver und Josef v. Manowarda), um das Andenken des großen Dirigenten und Operndirektors durch eine Festaufführung des Verdischen Requiems zu ehren: Arturo Lucon, der italienische Feuergeist, leitete die schöne Aufführung, die zugleich bestimmt war, einen Fonds zu schaffen für eine Stiftung zur Ausbildung begabter junger österreichischer Kapellmeister.

Ein Doppelkonzert bei St. Stefan brachte zwischen Bach (Tokkata in F-dur, gespielt vom Domorganisten Karl Walter) und Wagner (Parsifalchöre und „Liebesmahl") als besonders fesselndes Mittelstück die Festkantate, die Anton Bruckner im Jahre 1862 zur Grundsteinlegung des Linzer Mariendoms komponiert hatte, jenes großangelegte, in gewaltige Bogen gegliederte, wie ein Bauwerk sich auftürmende Preislied auf Gott und Maria; die Aufführung dieses viel zu selten gehörten großen Männerchorwerks war dem Wiener Männergesangverein und der Führung von Ferdinand Großmann zu danken. — Eine prächtige Reprise der „Goethe-Sinfonie" von Josef Reiter durch den neuen Wiener „Braunhemdchor" und den Ostmärkischen Sängerbund unter Josef Fr. Gröger fand jubelnde Zustimmung (wir haben über das Werk vor zwei Jahren, gelegentlich seiner Uraufführung, ausführlich berichtet). — Unter den regelmäßigen Orchesterkonzerten Karl Walters im Stefansdom heben wir für diesmal dasjenige heraus, das dem 60. Geburtstag Max Regers gewidmet war: von den gewaltigen Orgelwerken Regers enthielt es die große Fantasie und Doppelfuge in d-moll (op. 135 b), Präludium und Fuge in g-moll (op. 131) und die fis-moll-Variationen (op. 74). — Das Sedlak-Winkler-Quartett, gegenwärtig Wiens führende Kammermusikvereinigung, beendete seinen Beethoven-Zyklus im Musiksalon Doblinger, in welchem es seit dem Herbst die sämtlichen Streichquartette, die Violin- und Cellosonaten zur Aufführung gebracht hatte. — Beatrice Reichert,

eine unserer besten Cellistinnen, spielte in der Pfitznergemeinde zusammen mit Roland Raupenstrauch die Cellosonate op. 1; Isolde Riehl und Elemer v. John sangen Pfitznersche Lieder, der Letztere auch, mit besonders starker Wirkung, die große Erzählung des Knechts Rupprecht aus dem „Christ-Elflein", das uns die Operndirektion — trotz scheinbar bereits eingeleiteter ernster Schritte — doch bis heute immer noch vorenthalten hat.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Heinrich Bohl, Langensalza (Aprilheft)

Aus den genannten 38 Silben waren die folgenden Worte zu bilden:

Rodelinde — Isouard — Cornu — Harmonika — Albrechtsberger — Rolland — Dinorah — W(L)andowska — Akkordion — Glottis — Nedbal — Ernani — Rudnick

deren Anfangs- und Endbuchstaben, von oben nach unten gelesen, folgende Namen ergeben:

RICHARD WAGNER — EDUARD HANSLICK

Die Beteiligung an der Aufgabe unseres Aprilheftes war wieder außerordentlich groß und die eingegangenen richtigen Lösungen — trotz einiger Klippen, die mehrere unserer Rätselfreunde in höchst humorvoller Weise auszudeuten wußten! — erreichten die stattliche Zahl von 92. Unter diesen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Chormeister Karl Liebig, Berlin-Joh.;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für MD Bruno Leipold, Schmalkalden i. Th.;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Erwin Josewski, Musiklehrer und Kantor, Deutsch-Eylau/Westpr.;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Annchen Brill, Schülerin, Dudweiler — Friedrich Franke, Bad Köstritz i. Th. — Alfred Oligmüller — Engel-Bochum — Lehrer M. Pfeiffer, Berlin-Neukölln. —

Aus vielen Briefen klang die Freude, daß die diesmalige Aufgabe so erheblich leichter war als die vorhergegangene von L. Blumberger. Dies löste auch manch launigen Vers aus, wie uns überhaupt eine Reihe höchst origineller Ausschmückungen der richtigen Lösung in Worten, Tönen und Bildern zuging, die wir gerne mit einem Sonder-Bücherpreis bedenken.

So haben sich unsere Hauskomponisten, zu denen sich heute einige neue Namen gesellen, auch diesmal mit Erfolg bemüht, ihre Begabungen der Rätselecke zuzuwenden. Es sind bekannte Namen, mit teilweise überragenden Werken, die wir an die Spitze der Sonderprämierungen stellen müssen.

In allererster Linie verdient Erwähnung unser (wir dürfen dies mit einem Gefühl der Befriedigung aussprechen) Helmut Bräutigam-Crimitschau, z. Zt. im Arbeitsdienstlager Bornitz, dem es gelungen ist, die beiden Namen nicht nur dichterisch, auch musikalisch in einer bedeutungsvollen Arbeit auszuwerten und gegeneinander zu führen. Drei Sinngedichte für sechsstimmigen gemischten Chor: Der Meister, der Krittler und „Beide", der Text in Distichen geschrieben vom Komponisten, stellt Bräutigams Satzkunst erneut unter Beweis. Daß er dabei nicht in den Fehler verfällt, Hanslick als eine durchaus lächerliche Figur zu zeichnen, sondern die Mängel seiner Kritik vom allgemein bedauerlichen Standpunkte aufzeigt, sei ihm als Zeichen vornehmer Gesinnung besonders angerechnet. Dieses sicherlich gar nicht unbedeutende Werkchen, eigentlich nur als Gelegenheitsarbeit gedacht, sollte die Beachtung weiterer Kreise finden.

Ein Stück für Cello und Orgel, das die Gegnerschaft Hanslicks, Wagner gegenüber lebendig macht, von KMD Richard Trägner-Chemnitz verdient ebenfalls volle Beachtung. Schon wegen der unterschiedlichen Faktur gegen Bräutigams Beitrag nicht abzuwägen, müssen wir der wertvollen Arbeit doch Gerechtigkeit widerfahren lassen. Beide Arbeiten seien mit Sonderbücherpreisen im Werte von M. 10.— bedacht.

Max Menzel-Meißen hätte, wie er in einem ganz hübschen Gedichtchen bemerkt, gerne einen ersten Preis geschnappt, will sich jedoch auch mit einer geringeren Bewertung begnügen, welche wir ihm in Anbetracht einer recht gut gearbeiteten Suite für Kleines Orchester, die allerdings und eigent-

lich keinen Zusammenhang mit der Lösung aufweist, gerne zuerkennen. Im Gegensatz zu Menzels gediegener, doch etwas vormärzlicher Schreibweise steht das Klavierstück „Zwei Kreise" (Widersacher) von Walter Rau-Chemnitz, in welchem die Begabung des Echten, des Ewigen und Unvergänglichen ausgesprochen werden soll. Daß sich diesmal, unter einem tragischen Geschick, das ihn betroffen, seine Begabung nicht voll auswirken konnte, mußte leider bemerkt werden. Trotz alledem bleibt auch dieser Beitrag von bemerkenswerter Güte. Die beiden Herren seien mit Sonderbücherpreisen im Werte von Mk. 8.— ausgezeichnet.

Einen recht gelungenen Einfall hatte Studienrat Lemke-Stralsund, als er die musikalisch verwendbaren Buchstaben der Namen Wagner und Hanslick zu einem Charakterstück für Klavier „Phantastische Begegnung" zusammenfaßte. Daß er dabei zu allerhand Gegensätzlichkeiten kommen mußte, bleibt nicht verwunderlich. Die gute Idee bewerten wir mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.—.

Schließlich bemerken wir noch zwei gute musikalische Beiträge von Bibliotheksrat Dr. Johannes Hübner-Breslau, eine Romanze für zwei Violinen und Studienassessor Willi Schwinn-Hof a. S., von letzterem eine kleine Invention für Klavier über ein Thema von Albrechtsberger. Die musikalische Gesittung und das kontrapunktische Wohlbefinden der beiden Herren bedenken wir mit Sonderbücherpreisen im Werte von Mk. 4.—.

In mancher der erwähnten Kompositionen spukt diesmal die Ganztonleiter, ein zwar nicht ganz neues, doch immerhin recht empfehlenswertes Mittel vom Gebräuchlichen wegzukommen. Wir sind auf neue Überraschungen gefaßt und würden uns sehr freuen, solche vermerken zu dürfen.

Auch unsere Dichterschar war nicht minder eifrig am Werke. Aus ihrer Reihe erhalten einen Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 8.—: Hauptlehrer Otto Deger, Neustadt i. Schw. — Rektor R. Gottschalk-Berlin und Lehrer Max Jentschura, Rudersdorf, von denen die beiden ersteren Richard Wagner huldigen, während Max Jentschura in seiner launigen „Nußknackers Bitte" dem „neuen Riemann" ein Liedlein singt. Wir müssen uns aus Raumgründen den Abdruck der sämtlichen 3 Dichtungen leider versagen, und wählen daher lediglich R. Gottschalks Verse, als die kürzesten, zur Wiedergabe:

Richard Wagner und sein Hauptwidersacher

Was sagtest du, Herr Rezensent von Ruf,
du Philosoph des „Musikalisch-Schönen",
von jener Wortkunst, die der Meister schuf,
von seiner Wunderwerke Pracht in Tönen?
Klein sei die Handlung, ärmlich, abgeschmackt,
kalt die Musik selbst seiner „Meistersinger",
gespreizt und unerquicklich jeder Takt,
so schmerzhaft fast wie Tiergeheul im Zwinger?
„Ja, Wagners Kunst ist unter der Kritik!"
So schriebst du, Haupt der Kritiker, Hans Lick.

Du sagtest, Wagners Verse sind banal,
abscheulich wie ein wüster Haufen Schotter,
sie machen deinen Ohren große Qual,
nennst sie Alliterationsgestotter?
Im Schimpfen, das sei neidlos anerkannt,
besitzt du eine ganz besondere Gabe;
Thersites, der's doch auch ganz gut verstand,
ist gegen dich der reine Waisenknabe.
Zum Lohn ereilte dich auch sein Geschick:
Achilles — Wagner schlug dich tot, Hans Lick.

R. Gottschalk.

Einer Reihe weiterer dichterischer Einsendungen, die ebenfalls zum Großteil um Richard Wagners Gestalt und Größe kreisen, erkennen wir einen Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 6.— zu: Studienrat Georg Amft, Habelschwerdt — Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim/D. — Alex Grimpe, Komponist, Hamburg — Domorganist H. Jacob, Speyer — Musiklehrer Fritz Lorberg, Cuxhaven — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz — Dr. Rudolf Steglich, Erlangen — Christian Zeiller, München.

Und schließlich erhalten noch einen Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 4.—: die Verse von KMD Ernst Callies, Essen — Oberlehrer Martin Georgi, Thum i. Erzgeb. — Edwin Janetschek, Musikreferent, Prag — Karl Schlegel, Recklinghausen — Alfred Umlauf, Radebeul und Otto Wiegand, Kassel-Wilhelmshöhe.

Wir bitten unsere Preisträger um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche. Mehrfache Anfragen veranlassen uns, ausdrücklich auch darauf hinzuweisen, daß wir selbstverständlich auf Wunsch auch gerne frühere Hefte der ZFM, soweit noch vorhanden, liefern. Es kommen hierfür allerdings nur die seit Übergang der ZFM in unseren Verlag, d. i. seit Juli 1929, erschienenen Hefte in Frage, über die ausführliches Inhaltsverzeichnis auf Wunsch zur Verfügung steht.

Nachstehend seien auch noch die Namen der übrigen Einsender richtiger Lösungen bekanntgegeben:
Max Burger, S.-S., Benediktbeuren —
Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse —
St.-R. Paul Döge, Borna —
Liselotte Facius, Lugau i. Erzgeb. — Erich Flöthmeyer, Leutenberg i. Thür.

H. M. Gärtner, Voerde — Amtsgerichtsrat G. Gland, Schlottheim/Th. — Musiklehrer Hans Godez, Sonneberg/Th. — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Th. — Theodor Goldberg, Organist i. R., Reichenbach i. V. — Günther Grenz, Seminaroberlehrer i. R., Altkemnitz i. Rsgb. —

Margarete Hansen, Svendborg — Bruno Hegmann, stud. mus., Recklinghausen — Caspar Heßler, Pianist, Gronau i. W. — Gerda Hick-Bodenstein, Soenzei Bahasa, Niederl.-Ind. — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien —

J. Kautz, Musiklehrer, Offenbach/M. — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse O.-S. — Elsbeth Klatt, Berlin — Rudolf Kögler, Kantor, Jöhstadt — Günther Köhler, stud. phil., Eisenach — Irmgard Kolb, Musiklehrerin, Hof/S. — Hans Hermann Kurig, Stud. a. d. Ev. Kirchenmusikschule, Aschersleben/H. —

KMD Arno Laube, Borna, Bez. Leipzig — Styrbjörn Lindedal, Göteborg —

Annemarie Meinhold, stud. paed., Dresden — Helene Meyer, Kiel — MD Gustav Mombaur, Langenberg/Rhld. —

Martha Palme, Klavierlehrerin, Georgswalde/Böhmen — Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden/Ostfrsld. — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Erna Penquitt, Musiklehrerin, Johannisburg/Ostpr. —

Melly Ragetti, Wien — Gerd Ridder, Arbeitsdienstlager Norddorf/Amrum — Hildegard Rother, Breslau —

Erhardt Seifert, Würzburg — Walter Söthje, Oberprimaner, Lägersdorf/Holst. —

Marianne Schäfer, Leipzig — Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Paul Schmidt, Lübeck — Lisbeth Schreiber, Sängerin, Neisse — Ernst Schumacher, Emden/Ostfr. — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse — Klaus Schwarz, Primaner, Glogau —

Hans Steiner, Grenchen/Schweiz — Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen — Friedrich Stenglein, Nürnberg — Franz Strehler, Chorrektor,Ratibor/Schles. —

Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden/Ostfrsld. — Josef Tönnes, Organist, Duisburg — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —

Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf/Böhmen — Eugen Weber, Oberprimaner, Mühlheim/R. — Frau Frieda Weber, Regensburg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Th. — Karl L. Weishoff, Herford — Christel Winzer, Klavierlehrerin, Lauenburg i. P. — Rudolf Wohlgemuth, kaufm. Angestellter, Tambach-Dietharz/Th. —

Richard Zangl, Oberprimaner, Dessau — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse —

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von E. Borgnis, Königstein i/T.

Aus den Silben:

an — ar — bach — beth — bus — char — chardt — da — dant — de — de — di — di — du — e — e — el — er — eu — gar — i — jad — in — ker — land — ler — les — low — mac — mah — mes — na — ni — no — on — pult — quiem — rarch — rha — rau — re — rei — rid — ry — schen — sy — sle — sol — ten — ten — the — tet — ti — tief — ton — tur — ver — zak (j = i)

sind 22 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben, beide von oben nach unten gelesen, einen Ausspruch einer der bekanntesten Gestalten aus Richard Wagners Bühnenwerken ergeben. — Die Wörter bedeuten:

1. Italienischer Komponist — 2. Figur aus „Tannhäuser“ — 3. Altdeutscher Liederkomponist — 4. Junger Pianist — 5. Amerikanischer Tanz — 6. Oper von d'Albert — 7. Oper von Weber — 8. Figur aus „Salome“ — 9. Österreichischer Komponist — 10. Theaterleiter — 11. Totenmesse — 12. Französischer Komponist — 13. Berühmter Tenor — 14. Oper von Verdi — 16. Englischer Komponist — 17. Figur aus „Tristan“ — 18. Berühmter Tenor — 19. Figur aus „Cavalleria“ — 20. Musikausgabe — 21. Figur aus „Aida“ — 22. Orchesterrequisit.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. September an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung gelangen insgesamt sieben Preise zur Verteilung, über die das Los entscheidet, und für die Bücher nach freier Wahl der

Preisträger aus dem Verlag von Gustav Bosse zur Verfügung stehen. Die Preisstaffelung ist folgende:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in besonders gelungener Form (Dichtung, Komposition und dgl.) eingesandt werden, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung und gegebenenfalls auch Veröffentlichung vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Hans Joachim Moser: Corydon, das ist: Geschichte des mehrstimmigen Liedes und des Quodlibets im Barock. 2 Bde. in Großf., 100 S. Text und 214 S. Noten. Braunschweig, H. Litolffs Verlag, 1933.

Der Notenband, humoristisch - satirische Musik des Barock, ist etwas ganz Köstliches und bis dahin Einmaliges.

Bach-Jahrbuch 1932. Hrsgeb. von A. Schering. Gr. 8⁰. 165 S. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1933.

Ch. S. Terry: The music of Bach. An Introduction. 8⁰. 104 S. London, Oxford University Press 1933. — Eine kleine gute Einführung mit einigen begrüßenswerten Tabellen.

Pierre-Daniel Templier: Eric Satie. Gr. 8⁰. 107 S. und 40 S. Bilder. Paris, Les Editions Rieder 1933.

Heinrich Größel: Georgius Otto, ein Motettenkomponist des 16. Jahrhunderts. Gr. 8⁰. 99 S. Verlag Bärenreiter, Kassel-Wilhelmshöhe. kart. Mk. 3.—. Eine saubere, wissenschaftliche Arbeit, die Leben und Werke des Komponisten mit zahlreichen Notenbeispielen behandelt.

Richard Wagner zum Gedächtnis. Reden bei der Richard Wagner-Gedächtnisfeier der Stadt Leipzig. gr. 4⁰. 16 S. Breitkopf & Härtel, Leipzig. — Die Teilnehmer der Leipziger Feier, wie auch der weitere Kreis der Verehrer des Meisters, wird die kleine Erinnerungsschrift freudig begrüßen.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

WAGNERBÜCHER im Reclamverlag.

Wolfgang Golther veröffentlicht im Reclamverlag eine kleine Wagnerbiographie, zugleich ein Führer durch Wagners Werke. Das über 200 Seiten starke Bändchen gibt einen genauen Überblick über dies reiche Dasein und das vielseitige Schaffen des Bayreuther Meisters.

Ein Eingehen in die tiefen Probleme des Lebens wie der Werke ist nicht möglich. Diesen Zweck erfüllt ja auch in hinreichender und wundervoller Weise Chamberlains Wagnerbuch.

Als volkstümliche, gründlich-ernste Biographie sei dies Buch von Wolfgang Golther jedem empfohlen, der mit dem großen deutschen Mann und Künstler noch nicht bekannt geworden. —

Nietzsches Aufsatz „Richard Wagner in Bayreuth" füllt ein anderes Bändchen. Kurt Hildebrandt hat dazu Stücke aus dem Nachlaß beigefügt und ein Nachwort geschrieben. Ob dies letztere den objektiven Tatbestand genügend würdigt, ist sehr fraglich. — Nietzsche selber ist zu keiner Zeit seines Lebens einem Problem objektiv gegenübergestanden. Nicht in seiner Liebe, nicht in seinem Haß. — Er hatte dazu die Befähigung gar nicht. — Es mutet uns seltsam an, daß der Herausgeber wähnt, Nietzsche habe Wagner „von seiner Sehnsucht nach Chaos und Nacht heilen und ihn zur heroischen Gesinnung der Tragiker und Vorsokratiker mitreißen und steigern" wollen. — Wer Wagner kennt, wird diese Sehnsucht nach „Chaos" kaum gefunden haben! — Und Nietzsche war der letzte, der berufen, Wagner zu heroischer Gesinnung der Tragiker mitzureißen! — Ist er doch selbst der Lebenstragik tanzend ausgewichen! — Mit dieser Art von Darstellung trifft man nicht Wagner, geschweige sein Werk. Auch hat Richard Wagner in Chamberlain längst den Menschen gefunden, der sein Leben und Werk aus der einzig richtigen, weil wahren Perspektive sah. — Nietzsche ist nicht berufen, Wagners Biographie zu schreiben, und — er hat ja auch nach Hildebrandt gar nicht

über Wagner geschrieben als er sein Buch „Richard Wagner in Bayreuth" verfaßte. Wenn Nietzsche in „traumhafter Wunscherfüllung" möchte, daß Wagner in Nietzsche „sich überwunden fühlen" soll, wie Wotan in Siegfried, so ist das ein Symptom des Größenwahnes. — Nietzsche hat ja auch mit seiner ätzenden Lauge nicht vor Christus Halt gemacht, was ihm aber unsere „christliche" Zivilisation nie übel genommen hat. — Daß er selber als sensibler Mensch den inneren Zwiespalt nicht aushalten konnte und daran zugrunde ging, davon wollen die meisten Nietzscheanhänger nichts wissen. — Er verneinte die Tragik und war — einer der tragischsten Menschen, die je hier auf Erden gelitten haben.

Zu einer objektiven Darstellung und Beurteilung irgend eines Gegenstandes fehlte ihm die innere Kraft. Vielleicht gerade, weil er als edler Charakter jenen Boden verlassen hatte, der ihm allein die nötige Festigkeit gegeben hätte: Eine wahrhaft christliche Weltanschauung. —

Ganz anders das Bändchen mit Hans von Wolzogens „Erinnerungen an Richard Wagner". Da ist alles menschlich gelöst, einfach und doch von der Größe des Einmaligen, des Überragenden angeweht! — Wer den Menschen Wagner kennen lernen will, greife zu diesem kleinen, aber inhaltsvollen Bändchen! — Er wird ihn nachher lieben, wenn er ihn nicht schon früher geliebt hatte, und vielleicht wird mancher finden, daß ein solches Dienen am Werk und Wesen eines Großen schöpferischer und segensvoller sich im Leben auswirkt als ein aus Ehrgeiz entsprungenes Kritisieren . . .

Das vierte der Wagner-Bändchen enthält fünf Aufsätze Chamberlains über Richard Wagner mit einem Vorwort des berufenen Wagnerinterpreten Paul Pretzsch. Es betitelt sich: „Wagner der Deutsche". — Es ist schon so: Neben Wagners eigenen Schriften hat Chamberlain das Bedeutendste über den Meister geschrieben. — Er hat dazu alles Notwendige: Eine klare, wundervoll vergeistigte und doch nicht abstrakte Sprache, wie sie sich nur wenige Deutsche errungen haben! Er hat einen Weitblick und Tiefblick, eine Bildung im wahren Sinne des Wortes, wie sie selten ein Schriftsteller aufweist. Er liebt die Wahrheit und alles Edle wie nur ein Mensch mit großem Herzen sie lieben kann! — Wer über Richard Wagner wirklich und wahrhaftig orientiert sein will, der lese immer und immer wieder die Bücher Chamberlains und nicht zuletzt diese fünf Aufsätze! Man kann anfangen zu lesen, wo man will: Man ist immer in einem großen Zusammenhang! — Wie wohltuend diese männliche so ganz uneitle Einsicht. Was für ein Gegensatz auch in dieser Beziehung zu Nietzsches Schriften! — Wie wohltuend das Bewußtsein, daß hier ein Mann spricht, der Wagner bis ins letzte versteht, versteht aus einer wunderbaren Liebe heraus. Wie wohltuend das Wissen, daß dieser Mann nicht von der ästhetischen, nicht einmal von der philosophischen Ebene aus schreibt: sondern von der rein menschlichen, und das heißt für den Deutschen doch von der christlich-germanischen Ebene aus! — Chamberlain hat es uns in seinem letzten Buche „Mensch und Gott" offenbart, was ihn durch sein ganzes Leben aufrecht hielt, was ihm die Höhe seiner Gedanken, die Wahrhaftigkeit seiner Einsichten verlieh: Sein unerschütterliches Festhalten an dem Erlöser. — Darin war er einer der Ganzgroßen, darin war er urdeutsch! Mit unserem schillernden Journalistentum, dem ein Nietzsche selbst nicht entging, hat er nichts zu schaffen. Aber er muß gehört werden, wenn Deutschland jetzt von Grund aus erneuert werden soll, er, der wie sein Meister Richard Wagner noch bei seinem Tod von einer Presse, die sich „deutsche" nannte, aber niemals deutsch war, verhöhnt und verkleinert wurde! — Und — er wird gehört werden! — Dem Verlag und Frau Eva Chamberlain sei Dank gesagt für diese Veröffentlichung, die es jedem ermöglicht, durch Chamberlain den Weg zu Richard Wagner zu finden. Robert Boßhart.

Reden bei der Richard Wagner-Feier der Universität Tübingen am 13. Februar 1933. Begrüßungsansprache des Rektors Professor Dr. Paul Simon; Festrede von Professor Dr. Hermann Schneider; Verlag von J. C. B. Mohr, Tübingen. 8^0 24 S.

Die Württembergische Hochschule darf den Ruhm beanspruchen, als einzige eine amtliche Wagner-Feier veranstaltet zu haben! Simon spricht im allgemeinen über das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft, gleichsam als Rechtfertigung dieses Wagnisses. Hermann Schneider sucht Wagners deutsche Art zu bestimmen und setzt sich mit den Gegnern, den „Unbelehrten", den „Beengten" und den „Trägen" auseinander; zu letzteren zählt er auch die Studenten, die sich vor die Frage gestellt sehen: „lohnt die geistige Anstrengung, sich in das anspruchsvolle und schwer zugängliche Werk eines Mannes zu versetzen, der seit 50 Jahren tot ist? Und Sie verneinen die Frage. Darin haben Sie recht, und ich will Ihnen um keinen Preis ausreden, daß Sie diese Aufgabe für schwer halten". Solche Sätze scheinen nicht gerade glücklich zur Werbung der heutigen Jugend, von der weiterhin gesagt werden muß, daß bei ihr „die Kunst im letzten Jahrzehnt einen unerhörten Kursrückgang erfahren habe". Das trifft leider, sehr im Gegensatz zu den schönen Reden vom Deutschtum, auf die Deutschkunde überhaupt zu, der die neue Zeit nicht viele Anhänger zu bringen vermochte. Adolf Hitler hat

ſich im vollen Gegenſatz zu den Staatslenkern des alten Deutſchlands, über deren Gleichgiltigkeit und Verſtändnisloſigkeit in Sachen der Kunſt Wagner bittere Klage führte, mit Wort und Tat zu Bayreuth und Richard Wagner bekannt, er will das neue Deutſchland mit der Meiſterkunſt beſeelen. Seine Gefolgſchaft hat dieſe Abſicht noch viel zu wenig erkannt, gewürdigt und betätigt. Schneider ſchreibt: „Wagner iſt weder ein großer Dichter noch ein großer Schriftſteller". Er mißt alſo nach engem rein literariſchen Maßſtab. Der Deutſchforſcher müßte vor allem hervorheben, wie Wagner in unvergleichlicher Weiſe es verſtand, aus den alten Quellen alle wahrhaft großen und wirkungsvollen Einzelheiten herauszuholen, ſie zu ſteigern, neu zu verbinden und zu einem erhabenen Kunſtwerk zu verſchmelzen. Der Vergleich des „Rings" mit ſeinen nordiſchen und deutſchen Vorlagen erweiſt dies aufs anſchaulichſte. Zum Schluß aber findet Schneider eindrucksvolle Worte an den „deutſchen Jüngling", wie Wagner „ſchilleriſch" ſagt. „Ihnen, liebe Kommilitonen, traut Wagner alles zu: die Wiedergeburt des Reiches und die Wiedergeburt der Kunſt". „Der deutſche Geiſt wird den neuen Siegfried und den neuen Stolzing hervorbringen". Mir ſcheint es als die wichtigſte Aufgabe des deutſchen Hochſchullehrers, die deutſche Jugend zur Erkenntnis wahrhaft deutſcher Kunſt zu erziehen, das eigene Erlebnis ſolcher Kunſt den Hörern zu vermitteln, damit ſie ſelber „Mitwiſſende durch das Gefühl" werden. Das neue Deutſchland verlangt nach innerer Beſeelung und dieſe „lebt in deutſcher Meiſter Ehr".

Wolfgang Golther.

EDUARD STEMPLINGER: Richard Wagner in München (1864—1870). Legende und Wirklichkeit. München 1933 (Verlag Knorr und Hirth). Geh. Mk. 2.90, Lein. Mk. 3.90.

Dieſes Buch, das ſich auf dem Titelumſchlag als „das wichtigſte des Wagner-Jahres" ausgibt, iſt das Beiſpiel jener Wagner-Philologie, die ſich übereifrig auf die Lichtung bislang verdunkelter Winkel und Zuſammenhänge aus dem Menſchlich-Allzumenſchlichen eines Genius ſtürzt. Dieſe auf weitgeſpanntem Quellenſtudium beruhende Veröffentlichung will „Tatſachen und Wirklichkeiten, die fanatiſche Wagnerianer oder unkritiſche Nachſchreiber verhehlten oder verfälſchten, richtigſtellen, unbekannte Tatſachen der Öffentlichkeit mitteilen, auch wenn ſie das Bild des Menſchen Wagner anders geſtalten ſollten, als man es bisher zu ſchauen gewohnt war". Es iſt Wagners Münchener Zeit (Mai 1864 bis Dezember 1865) und fernerhin ſeine engen Beziehungen zur bayriſchen Hauptſtadt während der Jahre 1866—1870, die den Verfaſſer dazu veranlaßten, ſich aus einer Fülle von Quellenſchriften einen Zettelkaſten herzuſtellen, deſſen Blätter nun mit peinlichſter Gewiſſenhaftigkeit alles das enthalten, was einem Wagner zu Schimpf und Schande dient. Wir ſtehen hier vor einer grundſätzlichen Entſcheidung: wollen wir Wagners Briefbekenntnis an Mathilde Maier „Es iſt einmal alles ungewöhnlich bei mir" für den Lebens- und Schaffenskreis dieſes Genius gelten laſſen, billigen wir alſo einem ſolchen Genie das Recht auf ein Eigendaſein nach ſeinem Willen zu, dann müſſen wir den Ertrag dieſer literariſchen Spürarbeit innerhalb des Alltagsbereichs eines deutſchen Meiſters ablehnen. Wie heißt es doch klug abwägend auch in dem Wagner-Abſchnitt von Richard Eichenauers aufrüttelndem Buch „Muſik und Raſſe": „Auf ein „moraliſches" Urteil über die Lebensführung iſt es hier natürlich nicht abgeſehen. Z. B. hat es neben Künſtlern, die über dem Inneren das Äußere vergaßen, ſtets auch ſolche gegeben, die einen gewiſſen Prunk im Äußeren nötig hatten. Seine „Ichſucht" mag ſich leicht aus dem Gefühl erklären, daß ihm eine ungeheure Aufgabe geworden war, der zuliebe er von Freund und Feind alles fordern dürfe; auch damit, daß ihm durch den Wall von Feindſeligkeit rings umher eine gewiſſe Schroffheit der Selbſtbehauptung aufgenötigt wurde" (S. 234). Gewiß mag uns in Stemplingers Buch manches pſychologiſch Intereſſante und auch Wiſſenswerte begegnen, aber konnte eben nicht auch einmal bei der Mitteilung von ungezählten Belangloſigkeiten auf den unerhörten Kampf hingewieſen werden, den Wagner ums Daſeinsrecht ſeiner Kunſt auszufechten hatte? Mögen betrübliche Einzelſchatten aus dieſen „Enthüllungen" auf die Perſönlichkeit Wagners fallen — wie wäre das anders zu erwarten bei dem „von Lebensmüh' bedrängten" Meiſter — es wäre dann aber auch vonnöten geweſen, einmal das unvergängliche Kunſtvermächtnis Wagners aus dieſen Münchener Jahren ins helle Licht zu rücken und nicht allein überall die Schatten dämoniſcher Lebensmächte heraufzubeſchwören! Nein, dieſes Buch iſt nimmermehr „das wichtigſte des Wagnerjahrs". Ein ſolches wäre vielmehr die wiſſenſchaftlich einwandfreie und kundig kommentierte Geſamtausgabe der Schriften und Dichtungen Wagners ſowie eines Wagnerjahrbuches als literariſcher Mittelpunkt der wiſſenſchaftlichen Erforſchung des geſamten Bayreuther Kulturkreiſes. Dr. Paul Bülow (Lübeck).

H. J. MOSER: Muſiklexikon, 2. und 3. Lieferung. Max Heſſes Verlag, Berlin.

Der Eindruck, daß das Moſerſche Lexikon ein ganz vorzügliches Buch von durchaus perſönlicher Prägung darſtellt, verſtärkt ſich nach Einſicht in die 2. und 3. Lieferung. Die innere Fülle und Lebendigkeit — Qualitäten, die nirgends ſchwerer als im Lexikon zu erreichen ſind — iſt ſelbſt in den knapp gehaltenen Artikeln außerordentlich.

Höchste Anschaulichkeit und kraftvolle Formulierung, die ich schon in der Besprechung der I. Lieferung (ZFM, März 1933) als besondere Vorzüge Mosers hinstellte, bringen jeden Gegenstand, auch den abstrakten, zu voller Deutlichkeit.

Die eminente Anschaulichkeit kommt etwa Artikeln wie dem über „Choralrhythmus" zugute, in dem durch drei verschiedene rhythmische Übertragungen eines gregorianischen Choralanfangs drei heute um den Vorrang streitende Theorien von der Choralrhythmik dargestellt werden. Mit einem Blick ist man im Bilde. Anschaulich sind ferner die Stammbäume großer Musikerfamilien, so hier der der Familie Couperin. Diese Anschaulichkeit, die dem Leser das Verständnis erleichtert und den Gebrauch des Lexikons anregend und interessant macht, hat man auf Schritt und Tritt Gelegenheit zu bestaunen.

Die Formulierungskraft und innere Fülle tritt wieder besonders in den monographischen Artikeln hervor. Nicht nur Desprez (Josquin), Dufay, Brahms, Bruckner, auch Berlioz, Chopin, Debussy werden mit reifem Einfühlungsvermögen und in ausdrucksstarker Sprache treffsicher gekennzeichnet. Wertvoll sind ferner die Artikel über einzelne Nationen. Es finden sich Dänische, Bulgarische, Byzantinische, Böhmische Musik. Überflüssig zu sagen, daß der Artikel „Deutsche Musik" nicht nur alle Strömungen und wichtigsten Träger ihrer Geschichte, sondern auch eine schöne Beleuchtung ihres Grundcharakters und ihrer nationalen Sonderart enthält. Ausgezeichnet sind die Literaturangaben. Gerade allerneueste Werke wird man nicht vermissen. Hervorgehoben seien noch solche Artikel, die im Riemann-Einstein nicht zu finden sind; so vor allem „Bildende Kunst und Musik" und „Dichter und Musik". Dr. Kurt Westphal.

WALTER NIEMANN: Brahms. Vierzehnte, neu bearbeitete und erweiterte Auflage. Mit 68 Bildern. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg.

Das schöne Wort, das Theodor Kullak von Brahms als dem „letzten großen Klassiker des Concertsaals" gesprochen und das im Lauf der Jahre zu endgültiger Bedeutung gelangt ist, könnte man als Motto dem prachtvollen Buch auf seinen Weg in die Welt mitgeben, mit dem Walter Niemann, nicht wie Max Klinger ein symbolisch-mythisches Brahms-Denkmal in Marmor, sondern ein lebensvoll künstlerisches voll tiefster musikalischer Seele und schöpferischer Wortkunst und mit ihm: die geistige Umwertung des Musikalischen in eine Sprache geschaffen hat, der die feinsten zeichnerischen Griffelstriche, aber auch die seltenen Farben „sprachtechnischer Instrumentationskunst" (wenn dieser Ausdruck gestattet sein sollte!) zur Verfügung stehen. Und diesem Hinweis auf Höhe und Rang der Niemannschen Brahmsarbeit soll sogleich die richtigstellende Bemerkung hinzugefügt werden, daß Niemann keinesfalls von dem Ehrgeiz sich stacheln ließ, etwa die literarische Virtuosenleistung Richard Spechts in seinem zwischen Glitzern und diamantenhaftem Farbenspiel berückenden Brahmsbuch einholen oder gar eine im Treibhaus der Phantasie gezüchtete Epitheton-Orchideenkultur übertreffen zu wollen. Denn Niemann ist anderen Blutes, anderem Boden entstammt als Specht, der geistvolle Wiener, der aus der schillernden Kultur der alten genießerischen Phaiakenstadt hervorwuchs, mit ihr beladen ist . . . Niemann kommt wie Brahms aus dem Dithmarschen, aus der weiten ahnungsvollen träumerischen Landschaft zwischen Marsch und Geest; wie Brahms ist er in Hamburg aufgewachsen, ist wie dieser Große, Herbe, Kantige, wie dieser unendlich Zarte und nach Innen Schauende tief eingewurzelt in diese niederdeutsche Natur; er steht Brahms durch Abstammung, Geist, Glauben äußerlich und innerlich nahe und war darum wie kein Anderer berufen, Brahms als Menschen und Künstler zu schildern, nach seiner Seele zu tasten, seine Problematik zu verstehen, zu erklären, seine Musik auszudeuten, so weit diese, wenn auch oftmals bekenntnishafte, von Lebenskrisen emporgeworfene Musik überhaupt zu deuten ist, weil sie als Musik doch nur der Musik wegen geschaffen wurde. Und weil Niemann dort oben in Hamburg, in ihrer niederdeutschen Kultur, in ihrer Atmosphäre, ihrer ungeheuer charaktervollen Eigenart wie Brahms beheimatet ist, Landschaft und Leute kennt, war er von Anfang an der vorher bestimmte Brahmsbiograph. Wenn z. B. Thomas-San-Galli in seinem Brahmsbuch erzählt, wie Brahms im idyllischen Blankenese, dort, wo die alten Elblotsen und die ausgedienten Schiffskapitäne an dem gelbgrauen Strom sich zur Ruhe gesetzt haben, seinen Rinaldo komponiert: mit dem Rauschen der See in den Ohren durch die sonnendurchglühten Dünen streift, so entpuppt sich diese Schilderung für jeden Hamburger als fast komische Phantasterei: denn die Nordsee ist immer noch rund 100 Kilometer entfernt und Dünen gibt es in dieser Landschaft weder am holsteinischen noch am hannöverschen Elbufer . . . Niemann ist doch wohl einer der ersten Brahmsausdeuter, der mit besonderem Nachdruck auf die unzertrennliche Verbundenheit der Brahmsschen Musik und ihres Schöpfers mit dem Niederdeutschen, ihre Eigenstämmigkeit in dieser Kultur und dieser Landschaft hingewiesen hat aus hellsichtiger Erkenntnis, obwohl ich selbst, in dieser Hamburgischen Kultur angewurzelt, dem Zauber dieser niederdeutschen Natur seit vielen Jahrzehnten verfallen, diesen sehr bedeutsamen Artcharakter unabhängig von Niemann, längst aus eigener Wahrnehmung erkannt hatte und erkennen

durfte wie Jeder, dem der Zusammenhang von Volksstamm und schöpferischem Musiker, die Wechselwirkung von Erbgut, Natur, Bildungseinflüssen, Charakter und Persönlichkeit deutlich geworden ist. Wenn Max Kalbeck in seinem viel zu vielbändigem Brahmswerk die grundlegende (und überaus verdienstliche!) Tatsachensammlung des Brahmslebens geliefert hat, — wie Glasenapp jene des Wagnerschen Lebens mit unendlichem Fleiß zusammengetragen, — so konnte und mußte wie jeder Brahmsbiograph auch Niemann aus dieser reichen Fülle des Geschehenen und Erlebten schöpfen. Aber er übernimmt nicht ohne Kritik: er siebt und ordnet nach dem psychologischen Wert der Tatsachen; und aus dieser seiner Einstellung im ersten Teil seines Brahmsbuches wächst ein überaus lebendiges und reizvoll spannendes Brahmsbild hervor: Kindheit und Lehrzeit, die Jahre des Wanderns mit dem Ereignis der „Neuen Bahnen", dem Erlebnis an Clara Schumann und Agathe von Siebold, sodann die Meisterjahre mit ihrer reichen Ernte und den Genialitätsgipfeln Brahmsschen Schaffens ziehen an uns, zum Greifen nahe, vorbei. Den Aufstieg zur Höhe des Ruhms, die selbstbewußte und würdevolle Stellung zwischen Freund und Feind, den Ausklang dieses vorbildlichen Lebens, den Pianisten, den Dirigenten vor allem den Menschen selbst schildert Niemann mit reifster schriftstellerischer Kunst, um dann (im zweiten Teil) dem Schaffen und dem Werk selbst nachzuspüren: der Klaviermusik, den Orgelkompositionen, der Kammermusik, dann der Orchestermusik, den Serenaden, Ouvertüren, den Konzerten, den Haydn-Variationen und den Symphonien, der Lyrik widmet Niemann liebevollste Betrachtung, spricht von ihnen mit der Einfühlungskraft des fein besaiteten Musikers, in dem die Seele des schöpferischen Tondichters schwingt, der über die Doppelbegabung des Schriftstellers und des Musikers gebietet, der als Kritiker in seinen Werturteilen auf dem Fundament historischer und wissenschaftlicher Bildung steht, unberührt von der Gefahr eines unfruchtbaren abstrakten Intellektualismus. In diesen Abschnitten seines Buches ist Niemann kein apologetisch-hymnologischer Brahmine, sondern im edelsten Sinn des Wortes wird er in den vorsichtig wägenden, aber auch vom Enthusiasmus berührten Besprechungen der Brahmswerke zum Hermeneuten in der alten guten Bedeutung des Wortes: Ausdeuter, Verkünder und Mittler, wird Esoteriker, der Feinstes sagt, und der, wo es gilt (wie z. B. der „tragischen Ouvertüre" gegenüber), mit Ehrfurcht auf Vorbehalte sein Urteil einschränkt. Eine Übersicht der Brahmsliteratur und ein sehr sorgfältiges Verzeichnis der gesamten Brahmswerke nach Opuszahlen geordnet, beschließt das glänzende Buch.

Hamburg, Ende Mai 1933. Ferdinand Pfohl.

WILHELM DILTHEY: Von deutscher Dichtung und Musik. Aus den Studien zur Geschichte des deutschen Geistes. Leipzig und Berlin, Verlag v. B. G. Teubner 1933. 467 Seiten, geb. M. 12.—.

Der 1911 verstorbene Philosoph Wilhelm Dilthey, der unerreichte Ergründer und Deuter der Geschichte des deutschen Geistes, hat sich in der Zeit um 1906/07 im Zusammenhang mit seiner berühmten Berliner Vorlesung über die Geschichte der Pädagogik auch in das Studium der Musikgeschichte versenkt. Als seine fachlichen Gewährsmänner nennt er neben O. Jahn und Ph. Spitta besonders H. Kretzschmar und A. Schweitzer, an deren Forschungen und Musikbetrachtung er in allen stofflichen Einzelheiten sich eng anschließt, während er für die Auslegung der musikgeschichtlichen Zusammenhänge, wie für die Deutung der musikalischen Kunstwerke nach Gehalt und Erlebnis überall neue und fruchtbare Antriebe und Gesichtspunkte aus der eigenen meisterhaft gehandhabten geistesgeschichtlichen Betrachtungsweise gewinnt. Einige dieser bedeutsamen Entwürfe und Skizzen sind von seinen Göttinger Schülern Hermann Nohl und Georg Misch unter dem Titel: „Die große deutsche Musik des 18. Jahrhunderts" aus dem Nachlaß zusammengestellt und erstmalig veröffentlicht worden. Sie füllen 100 Seiten unseres stattlichen Bandes, der außerdem sehr feinsinnige literarhistorische Aufzeichnungen zu der von Dilthey geplanten „Geschichte des deutschen Geistes" enthält. Im Rahmen dieses umfassenden nationalpädagogischen Vorhabens, „dem deutschen Volk das Bewußtsein von sich selbst durch seine Geschichte zu geben", gehören jene Blätter tiefgründiger musikgeschichtlicher Auslegekunst zum Allerwertvollsten, was je über den germanischen Grundzug der deutschen Bewegung in der Musik ergründet worden ist. Dem Gang der deutschen Musikbewegung wird in großen Zügen von der Reformation über Heinrich Schütz, Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven nachgespürt, und dabei das Schaffen Bachs und Mozarts am ausführlichsten behandelt. Indem Dilthey das Wesen der deutschen Musik fast ausschließlich in ihrer Ausprägung als reiner Phantasiekunst, als Kunst der Innerlichkeit im idealistischen Sinne Hegels erblickt, wird ihr geschichtlicher Höhenzug in die „dem Drama der Shakespeareschen Zeit verwandte", „auf dem Boden einer volkstümlichen Kunst mit dem Stoff und im Geist nationalen Lebens gesteigerte" deutsche Oratorienform bei Schütz und Händel verlegt. Ihrem universalistischen Zug gegenüber bedeute die konfessionelle Welt der Motetten und Kantaten Seb. Bachs einschränkend den „höchsten Ausdruck, den das lutherische Gemeindebewußtsein jemals gefunden hat". Das

Schwergewicht der Wertschätzung verschiebt sich demnach von Bach weg auf Schütz, Händel und Mozart, was mitbegründet ist in der Unterwertung von Bachs instrumentalem Schaffen und in der unzureichenden Kenntnis seiner der Musikanschauung des deutschen Luthertums verhafteten traditionellen cantus firmus-Gesinnung. Es wird sogar der geläufige Fachausdruck für dieses Kernstück des Gebundenheitscharakters der Kunst Bachs verkannt, wenn es auf Seite 241 unseres Bandes heißt: „Das still unaufhaltsame C und F in seinem Kontrast zu der umgebenden beweglichen Musik ist ein auch von Sebastian Bach immer wieder verwertetes Mittel von höchster Wirkung". Gemeint ist treffend eben jene, besonders für den späten Bach charakteristische C(antus) F(irmus)-Gesinnung.

Aber gerade auch Seb. Bach ist (neben Händel) über die musikgeschichtliche Zeitwende um 1740 hinweg, namentlich durch die Vermittlung von Joh. Christian Bach, mit Mozart ganz unmittelbar verbunden: Mozarts weltbürgerliche Kantabilität wurzelt in dem konzertanten Seb. Bach der Weimarer und Cöthener Jugendjahre. Und dieser Zusammenhang ist es, den Dilthey als jenen einheitlichen, in Schumann, Brahms und Reger an die Schwelle der Gegenwart heranführenden Traditionsverlauf der deutschen Bewegung in der Musik erstmalig aus dem Grunde erkannt und, wenn auch nur bruchstückhaft dargestellt hat. „In Bach und Händel ging die Herrschaft über die Kunst der Innerlichkeit von den romanischen Nationen auf Deutschland über, und wir haben diese Herrschaft bis auf den heutigen Tag behauptet. In der Musik allein zeigt deutsche Kunstübung eine stetige Entwicklung, nur hier setzt jeder große Künstler die Arbeit der vorangegangenen Zeiten fort; und so stetig und langatmig ist diese Entwicklung, die zwei Jahrhunderte bisher erfüllt, daß nur die griechiche bildende Kunst mit ihr verglichen werden kann."

In der Erkenntnis dieses großen Traditionszusammenhangs liegen die starken Wurzeln für die heute aus Besinnung und Sammlung aller Kräfte der musikalischen Erneuerungsbewegungen der letzten Jahre zu schöpferischer Erfüllung des nationalen Kulturwillens aufbrechenden deutsche Musikbewegung. Ihrem mitreißenden Weckruf im Gehorsam gegen die Geschichte des deutschen Geistes zu folgen, ist ein Gebot der Stunde, das im Lichte der geistesgeschichtlichen Erkenntnis Wilhelm Diltheys besonders dringlich erscheint. W. Gurlitt.

Musikalien.

ALEC ROWLEY: Mayday (Maitag), Suite. Edwin Ashdown, London. — Two Nocturnes (Zwei Nocturnos). Winthrop Rogers, London. — Two Twilight Pieces (Zwei Dämmerungsstücke). Schott & Co., London/Mainz. Mk. 1.80 — Aquarium, Suite. Schott & Co., London/Mainz. Alles für Klavier.

Im Novemberheft 1932 (S. 990/1) führte ich den englischen Kinderfreund Alec Rowley in sein von ihm geliebtes Deutschland ein. Diesmal möchte ich den englischen Klavierlyriker für Haus und Konzert mit einigen neuen, charakteristischen und ganz voneinander verschiedenen Heften herausstellen. Da rate ich mit der dreisätzigen Maitag-Suite zu beginnen. Sie gehört etwa mit der English Dance Suite (Ashdown, London) und der Folk-Dance Suite (Stainer & Bell, London) zu Rowley's typisch und bewußt englischen Klavierwerken: flüssig, glatt und leicht spielbar, durchsichtig im Satz, frisch und volkstümlich in der Erfindung, von knapper Gliederung und beweglichem Rhythmus — so echt in ihrem Folk-tune, daß man beinahe auf altenglische Volksweisen oder Volkstänze (die gigueartige erste Nr.) raten möchte. Zum Verständnis der reizenden Schlußnummer: „Jack in the green" ist der uns aus Dickens' Londoner Skizzen („Der erste Mai") bekannte Mummenschanz der Londoner Schornsteinfeger im grünen Birkenkleide. — Die beiden Dämmerungsstücke und Nocturnen sind schöne Bekenntnisse des romantischen, sensiblen und farbigen Träumers und Poeten am Klavier, dessen dichterisch erregte, teilweise impressionistisch getönte Klangwelt innerhalb der modernen englischen Klaviermusik ein ganz eigenes Gesicht von gesunder Naturfarbe trägt. Und da wird, wie in aller englischen Klaviermusik, das kleine entzückende Hirtengedicht mit dem spielerischen Schalmeien-Zwischensatz (erste Nocturne) so wenig fehlen, wie das etwa der ersten Nummer (In starlight — Im Sternenlicht) der herrlichen Six Poems (Sechs Gedichte — Edwin Ashdown, London) an die Seite zu setzende, klangschwelgerische und breit ausladende, wunderbare Mondscheinstück der zweiten Nocturne. Ganz nervöse Zartheit und Poesie sind die beiden „Dämmerstücke", die große dreiteilige „Traumdämmerung" (Dusk for dreams) und das Debussyanisch durchsichtige Gespinst des „Mondaufgangs" (Moonrise) — ein kurzes Stück von tiefer und schmerzvoller Hölderlinscher Naturromantik. — Am modernsten, amüsantesten und drastischsten in Idee und Ausführung ist das wohl aus dem Londoner Krystallpalast geholte „Aquarium", acht kurze Stücke voll Geist, bildkräftiger Anschaulichkeit und köstlichem Humor. Ich möchte dem Spieler den Spaß nicht verderben: aber er braucht nur mal seine eigene Phantasievorstellung von des Meeres anmutigen (Seepferdchen, Anemone, Gold-, Jazzfisch) oder scheußlichen (Tintenfisch, Krabbenspinne) Bewohnern an diesen köstlichen Stücken nachzuprüfen, um ganz zu ermessen, wieviel Geist, Anschaulichkeit und Witz in diesen kleinen

Stücken steckt! Wie bezaubernd und beseelt das zarte Farbenwunder der Anemone, wie schillernd und flüchtig der Goldfisch, wie unheimlich und gräßlich in der tiefen Baßlage (auf einem System!) der Tintenfisch, wie gespenstisch und scheu auf tausend langen Beinen dahinfliehend die Krabbenspinne, wie „goldig" im wahrsten Wortsinne der fremdartig-zarte Jazz-Fisch (Goldnes Auge) — eine wahre kleine Jazz-Poesie! Und alle übrigen Nummern, wie treffsicher! Dieser bildkräftige Rowley wird auch Deutschland sofort erobern. Aber ich möchte doch nachdrücklich bitten, den „anderen Rowley", den Naturromantiker, Dichtermusiker und englisch-volkstümlichen Suitenkomponisten, darüber nicht zu vergessen!

Dr. Walter Niemann.

MEISTERWEISEN. Stücke aus älteren und neueren Werken für Violoncello und Klavier, ausgewählt und bearbeitet von J. Stutschewsky und I. Thaler. Verlag C. F. Peters, Leipzig. Je Heft Mk. 1.20.

Von dieser vorläufig 15 Nummern umfassenden Sammlung, die offenbar mehr zum Konzert- wie Hausgebrauch bestimmt ist, liegen mir 4 vor, nämlich Caccinis Amarilli, eine Gavotte von Francoeur, Le Papillon von Caix d'Hervélois und Griegs Berceuse op. 38 Nr. 1. Sie sind sehr sorgfältig und geschickt gearbeitet, beinahe übermäßig mit Vortragsbezeichnungen versehen. Aber war diese neue Sammlung von Transskriptionen wirklich nötig? Die Violoncellisten sollten sich lieber an Originalwerke halten, die ja reichlich vorhanden sind!

Wilhelm Altmann.

WALTER A. F. GRAEBER: 3 Lieder für Sopran oder Tenor mit Orchesterbegltg. 1. Fromm. 2. Zu spät. 3. Das Herzensschlüsselein. Verlag Nirwana, Frankfurt a. M.

Bereits im Märzheft 1932 der ZFM konnte ich 7 Lieder des Komponisten anerkennend besprechen. Die vorliegenden 3 Lieder zeigen seine ausgesprochen lyrische Begabung in besonders schönem Licht. Sowohl die ernste Stimmung der beiden ersten Lieder wie die Anmut des dritten Liedes sind ganz ausgezeichnet getroffen. Eine sehr warmblütige Melodik und feine stets wohlklingende Harmonik erfreuen Herz und Sinne; diese Vorzüge kommen durch die klangvolle Instrumentierung noch mehr zur Geltung als in der älteren — in demselben Verlag 1931 erschienenen — Fassung von Nr. 1 und 3 mit Klavierbegleitung.

Paul Mittmann.

ROBERT VON HORNSTEIN: Orchester-Suite aus „Der Blumen Rache". Phantastisches Ballett nach Freiligraths gleichnamigem Gedicht von G. Ambrogio, arrangiert und herausgegeben von Ferdinand von Hornstein. Verlag Gebrüder Hug & Co., Zürich u. Leipzig.

Diese Musik der Vergessenheit zu entreißen — der Autor starb bereits 1890 in München — war nicht wohlgetan, da deren Art in der Gegenwart keinerlei Resonanz mehr findet. Laut Vorbemerkung des Herausgebers war R. v. H. Schüler des, unter Mendelssohns Einfluß stehenden Conservatoriums in Leipzig, und verkehrte in jungen Jahren mit Richard Wagner in der Schweiz. Dieser Verkehr hat in seiner Musik keinerlei Spuren hinterlassen. R. v. H. blieb an Mendelssohn haften: Feinsinnigkeit, die einseitig allen elementaren Konflikten geflissentlich aus dem Wege geht. Ist dies bei R. v. H. ein Beweis eigensinniger Überhebung der eigenen Begabung, Eingeständnis eigener Schwäche, oder gar Verkennung der überragenden Eigenschaften des Genies, für das die Zeit sich entschied: Richard Wagner?! —

R. Hgl.

KREUZ UND QUER

Georg Böhm (1661 — 1733). Ein Kapitel deutscher Musikgeschichte.

Von Dr. Erich Valentin, Magdeburg.

In seiner leider ungedruckt gebliebenen Monographie nennt der vor etwa Jahresfrist verstorbene Johannes Wolgast seinen Titelhelden Georg Böhm einen „Meister der Übergangszeit vom 17. zum 18 Jahrhundert". Wer sich jemals mit dieser entscheidenden Phase der deutschen Musik, die wir kurzweg als vorbachisch zu signifizieren pflegen, befaßt hat, wird diesen Beinamen in seiner ganzen Bedeutung verstehen. Denn noch in keiner Zeit ist dieser Umbruch, es sei denn im Wechsel vom 13. zum 14. Jahrhundert, d. h. von der „ars antiqua" Frankreichs zur florentinischen „ars nova", so einschneidend für die Gesamtentwicklung geworden wie diese Wende des 17. zum 18. Jahrhundert. Der allgemeinen geschichtlichen Situation, bei der sich die letzte und letztmögliche Steigerung der Barockkultur zum sog. Spätbarock vollzieht, um dann noch im ersten Jahrzehnt der friderizianischen Epoche die Stilkrise in die Umwandlung zum Rokoko zu lösen, dieser allgemeinen Lage stehen die speziellen Bedingungen gegenüber, die für die deutsche Musik ausschlaggebend sind. Und hier ist es vor allem die Orgel- und Kla-

viermusik gewesen, in der sich dieser Prozeß vollzog. Die Spaltung der norddeutschen und süddeutschen Musik, zwischen die sich zu allem Überfluß die bis zum Auftreten Bachs obwaltende Systemlosigkeit der mitteldeutschen Musik einzwängte, kam nur auf dem Gebiete der Orgel- und Klaviermusik zum Durchbruch, bei der zudem eine Unterscheidung nach Spielarten nicht möglich war. Daß gerade der „Tastenmusik" diese besondere Aufgabe innerhalb der deutschen Musikgeschichte zukam, hatte seinen tieferen Grund darin, daß sich die Interessen der außerdeutschen, d. h. vornehmlich der italienischen und französischen Musik seit den Tagen Frescobaldis auf andere Gebiete, im wesentlichen auf die der Oper verwandten Gattungen isolierte, während in Deutschland die Entscheidung über das Geschick der Orgel- und zugleich der Klaviermusik fallen sollte. Diese Tatsache ist viel zu wenig berücksichtigt worden, zeigt sie doch die Mission der auf Bach unmittelbar hinlenkenden Epoche in einem völlig neuen Licht. Der Gegensatz der unter italienischen Einflüssen stehenden süddeutsch-österreichischen Musik und der von England und den Niederlanden beeindruckten Musik der Norddeutschen prallte in Mitteldeutschland, eben jenem Landstrich, dem wie einst Schütz auch Bach mit Händel und Telemann angehörte, aufeinander. Die Verschmelzung der formalen Kunst der Süddeutschen, die mit Muffat ihr Ziel erreicht hatten, und der elementaren Klangvirtuosität der Norddeutschen, die in Buxtehude ihre Verkörperung fanden, vollzog sich unter beiderseitigen Einwirkungen aus dem Kreise der Meister, die ihrer Herkunft nach mitteldeutsch waren. Unmittelbar vor dem Ende des 17. Jahrhunderts trat diese repräsentative Reihe, zu der Weckmann, Ritter und als die extremen Faktoren Scheidt und Pachelbel zu rechnen sind, in Aktion. In die gleiche Reihe gehört auch Georg Böhm.

Seine künstlerische und geistige Zugehörigkeit verweist ihn in den norddeutschen Kreis, sein genealogischer Ursprung dagegen in die engste Nachbarschaft der Familie Bach in das thüringische Land. 1661 war er in Hohenkirchen bei Ohrdruf geboren, verlebte seine Jugend in Goldbach und Gotha und erhielt, nach Absolvierung seiner Studien bei dem Senior der deutschen Organisten Adam Reinken in Hamburg und nach vorhergehendem Besuch der Jenenser Universität, 1698 das Organistenamt der Johanniskirche in Lüneburg, wo er am 18. Mai 1733 starb. — Dieser biographische Vermerk ist nicht unwichtig; er zeigt den Weg, der Böhm zur norddeutschen Musik führte. Als Schüler des alten Reinken stand er in sozusagen personeller Verbindung der großen Gemeinschaft, der auch Tunder und Buxtehude sich zugesellten. Verfolgen wir aber diesen Weg rückwärts, so offenbart sich der stilistische Zusammenhang. Reinken, der Lehrer Böhms, war Schüler Heinrich Scheidemanns, der seinerseits wieder mit Siefert, Schildt, J. Praetorius und Scheidt zu den Anhängern Sweelincks, des „deutschen Organistenmachers", zählt. Die unbedingte Verbindung Böhms mit dieser Schule äußert sich in dem Stil seiner Präludien und bis zu einem gewissen Grad in seinen Choralvorspielen, deren ornamentale Technik ihn in Gegensatz zu Pachelbel bringt. Aber in manchen Versionen seines Schaffens, in seinen Kantaten und in seinen Suitenwerken, die französische Momente in sich bergen, steht Böhm in diesem Kreis bereits isoliert. Schon der Umstand, daß er positiv Klavier und Orgel in seinen Schöpfungen zu scheiden weiß (ähnlich wie im Süden Froberger und J. K. F. Fischer), stellt ihn auf eine andere Basis. Die Loslösung, die ihn zur Selbständigkeit heranführt, läßt deutlich die gleiche Wendung erkennen, die in Süddeutschland durch Pachelbel, den Nürnberger, angesetzt ist und allgemach die Konzeption eines „mitteldeutschen" Stils vorbereitet. Diesen universalen Stil realisiert Johann Sebastian Bach, der in den drei Jahren (1700/03), in denen er die Michaelisschule in Lüneburg besuchte, in engste Beziehungen zu Böhm trat, der ihm Lehrmeister und Wegbereiter war. Schon unter jenen Klavierwerken aus dem Besitz seines Bruders Johann Christoph in Ohrdruf, die sich Bach „bey mondhellen Nächten" abschrieb, befanden sich neben solchen von Kerll, Pachelbel, Fischer, Bruhns und Buxtehude auch die Böhms. Dieser war es auch, der ihm den Rat gab, Reinken in Hamburg aufzusuchen. Die Frühwerke Bachs stehen in der Tat im Zeichen Pachelbels und Böhms.

Es wäre an der Zeit, das Werk Böhms, das nach Spitta, Buchmayer, Wolffheim und Seiffert in verdienstvoller Weise Wolgast durch die Gesamtausgabe propagiert hat, der Allgemeinheit zum Bewußtsein zu bringen, einem deutschen Meister zu Ehren, der das Vorbild Bachs war.

Joh. Chrift. Friedr. Haeffner (1759 — 1833) zum 100jährigen Todestag.

Von Günther Kraft, Steinbach-Hallenberg/Thür.

Nur wenigen Menfchen — felbft in feiner engeren Heimat — ift das Werk ihres Landsmannes, des 1759 in Oberfchönau (Thür. Wald) geborenen Tonkünftlers Joh. Chr. Fr. Haeffner bekannt. Feft verankert ift fein Name in der fchwedifchen Tonkunft, um deren Hebung in einer verworrenen Zeit fich Haeffner außerordentlich verdient machte. Es ift hier nicht der Platz, in einer ausführlichen Abhandlung alle Einzelheiten eines reich bewegten, mit einer bewundernswerten Tatkraft ausgeftatteten Lebens des mit jungen Jahren in die fchwedifche Hauptftadt ausgewanderten Haeffner zu fchildern; fein Werk lebt als beftes Zeugnis für die Gründlichkeit und Tiefe des Haeffnerfchen Schaffens heute noch in der fchwedifchen Mufik. Heimat und Vaterland indeffen verfäumten wiederholt im Zeitfpiegel eines Jahrhunderts die Pflicht, ihres Sohnes zu gedenken, deffen Werk wiederum längft für feine deutfche, insbefondere thüringifche Herkunft und Überlieferung gezeugt hat. Um fo mehr ergreifen wir heute die Gelegenheit, den Jubilar zu ehren!

Selten ift ein deutfcher Tonkünftler fo in der Gedankenwelt eines zwar ftammverwandten, doch entfremdeten und in fich gefchloffenen Volkes aufgegangen wie Haeffner — als Parallele, allerdings unter wefentlich anderen Verhältniffen, ließe fich vielleicht Gg. Friedr. Haendel anführen. Über nationale fchwedifche Belange hinaus ift Haeffners Verdienft zweifellos das eines Pioniers, der auf vorgefchobener Pofition gegen eine welfche und volksfremde Kultur deutfche Kunftauffaffung predigte und, insbefondere in feinem kirchenmufikalifchen Werk, aus diefer gefunden Auffaffung heraus wiederum die Grundlagen zu einer lebendigen Entwicklung einer verkümmerten Tonkunft legte. Hier galt es, fich gegen eine Welt härtefter Widerftände durchzufetzen, die den Haeffnerfchen Reformarbeiten entgegenftand, feinem ftarken Willen und der Erkenntnis feiner Miffion indeffen eher Auftrieb als einen Schaden zuführen konnten. Und fo fteht fein Werk auch in lebendiger Beziehung zum Heute, wo die Befreiung der Perfönlichkeit aus den Verflechtungen einer überlebten und morfchen Zeit fich immer mehr durchzufetzen beginnt. Getroft überläßt Haeffner das Urteil über fein Werk der Nachwelt, „foweit ihn feine Zeitgenoffen noch nicht verftehen konnten"; diefes Urteil ift längft zu feinen Gunften entfchieden. Auf allen Difziplinen des Haeffnerfchen Schaffens und Wirkens begegnet aber dem Forfcher, fei es bei der Betrachtung des vordem erften Königl. Hofkapellmeifters, des Upfalenfer Univerfitätsmufikdirektors, des Schöpfers und Organifators des volksverbundenen Studentengefanges, des Theoretikers der Königl. Mufikakademie oder des Volksliedforfchers, Künftlers und Komponiften, das Bild eines zwar harten, feft gefchnitzten, doch im Inneren heiteren und liebenswürdigen Menfchen.

Schweden gedenkt feines Meifters in der bevorftehenden Herausgabe einer Biographie, in der Würdigung durch Preffe, Zeitfchrift und Konzertaufführungen. Aber auch feine thüringifche Heimat ehrte ihren großen Sohn durch eine würdige Gedenkfeier und Aufführung des Oratoriums „Der Erlöfer" am Todestag, den 28. Mai 1933, in der kleinen Waldgemeinde Oberfchönau. Und fo möge die finnvolle Infchrift des Grabmals Haeffners zu Upfala: „In der fchwedifchen Tonkunft lebe das Gedenken an diefen Fremden" auch für die deutfche Mufikwelt eine wenn auch befcheidene, doch lebendige Anwendung finden!

Lina Ramann.

Zur hundertften Wiederkehr ihres Geburtstages am 24. Juni 1933.

Von Erika v. Binzer, Weimar.

„Die Lehrprinzipien unferer deutfchen Schulen ftehen, wie die der anderen Kulturvölker, auf nationalem Geiftesboden. Die Nationalität zu wahren, das Nationalgefühl zu erziehen und zur Kraft zu fchwellen, ift nationales Gebot der Erziehung." („Allgemeine mufikalifche Erzieh- und Unterrichtslehre" von L. Ramann. Leipzig, Verlag von Schmidt u. Günther.) Gefchrieben 1868, in Nürnberg, von einer 35jährigen Mufikpädagogin. (Zweite Auflage des gen. Buches: 1897.) Wir fehen Gemeinfamkeiten: Die dort zur Richtfchnur aufgeftellte Forderung könnte

mit gleichen Worten in unseren Tagen, 1933, geprägt sein. Es liegt nahe, unseren Blick einer Persönlichkeit zuzuwenden, deren Denken und Handeln den Idealen unserer jüngsten Gegenwart in ihrem innersten Lebenskern gleichgebildet ist, einer Frau, deren geistige Kraft unseren Schritten voraneilte. Daß nach ihrem Tode — 30. März 1912 — der Name allmählich verblaßte, wem will es verwunderlich erscheinen? Die Hochspannung der letzten zwei Jahrzehnte hielt unserem Gedächtnis — zu aller Nachteil — manche Lebenswerte fern. Das Band gleichgerichteter Gesinnung aber zieht mit magnetischer Kraft fördernde Quellen aus verschütteten Tiefen. Und Blindheit wäre es zu nennen, achtlos an dem Wirken einer Pionierin vorüberzugehen, in deren Reform-Anbahnung auf musikpädagogischem Gebiete wir allenthalben unmittelbarster Übereinstimmung mit unseren heutigen Empfindungen und Ansichten begegnen.

L. Ramanns Bekenntnis zur nationalen Idee erwuchs einer von Kindheit an vorwärtsdrängenden Selbsttätigkeit ihres Geistes. In frühesten Jahren mit Natur und Volkstum ihrer Heimat innig verknüpft, vertauschte die Siebzehnjährige den engen Rahmen ihres Vaterstädtchens Mainstockheim in Franken mit Leipzig, das ihr in dem Ehepaar Franz und Lysinka B r e n d e l geniale Lehrmeister und treue Berater zur Seite gab, durch die der heranwachsenden Künstlerin die damalige Musikwelt sich öffnete. Die in Leipzig gewonnene Fühlung mit den nationalen Fortschrittsgedanken der führenden Musiker förderte die Leistungskräfte der bald darauf auf amerikanischem Boden (in Chambersbury, Chicago und andernorts) tätigen Musiklehrerin im Sinne eines für die damalige Zeit einzig dastehenden Ausbaues künstlerischer und pädagogischer Vielseitigkeit. Diese Fühlung mit der nationalen Arbeit gebot aber andererseits zwingend, unterstützt durch gesundheitliche Niederlage L. Ramanns infolge des schädlichen Klimas, ihre dauernde Rückkehr nach Deutschland und Verwendung ihres ausgereiften Könnens und Wissens im Dienst der heimatlichen Tagesfragen. Diese lösen zu helfen — seien es solche der Jugenderziehung, solche sozial-künstlerischer Art oder spezialfachmäßigen Charakters —, erkannte L. Ramann als heiligste Pflicht. Und alle Dokumente ihrer Arbeit auf den verschiedensten Teilgebieten des Musiklebens tragen den Stempel nicht nur naturbestimmter Mission — „Bei Gott, du bist berufen!" versicherte Brendel seiner einstigen Schülerin, als sie ihm die Grundlagen ihrer „musikalischen Erzieh- und Unterrichtslehre" vorlegte —, sondern auch einer bis ins Letzte hinein alle gewonnenen Erkenntnisse zu Ende denkenden Folgerichtigkeit schärfster Urteilskraft. Hatten diese Eigenschaften der jungen Schriftstellerin und Pädagogin schon frühzeitig das Interesse L i s z t s auf sie gelenkt, dessen „Christus"-Oratorium L. Ramann eine einführende Schrift widmete, die bestimmend auf Ramanns Feder als Liszt-Biographin wirkte (— L. R.'s große Liszt-Biographie, wie ihr klavierpraktisches Werk „Liszt-Pädagogium" und „Liszt als Psalmensänger", dies alles bei Breitkopf & Härtel erschienen, müssen auch heute noch als Quellen authentischer persönlicher Überlieferungen des Lisztschen Genius gewertet werden —), so ward ihr nebst der überzeugtesten Hochachtung Liszts auch uneingeschränktes Lob und lebhafte Zustimmung von Autoritäten im Lager der Klavierpädagogik zuteil, wie u. a. von Th. Kullak und Louis Köhler, und in späteren Jahren von Rudolf Maria Breithaupt. Elisabeth Caland, deren Forschungen Lina Ramann an ihrem Lebensabend sympathisierend gegenüberstand, schätzte sich glücklich über anerkennende Worte aus der Feder der Altmeisterin.

Liefen die Fäden verknüpfender Bestrebungen nach mannigfachen Seiten und verschiedenartigsten Kulturzentren — Leipzig (Brendel und sein Wirken), Weimar und Rom (Liszt und die Fürstin Wittgenstein), Nürnberg (die mit der treuen Lebensgefährtin Ida Volckmann gegründete und 25 Jahre geleitete Musikschule), München (die Jahre stiller geistiger Arbeit, Jahre des Abschlusses ihrer Lebensaufgaben) — so war es auch ein weitverzweigtes Netz der Beziehungen, das zum Träger und Verbreiter Ramannscher Grundsätze berufen war. „Ächte Pädagogik ist Kunst-schaffender Samen". So schrieb mir, als ihrer jüngsten Schülerin, Lina Ramann 1897 in eine Widmung. In diesem Sinne wirkt ihr Erbe lebendig fort: bewußt noch in den über mehrere Weltteile verstreuten Gemeinden ihres großen früheren Schülerkreises, unbewußt aber in all denen auch, die, neue Wege zur Beseitigung alter Mißstände suchend, den Pfad des eigenen Nachdenkens gehen und selbstgewonnene „neue" Erkenntnisse zum Leitstern aufwärtsführender Arbeit erheben. Wer aus Ramanns Schule hervorgegangen ist, begrüßt mit
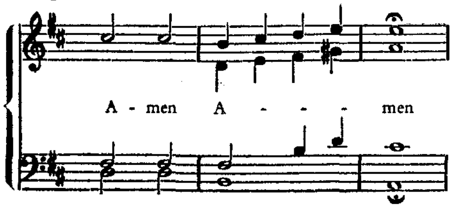
Freude die heutige jüngſte Richtung der Pädagogik, ſich eins wiſſend mit ihr, weil er in dieſen Gedankengängen aufwuchs und ſie in ſeine eigene Lehrweiſe verflochten hat. Die Grundlage, das human-erziehliche Prinzip, wird betont in der Einheitlichkeit alles Geſchehenmüſſens. „Der Muſikſinn wurzelt tief im geiſtigen Organismus des Menſchen, er iſt ein weſentlicher Teil von ihm. Dementſprechend iſt unſere heutige Muſik mit dem individuellen, dem bürgerlichen, ſozialen, um nicht zu ſagen mit dem ſtaatlichen Leben verwachſen. Der Muſikunterricht kaum minder." Und um dieſem letzteren eine reichere Entfaltungsmöglichkeit geben zu können, ruft Ramann auf: „Es bedarf der theoretiſch-praktiſchen Heranbildung von Muſik-Lehrern und -Lehrerinnen, die gegenüber der Kunſt, gegenüber dem jugendlichen Menſchen, gegenüber der Höhe der nationalen Bedeutung ihre Aufgabe begriffen und in Wiſſen und Können das Material zu ihrer künftigen Berufsausübung in einer Vorſchule ſich erworben haben." Lina Ramann hat in ihrer Lehrtätigkeit ihrerſeits ihre Forderungen in Wirklichkeit umgeſetzt. Von ihr als Lehrerin gilt, was ſie als Selbſtverſtändlichkeit für die Zukunft verlangte: „Es leiſtet z. B. derjenige Spezialgelehrte und Künſtler das Bedeutendſte, deſſen Wiſſen und Kunſt ſich aus dem wurzelkräftigen Boden allgemeiner und univerſaler Bildung erhebt."

Zu dem ſelbſt erarbeiteten Kapital umfaſſendſter Kenntniſſe trat bei ihr in auffallendem Maße eine Fülle angeborener Eigenſchaften einer reichbegabten Natur hinzu, die zuſammenwirkend dieſe geniale Frau zu einer außerordentlichen Perſönlichkeit formte. Wir werden, ihres Intereſſes und großen Geſchickes für alle praktiſchen und handwerklichen Dinge des Alltages gedenkend, an Clara Schumanns Doppelbegabung als Künſtlerin und Hausfrau erinnert. Und andererſeits: Welch andachtsvolle Bewunderung allen Geſchehens in der Natur, welch demuterfüllte Verehrung aller Naturgeſetze! und eine davon unzertrennliche Gabe, künſtleriſches Lehren durch Weltbetrachtung von Kunſt und Natur zu bereichern, wie ſie wenigen nur zu eigen iſt. Wohl nur ganz Auserwählte vermögen das Kolorit künſtleriſchen Klaviervortrags, etwa ein rubato, ein crescendo ſo eindringlich am Flügel zu lehren, wie es Lina Ramann geſprächsweiſe und unmittelbar auf Natureindrücke hinweiſend auf ihren ſtillen Spaziergängen tat, die ſie mit mir in den maiengrünen oder herbſtbunten Wäldern des Starnberger Sees zu machen liebte und die ich in meinen Erinnerungen nicht miſſen möchte. Mit der gleichen Zärtlichkeit, mit der ſie dem Geſange einer Amſel nachging, in allen Tonkombinationen und rhythmiſchen Konſtellationen, konnte ſie ſich in Kindheitserlebniſſe, in Vergangenheitsbilder aus ihrer idylliſchen fränkiſchen Heimat verſenken und mit köſtlicher Schalkhaftigkeit Schnurren und auch gern recht draſtiſche Begebenheiten ſchildern. Elaſtiſch an Körper und Geiſt, willensſtark und feurig in Arbeit und Diskuſſion, war ſie von einem edlen Stolz des Charakters, deſſen Wurzeln wohl in der arabiſchen Abſtammung ihrer Vorväter zu finden ſein mag. Stolz bis zur allerletzten Willensbeſtimmung: mit einer geradezu magiſchen Miſchung von Hoheit und Selbſtbeluſtigung wehrte ſie diktatoriſch-entſchieden die Zumutung von ſich ab, ihre Aſche in einer Urne beiſetzen zu laſſen: „Meine Seele würde in ſolcher Enge die Wände der Urne ſprengen! Das leide ich niemals!" Ihre Aſche wurde unter den hohen, ſtillen Tannenwipfeln des Münchener Waldfriedhofes ins offene Grab geſtreut . . ., dienenwollend der heimatgewordenen Erde, wie ihr Geiſt allen jenen weiterdient, die ihm verbunden blieben.

Ein unbekannter Brief Wilhelm Tapperts. Adreſſat unbekannt.

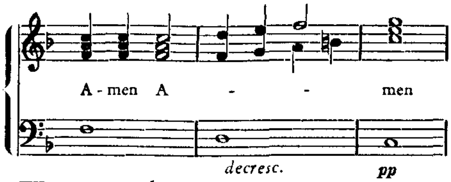
Möchten wir nicht dem Schwaben G. den Hals umdrehen? Der Viechkerl bezichtigt Wagner des gemeinen Diebſtahls an Mendelsſohn! 25 aus dem Salze müßte man ihm verordnen und applizieren!

Die ſächſiſche Liturgie hat folgendes Amen:
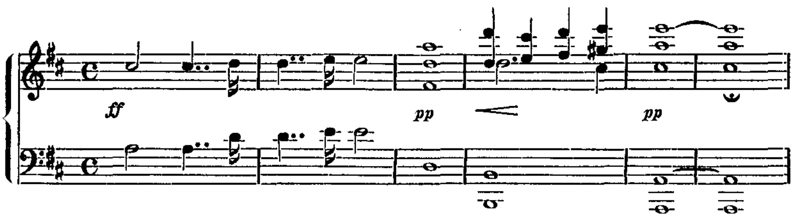


So habe ich's gehört in der evangeliſchen Kirche in Zittau, 1879? Freund Fiſcher gab mir ein Heftchen, wie es die Chorknaben benützen,damit ich's ſchwarz auf weiß habe. Ich lernte 1878 den 1. Akt des Parſifal durch Seidl kennen, notierte die Hauptmotive und konnte den Zittauern verkünden: Euer Amen werdet Ihr im Parſifal hören.

Aus dem Jahre 1810 beſitze ich folgendes handſchriftliches Amen der „Dresdener kathol. Hofkapelle“:



Den quintigen Schluß hat Wagner auch!

Mendelsſohn ſchnappte die kirchlich-muſikaliſche Vokabel irgendwo auf, als gelernter Jude wußte er damit ſo wenig anzufangen wie ſein großer Stammesgenoſſe Jacob Liebmann Meyer Beer mit Luthers „Eine feſte Burg iſt unſer Gott“, und ſo entſtanden die Takte 31—41 in der Einleitung zur Reformations-Sinfonie, die Rich. Wagner nicht entlehnt hat, Gott ſei Dank!!



Fünfundzwanzig ad posteriora, dann aufgehängt „an ſeinem erſten Halſe“, wie es früher amtlich hieß, dann ingebuddelt! Amen Baſta! Sela!

Der Teufel hole die Welt, die elende!

Seien Sie gegrüßt von

Berlin 23/6 88. Ihrem

Wilh. Tappert.
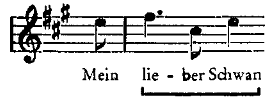
(Münchner Stadtarchiv.)

Mitgeteilt von Sebaſtian Röckl, München.
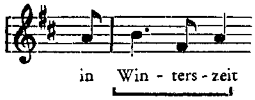
Etwas vom „Wagnermotiv“.

Von Hans von Wolzogen, Bayreuth.
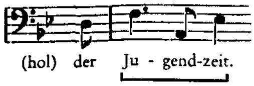
Alfred Lorenz erwähnt in ſeinem gar nicht genug zu ſchätzenden Buche über den „muſikaliſchen Aufbau der Meiſterſinger von Nürnberg“ auch die oft bemerkte melodiſche Stelle in Hans Sachs' Worten: „Mein Freund, in holder Jugendzeit“, als eine angebliche „Entlehnung“ aus Nicolai's „Luſtigen Weibern von Windſor“; wogegen er ſehr entſchieden Proteſt einlegt. Iſt ſchon „Entlehnung“ ein böswilliger Ausdruck, ſo erklärt er ſogar die „Reminiſzenz“ als eine Täuſchung, inſofern bei Wagner die betreffenden drei oder vier Noten nur eine „erarbeitete Umgeſtaltung“ eines ſchon gegebenen Motivs ſei, welches Lorenz „das lyriſche Motiv“ genannt hat. Es iſt auch ſeines einfachen Vorkommens wegen das „Wagnermotiv“ genannt worden, und man denkt dabei wohl hauptſächlich an den „lieben Schwan“ des Lohengrin. Als die „Meiſterſinger“ bekannt wurden, hatte die muſikaliſche Wohlgeneigtheit nichts Eiligeres zu tun, als von der „Armut der Erfindung“ zu ſprechen, welche dem Junker Walther, als er ſich der Singſchule vorſtellt, nichts anderes in den Mund zu legen wußte als eben die Melodie des Lohengrinſchwanes. Nämlich:
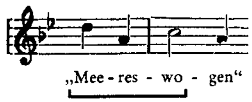


und:



Beim Hans Sachs lautet es:



Hier alſo die Jugendzeit, dort die Winterszeit in den gleichen Tönen! Und wie iſt es mit dem Schwan? Singt nicht auch Elſa vom wunderbaren Herannahen ihres Schwanenritters auf lichten



in derſelben melodiſchen Figur? Es ſind „erſichtlich“ ſogenannte „Muſikaliſch-dramatiſche Parallelen“. Im Lohengrin, wo ſie zum wogenden Waſſerelemente in Beziehung ſtehen, haben ſie ſchwebenden Charakter, in den Meiſterſingern mehr den ſchwärmeriſchen, beiden zugrunde liegt der allgemeine Ausdruck der Bewegung, und zwar in den erſten beiden Fällen der äußeren, in den beiden anderen der inneren, der Empfindung. Das ſind aber die beiden, innerlich verwandten, ja weſentlich gleichen Ausdrucksweiſen der Muſik überhaupt, die man als Bewegungs- und Empfindungsausdruck bezeichnen kann. Das alſo und nichts anderes iſt die Bedeutung jener vier Motivformen, wenn man ſie ſo nennen will, und weder von Entlehnung noch von Reminiſzenz kann dabei die Rede ſein. Es iſt ſozuſagen ein Wort der muſikaliſchen Sprache in ſeiner Anwendung in verſchiedenen Sätzen.

Doch wollen wir nicht unbeachtet laſſen, daß es ſich dabei um „Viſionen“ handelt. Elſa ſieht im Geiſte den nahenden Ritter, Lohengrin ſieht ſeinen treuen Führer, den Schwan, bei ſeiner Anrede, Walther ſieht ſich auf der einſamen Väterburg, wie er am Winterabend die Lieder des Vogelweiders lieſt, Hans Sachs ſieht ſich ſelber, wenn er ſich in ſeine Jugendzeit verſetzt. Dieſe Geſichte werden ihnen zu Tönen. Das heißt nicht, daß die Töne die Geſichte „malen“; wenn man von „Figuren“ ſpricht, ſo iſt das nur ein übertragener Ausdruck. Überall tönt nur die innere Bewegung, welche Muſik, nicht Bild wird. Die innere Bewegung, dieſe tönende Note, überträgt ſich mittels der Phantaſie auf die äußere. Nun wird auch die äußere, das wogende Meer, der ſchwimmende Schwan, als „Viſion“, zur melodiſchen „Figur“; aber als Muſik, als Melodie, bleibt ſie, was ſie von Urſprung iſt, Ausdruck der Seele.

Nicolai hat davon nichts gewußt noch beabſichtigt: er ſieht nur ſeine ſchöne Melodie. An der Meiſterſingerſtelle aber ſingt Hans Sachs von ſeiner Jugendzeit, in beſtimmten Worten, wie Walther von ſeiner Winterszeit, Elſa von ihrem Ritter, Lohengrin von ſeinem Schwan. Sie ſingen, was ſie ſehen, nicht nur was ſie fühlen, aber was ſie in ihren Gefühlen ſehen und in ihrem Schauen fühlen. Dies iſt ein ſo großer Unterſchied, daß jeder Vergleich dabei verſagt. — So mag man ſich denn auch dabei beruhigen, daß ein „Wagnermotiv“ nie ein Nicolaimotiv ſein konnte!

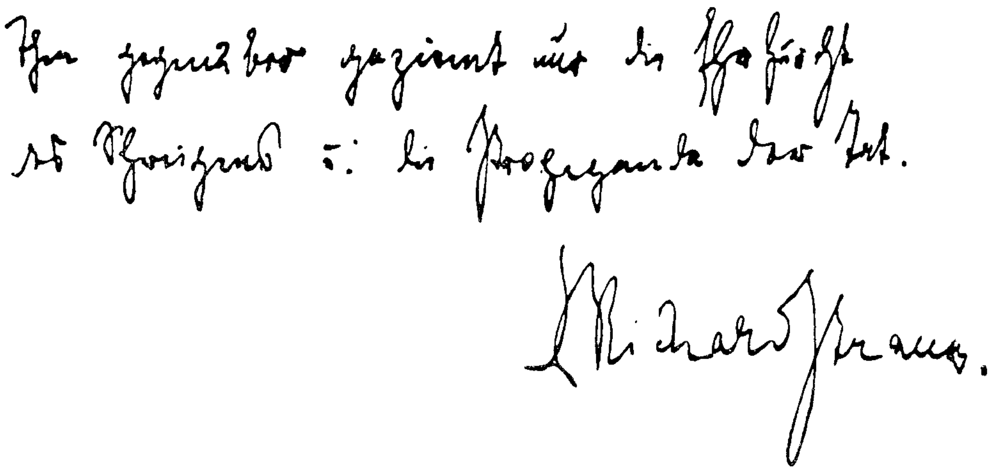
Genie am Werk.

Eine Ausſtellung der Schätze des Wahnfried-Archivs in Bayreuth vom 3. Juni bis 31. Auguſt 1933.

Als eine beſondere Gabe zum Wagner-Gedenkjahr öffnete Wahnfried ſein wertvolles Archiv. Der bekannte Wagner-Forſcher und Leiter des Archivs, Dr. Otto Strobel, hat aus dem großen Reichtum dieſer Handſchriftenſammlung eine Schau zuſammengeſtellt, die im Kreistagsſaal des neuen Regierungsgebäudes während der Feſtſpielwochen gezeigt wird. So dürfen die diesjährigen Feſtſpielbeſucher zum erſten Male auch einen Blick tun in die Werkſtatt des Meiſters. Die feierliche Eröffnung der Ausſtellung ſeitens der Regierung in Gegenwart der Mitglieder des Hauſes Wahnfried fand bereits am Pfingſtſamstag ſtatt. Wir werden noch ausführlicher über dieſe Ausſtellung berichten.

Richard Strauß über Richard Wagner.

Im Zusammenhange mit der Berufung Richard Strauß' nach Bayreuth gewinnen die folgenden Zeilen besonderes Interesse, die Richard Strauß dem Musikredakteur des „Dresdner Anzeigers", Dr. Hans Schnoor, über Richard Wagner zur Verfügung stellte und die in der genannten Zeitung kürzlich zum Abdruck kamen:



Ihm gegenüber geziemt nur die Ehrfurcht des Schweigens u. die Propaganda der Tat.

Richard Strauss.

Richard Wagner und das Prager Musikkonservatorium.

Von Edwin Janetschek, Prag.

In seiner autobiographischen Skizze schreibt Richard Wagner: „Auf meiner Rückreise (von Wien nach Leipzig) verweilte ich einige Zeit in Prag, wo ich die Bekanntschaft Dionys Webers und Tomascheks machte; ersterer ließ im Konservatorium mehrere meiner Kompositionen, unter diesen meine Sinfonie, (es handelt sich um die C-dur-Sinfonie), spielen."

Es war dies im Jahre 1832, Wagner also noch der suchende, an klassische Vorbilder sich haltende Tondichter, der gern die Gelegenheit ergriff, in persönliche Beziehungen zu dem Prager Konservatoriumsdirektor Weber zu treten, um von diesem Zeitgenossen Mozarts authentische Erklärungen der Mozartschen Tradition zu empfangen.

Wichtiger als diese ersten persönlichen Beziehungen Wagners zum Prager Musikkonservatorium waren seine späteren indirekten künstlerischen Verbindungen mit dieser hochbedeutenden Musiklehranstalt, die damals — eine Gründung des Adels und wohlhabender Musikfreunde — utraquistisch im deutsch-tschechischen Sinne wirkte, also sowohl deutsche als auch tschechische Künstler heranbildete. In der zur Hundertjahrfeier des Prager Musikkonservatoriums im Jahre 1911 erschienenen Anstalts-Chronik ist dieser künstlerischen Beziehungen zu Richard Wagner ausführlich gedacht. Der 50. Todestag Wagners ist der geeignete Anlaß, diese höchst interessanten Mitteilungen einer größeren Öffentlichkeit bekanntzugeben.

In der Chronik heißt es a. a. O.: „Das Jahr 1854 ist für das Prager Musikleben höchst bemerkenswert durch die Premiere von Wagners „Tannhäuser". Große Verdienste um dieselbe hatte Direktor Kittl, ein intimer Freund Wagners, und Anton Apt. Theaterdirektor Stöger hatte sich in einer Eingabe vom 25. August 1854 an den Ausschuß mit der Bitte gewendet, den Schülern des Konservatoriums zwecks Verstärkung des Orchesters die Mitwirkung bei der Aufführung des „Tannhäuser" zu gestatten. Kittl unterstützte beim Ausschuß dieses Ansuchen aufs wärmste; der Schluß seines Gutachtens läßt deutlich sein wagnerianisches Glaubensbekenntnis erkennen. — Der Ausschuß behandelte am 4. Oktober diese Angelegenheit in einer besonderen Sitzung; über Antrag des Geschäftsführers Ritter von Bohusch wurde die Mitwirkung von 45 Schülern bei sechs Vorstellungen, die bis Ende Jänner 1855

stattfinden sollten, gestattet. Der „Tannhäuser" hatte bei seiner Premiere am 25. November 1854 einen großen Erfolg. Die Direktion des ständischen Theaters drückte dem Konservatorium für dieses außerordentliche Entgegenkommen seine Dankbarkeit aus und widmete demselben die Hälfte des Reinertrages — 345 fl. 46 kr. K.-M. — der zweiten Vorstellung vom 28. November. Später wurde die Erlaubnis auf 12 Vorstellungen ausgedehnt — zu den ursprünglichen sechs wurden am 13. Dezember zwei, am 18. Jänner vier weitere — bis Ende Jänner — bewilligt."

Richard Wagner hat sich für diese wertvolle künstlerische Mithilfe des Prager Musikkonservatoriums an seinen ersten Prager „Tannhäuser"-Aufführungen durch einen wenig bekannten, an den Präsidenten des Konservatoriums Grafen Albert Nostitz gerichteten Brief herzlich bedankt. Der Brief lautet:

„Hochzuverehrender Herr Graf!

Mit großer Befriedigung habe ich vernommen, daß Sie, als Präsident des k. k. ständischen Konservatoriums der Musik, die besondere Güte hatten, zu gestatten, daß ausnahmsweise Zöglinge jenes Institutes zur Unterstützung der Aufführungen meiner Oper „Tannhäuser" im Theater verwendet werden durften. Da ich hierin eine sehr freundliche Anerkennung und ehrende Teilnahme für mein Werk zu erkennen habe, ersuche ich Sie, den Ausdruck meines aufrichtigsten Dankes hiefür mit Wohlwollen annehmen zu wollen. Nur bleibt mir bei dem Interesse, welches die Aufführungen meines „Tannhäuser" in Prag mir einflößen, das Bedauern darüber, daß diese so höchst wirksame Hilfe nur für eine bestimmte Anzahl von Vorstellungen gewährt werden konnte, was die späteren Aufführungen — ohne jene Hilfe — notwendig sehr empfindlich benachteiligen muß. Ich wage daher die große Bitte an den hochgestellten Kunstfreund, den Schutz, den er meinem Werke zuteil werden ließ, durch fernere Gestattung jener Hilfsleistung auch für das weitere ihm angedeihen zu lassen. Sehr wohl erkenne ich das Außerordentliche dieses Verlangens: leider ist aber bei allem meinem Kunstschaffen vieles so sehr auf das Außergewöhnliche, namentlich auch in den Darstellungsmitteln, abgesehen, daß ich in der Lage bin, von jedem, der meinen Schöpfungen sein Interesse zuwendet, auch eine außerordentliche Bestätigung dieser Teilnahme in Anspruch zu nehmen. Als Beweis, daß ich so glücklich war, Ihren vollen Beifall zu finden, würde mich daher die Gewährung meiner Bitte höchlichst erfreuen. — In der angenehmen Hoffnung, ein gütiges Gehör zu finden, verbleibe ich mit größter Verehrung und Hochschätzung

Ihr sehr ergebener

Zürich, 25. Jänner 1855. Richard Wagner.

Der von Wagner ausgesprochene Wunsch, die Mitwirkung der Zöglinge des Prager Musikkonservatoriums „auch weiterhin" für die Prager „Tannhäuser"-Aufführungen zu gestatten, wurde nur teilweise erfüllt. Pädagogische Gründe waren vor allem bestimmend, Wagners Ansuchen abzulehnen. Erst ein Vierteljahr später (im April 1855) gestattete das Präsidium des Prager Musikkonservatoriums über dringliche Vorstellungen der Theaterleitung und auf Grund einer Intervention des damaligen Intendanten des ständischen Theaters Ritter von Bergenthal, der selbst Mitglied des das Konservatorium erhaltenden „Kunstvereines" war, die abermalige Mitwirkung der Schüler des Konservatoriums bei drei weiteren Vorstellungen.

Es war selbstverständlich, daß die Schüler des Prager Konservatoriums auch im Jahre 1863 bei den beiden Konzerten am 8. Feber und 1. November mitwirkten, die Wagner selbst in Prag veranstaltete. Wagner hatte sich diese Mitwirkung durch zwei an den Präsidenten des Konservatoriums Grafen Nostitz gerichtete Bittbriefe gesichert.

Das öffentliche Dokument der innigen künstlerischen Beziehungen Richard Wagners zum Prager Musikkonservatorium wurde im Jahre 1875 ausgestellt: Durch die Wahl Richard Wagners zum Ehrenmitgliede des das Konservatorium gründenden und erhaltenden „Vereines zur Beförderung der Tonkunst in Böhmen".

„. . . . Ehret eure deutſchen Meiſter, ...!"

Seltſame Kunde kommt aus einem Lande, aus dem nicht ſelten „SOS"-Rufe bedrängten Deutſchtums zu uns dringen. Seltſam auch deshalb, weil ſie aus einer Stadt kommt, die noch in den letzten Jahren des alten Öſterreich unter den führenden Muſikzentren dieſes verklungenen Reiches oft genannt war und deren Ruf alles andere eher erwarten ließ als das, was uns nun bekannt wurde. Die deutſchböhmiſche Badeſtadt Teplitz-Schönau hat wohl aus kurortlichem Intereſſe öfter auch auf ihre Beziehungen zu Richard Wagner hingewieſen, der 1845 dort weilte und auch an ſeiner „Tannhäuſer-Ouvertüre" gearbeitet haben ſoll. Auf alle nur mögliche Weiſe wird dem Fremdling dies ortsgeſchichtliche Moment zur Kenntnis gebracht und noch im vorigen Jahre ſprachen Fachblätter von der geplanten Aufſtellung eines der Stadt angebotenen, inzwiſchen anderwärts vergebenen Wagner-Denkmals. Hier alſo war das Gedenken Wagners lebendig!

In allen deutſchen Muſik-, Theater- und Illuſtrierten Blättern, wie auch in der Tagespreſſe war durch Monate auf den 50. Todestag Wagners, des Schöpfers des deutſchen Muſikdramas, hingewieſen und ein würdiges Begehen dieſes Tages angeregt worden. Der Tag kam. Alle deutſchen Sender waren zur Verbreitung der in der Dresdner Staatsoper unter Richard Strauß inſzenierten Aufführung des „Triſtan" angeſchloſſen, auch jenſeits des Meeres feierte man den Meiſter: New York kabelte ſeine „Parſifal"-Aufführung nach Europa; ja, ſelbſt die national ſo ganz anders eingeſtellte tſchechiſche Hauptſtadt Prag beendete ihre Rundfunkſendung an dieſem Tag mit der Schlußſzene der „Meiſterſinger". (!)

Da war es ganz unfaßbar, daß das Enſemble des Teplitzer Stadttheaters (es ſpielt dermalen unter der Firma der liquiden Direktion Fritz Kennemann auf eigene Rechnung) juſt an dieſem Tag mit lauter Reklame eine in ſämtlichen Räumen des Theaters zu veranſtaltende „Teplitzer Theater-Redoute" (benannt „T. Th.-Ré") vorbereitete und, ohne Widerſpruch zu begegnen (ſelbſt die völkiſche ſudetendeutſche Preſſe enthielt ſich jeglicher Äußerung), unter Teilnahme von Tauſenden Beſuchern und reichem Gelderfolg auch durchführte. Damit war der Ruf der Stadt als Muſikſtadt aufs ſchwerſte getroffen, aber auch das Andenken des Meiſters brutal verhöhnt, das Deutſchtum der Stadt bloßgeſtellt.

Erſt nachträglich wurden maßgebende Kreiſe wohl angeſichts des üblen Eindruckes im volksbewußten Deutſchtum und in Befürchtung ungünſtiger Nachwirkungen ſich ihrer Mitverantwortung bewußt und ſuchten mit recht durchſichtigen Veranſtaltungen von „Wagner-Feiern" verſchiedener Art (von Vereins- und Sängerverbänden und offiziell auch ſeitens der Stadt ſelbſt) das Geſchehene zu tilgen.

„Risum teneatis amici?" hätte der gottſelige Horaz angeſichts ſolcher Vorgänge geſagt — und fürwahr, wen käme beim Vernehmen dieſer würdeloſen Komödie nicht zunächſt ein Hohnlachen an, wäre ſie nicht ein ſo traurig-ernſtes Zeichen in dieſer ſchweren Zeit, beſchämend noch mehr, als das durch jene Tanz-Redoute entweihte Kunſtinſtitut einſt als „Sudetendeutſches Nationaltheater" in Betracht gezogen wurde und der Spott aller Gegner deutſchen Weſens damit geradezu herausgefordert wird.

Wie Richard Wagner der „Zukunftsmuſiker" wurde.

(Ein Beitrag über die Umwelt, in der die „Neue Zeitſchrift für Muſik" entſtand.)

Von Dr. Max Hofmann, Leipzig.

Es iſt kein Zufall, daß der 100. Jahrgang dieſer Zeitſchrift gerade im Jahre des Wagner-Jubiläums zu erſcheinen beginnt. Waren doch Wagner und Schumann in dieſen Jahren eng miteinander verbunden, und das gleiche Jahr, in dem dieſer ſich zur Gründung eines eigenen Blattes entſchloß, brachte auch die Gedanken des andern zur Reife. Der Zuſammenfall beider Ereigniſſe, der dadurch begründet ſein mochte, daß gewiſſe Gedanken in der Luft lagen und unabhängig voneinander zur Verwirklichung ſtrebten, empfing in dieſem Fall eine ſtarke Förde-

rung durch den Gedankenaustausch der beiden jungen Meister. Doch außerdem fiel in den Beginn des Jahres 1834 ein Ereignis, das auf Schumann großen Eindruck machte und bei Wagner nach eigenem Zeugnis für seine ganze Zukunft bestimmend wurde: das Leipziger Gastspiel der gefeierten Wilhelmine Schröder-Devrient vom 17. bis 22. März.

Diese Künstlerin, von deren Ruhm noch ein Nachhall bis auf uns gedrungen ist, war die Tochter der Heroine Sophie Schröder. Schon als Kind tanzte sie im Ballett und mit 15 Jahren gab sie bereits Sprechrollen. Da sie jedoch als Schauspielerin keinen freien Weg vor sich sah, ließ sie sich im Gesang ausbilden und hatte hier gerade durch ihr Spiel glänzenden Erfolg. Die 18jährige schuf 1822 den Fideliotyp, der seitdem als höchstes Muster galt. Im nächsten Jahre lernt sie auf einer Gastspielreise in Dresden den Schauspieler Carl Devrient kennen. Sofort heiratet sie ihn, aber trotz ihrer vier Kinder entwickelt sich die Ehe beispiellos unglücklich, sodaß sie 1828 geschieden werden muß. Als ob das Unglück zu ihrer Ausbildung gehörte, erklimmt die junge Künstlerin jetzt erst den Gipfel des Ruhms — auf Gastspielreisen durch ganz Deutschland nach Paris und London, wo sie sich den gefeiertsten Ausländern gewachsen oder überlegen zeigt. In Leipzig pries sie Laube als „einen der bedeutendsten Poeten Deutschlands, unsern jetzigen dramatischen Klassiker. Es ist nur ein Nebenzug an ihr, daß sie ihre Rollen vortrefflich spielt und singt, und das könnte sie lange nicht so vortrefflich, wenn sie diese Rollen nicht selbst dichtete. Es ist diese Frau ein unsäglicher Trost in unserer dürren dramatischen Zeit, wo es niemand mehr wagt, Herz, Blut, Leidenschaft auf die Bühne zu bringen . . ." In vier Nummern seiner „Zeitung für die elegante Welt" feierte er ihren Romeo in Bellinis vergessenen „Montecchi und Capuletti", den sie über die durch die Musik gezogenen Grenzen hinaus auf den Shakespeareschen Ursprung zurückspielte.

Auch auf Wagner hatte diese Rolle tiefen Eindruck gemacht; völlig erschüttert aber wurde er durch den Fidelio, der schon Beethoven gerührt und in Paris sogar eine lebhaft beklatschte Wiederholung des Finales erzwungen hatte. Julius Bab schildert in den „Devients" das Spiel der jungen blonden Frau, „deren schöne, wenn schon kaum außerordentliche Stimme Werkzeug einer großartig bewegten und tiefbewegenden Schauspielkunst war. Und plötzlich erschütterte diese liebende Frau, die in Männerkleidern in den Kerker des Geliebten dringt und ihn errettet, alle Seelen. Viele Zeugen haben uns mit höchster Ergriffenheit berichtet, wie atemberaubend es gewesen sei, wenn dieser Fidelio im ersten Akt beim Vorüberzug der Gefangenen sich stumm vorneigt, um das Gesicht des Geliebten zu erkennen. Und kaum ein Auge konnte ohne Tränen bleiben, wenn dann im Kerker dies junge Weib aus höchster Angst den letzten Mut findet, und sich bebend und verzweifelt mit gezücktem Terzerol zwischen den Gatten und den Mörder wirft: ‚Töt erst sein Weib!' Und wie sie dann gerettet, weinend und jubelnd, dem Gatten um den Hals fiel — da stiegen aus dem Schluchzen einer völlig aufgewühlten Seele die Töne des Gebets und des Triumphes hervor."

Wagner schreibt in „Mein Leben" über sein Erlebnis: „Das Wunder, welches uns von Dresden zukam und meinem künstlerischen Gefühle plötzlich eine neue und für das ganze Leben entscheidende Richtung gab, war ein kurzes Gastspiel der Wilhelmine Schröder-Devrient, welche damals auf der vollsten Höhe ihrer Künstlerlaufbahn stand, jugendlich, schön und warm, wie nie seitdem auf der Bühne mir ein Weib erscheinen sollte. Sie trat in Fidelio auf. Wenn ich auf mein ganzes Leben zurückblicke, finde ich kaum ein Ereignis, welches ich diesem einen in Betreff seiner Einwirkung auf mich an die Seite stellen konnte. Wer sich dieser wunderbaren Frau aus dieser Periode ihres Lebens erinnert, muß in irgend einer Weise die fast dämonische Wirkung bezeugen können, welche die so menschlich-ekstatische Leistung dieser unvergleichlichen Künstlerin notwendig über ihn ausströmte. Nach der Vorstellung stürzte ich zu einem meiner Bekannten, um dort einen kurzen Brief aufzuschreiben, in welchem ich der großen Künstlerin bündig erklärte, daß von heute ab mein Leben seine Bedeutung erhalten habe, und wenn sie je dereinst in der Kunstwelt meinen Namen rühmlich genannt hören sollte, sie sich erinnern möge, daß sie an diesem Abend mich zu dem gemacht habe, was ich hiermit schwöre, werden zu wollen. Diesen Brief gab ich im Hotel der Schröder-Devrient ab und lief wie toll in die Nacht hinaus."

Wie wir sahen, ging die Künstlerin von der schauspielerischen Durchdringung der Rolle aus, und wenn sie auch im Gesang Hervorragendes leistete, so behielt doch daneben ihr Spiel so sehr seine Bedeutung, daß Rellstab, Berlins bester Kritiker, den Höhepunkt ihrer Darstellung von Glucks „Iphigenie" in einer — stummen Szene sah. Diese Erfassung des dramatischen Charakters befähigte sie auch, mehr zu geben, als der Komponist, und so zum „jetzigen dramatischen Klassiker" Laubes zu werden. Umso wirksamer war ihr Auftreten dort, wo ihr nichts mehr hinzuzufügen übrig blieb, wie im „Fidelio". Hier stand keine Primadonna auf der Bühne, die nebenbei durch ihr Spiel die Nummern der Rolle zu einer Einheit verband; nein, vollendete Schauspielkunst gestaltete einen leidenden und handelnden Menschen, der sang — und zwar vortrefflich —, weil das überströmende Gefühl sich durch bloßes Sprechen nicht ausdrücken ließ. Diese Auffassung erzwang auch ein gutes Zusammenspiel und einen entsprechenden äußeren Rahmen. Jetzt wird klar, warum die Künstlerin gerade auf Wagner so stark wirken mußte. In ihr verkörperte sich die ihm schon unklar vorschwebende Idee des „Gesamtkunstwerks", die ihn seitdem nicht mehr verließ. Wenn er in seinem ersten kritischen Aufsatz „Die deutsche Oper" (Zeitung für die elegante Welt, 1834 Nr. 111 vom 10 Juni) dieser das Fehlen des Dramatischen vorwirft, so ist dies die Folge seines Erlebnisses und zugleich ein Programm für seine eigene „Zukunftsmusik".

Als die Künstlerin nach Jahren den für sie geschriebenen Adriano im „Rienzi" des Dresdener Hofkapellmeisters verkörperte, erinnerte sie sich noch der Worte jenes Briefes, sie habe ihn zu dem gemacht, was er schwöre, werden zu wollen. Der Rienzi war allerdings nur ein Anfang, doch dem Ziele, das der junge Komponist mit ihm verfolgte, ist der gereifte Meister zeitlebens treu geblieben. Stets gedachte er auch dankbar der Künstlerin, deren Andenken er seine Schrift „Schauspieler und Sänger" widmete, und ihr Bild als Muse schmückt sogar noch das Portal der Villa Wahnfried.

Der Kundryschrei im Pferdestall.

Von Jon Reil, Dresden.

Therese Malten die große Wagner-Sängerin, nahm an den deutschen Opernbühnen eine Stellung ein, wie sie inbezug auf künstlerische Bedeutung und Volkstümlichkeit nicht wieder erreicht wurde. Richard Wagner bezeichnete ihre Kundry in der durchwühlten Selbstqual und in ihrer Erlösersehnsucht als die Erfüllung seiner Vision. Die Künstlerin erzählte mir, wie der Meister nach der historisch gewordenen „Parsifal"-Aufführung in Bayreuth sie auf die Stirn küßte und ohne alles Grübeln und ohne alle Gelehrsamkeit sagte: „Kindchen, Du bist doch die Größte!" Ein paar Zeilen schrieb er ihr:

„So ist es recht, so nach des Grales Gnade,
So wandern wir des Heiles sichre Pfade."

Einmal erzählte mir Therese Malten in ihrer Villa bei einem Kruge Wein von ihrer Kundry in Bayreuth.

„Ich hatte es eigentlich denkbar schwer, mich als Kundry in Bayreuth einzuführen. Richard Wagner hatte in heller Begeisterung die berühmte Wienerin Amalie Materna und die Berlinerin Marianne Brandt für diese Rolle verpflichtet. Nun kam ich als Dritte dazu. Da war ich doch etwas kleinlaut. Die Brandt hatte eine wundervolle pastose Altstimme, die Materna hatte neben ihrer weichen und strahlenden Stimme noch ein ungewöhnliches darstellerisches Talent. Ich brachte demgegenüber weiter nichts als meine Jugend mit und den Wunsch des Meisters, neben diesen Größen die Kundry zu singen.

Richard Wagner machte mir selbst Mut. Er hatte ein wundervolles Talent, zu entfachen, zu begeistern. Einmal nahm er mich zur Seite.

„Liebes Kindchen, Deine Kundry muß man durchweg lieben, sie erschüttert auch, aber sie muß noch geisterhafter, trunkener werden. Die Schmerzensschreie mußt Du für Dich allein

ausprobieren, Du mußt etwas Unheimliches, Dämoniſches aufklingen laſſen. Tu's vor dem Spiegel, — und erſchrick über Dich ſelbſt, wenn aus Deinem Antlitz die Klagen kommen . . ."

Daheim im Hotel konnte ich nicht mit voller Stimme üben. Da fand ich einen leeren Pferdeſtall. Ich ſchloß die doppelten Türen. Spärlich fiel das Licht durch ein ſchmales Gitterfenſter. Schmutziges Stroh. Naſſe Wände, die meine Stimme ſchauerlich widerhallen ließen. Es überkam mich tatſächlich ein gelindes Gruſeln. Nur der Spiegel fehlte . . .

Ich vergaß meine Umgebung und übte und ſtöhnte:

„Ach . . . ah . . . tiefe Nacht . . . Wahnſinn . . . Jammer . . . Wut . . . Mein Fluch. Ha — ha. Alle meinem Fluch verfallen . . . Weh mir!"

Und ich übte und übte das unheimliche ekſtatiſche Lachen bis zum krankhaften Wehegeſchrei.

Eben ſtieß ich den berühmten Kundry-Schrei von neuem aus, etwa auf dem hohen As beginnend, ſuchte ich in ſtöhnendem Portamento nach der Tiefe zu kommen. Da rüttelte es an der Tür.

„Aufmachen!" ſchrie eine derbe Männerſtimme. Ich hatte ganz meine Umgebung vergeſſen und erſchrak über den Ruf von draußen. Ich öffnete. Draußen hatte ſich ein Häuflein erregter Menſchen gebildet, das über das Stöhnen und die Schreie ſtritt. Da erſchien ich auf der Schwelle. Mir war es ſelbſt ein wenig ungemütlich zumute, als ich die verängſtigten Geſichter ſah. Nun gingen alle, viele lächelnd, die andern kopfſchüttelnd auseinander.

Dem Meiſter war mein kleines Erlebnis zu Ohren gekommen. Er ſagte: „Da werde ich nun für Kundry-Schreie Pferdeſtälle mit dreifachen Wänden bauen müſſen, damit mir meine Bayreuther nicht unnötig geängſtigt werden!"

Ein Scheiterhaufen auch für Muſik.

Von Karl Schlegel, Recklinghauſen.

Auch für Muſik muß es einen Scheiterhaufen geben. Ein Aufatmen ging durchs deutſche Land, als die großen Scheiterhaufen angezündet wurden, und als das reinigende Feuer das literariſche Gift, mit dem das ganze Reich ſeit Jahren infiziert worden war, vernichtete. Jeder, dem die völlige Wiedergeſundung am Herzen liegt, wird mit wahrer Freude dieſen Reinigungsprozeß verfolgt haben. Wir können unſerm Führer und ſeinen Paladinen nur immer dankbar ſein für dieſe befreiende Tat. Und auch den deutſchen Buchhändlern gebührt Dank, weil ſie die Aſphaltliteraten auf den Index geſetzt haben, die im vergangenen Reiche durch ihre üblen Erzeugniſſe mit dem deutſchen Volke Schindluder getrieben haben. Mit der literariſchen Säuberungsaktion allein iſt es aber nicht getan. Es bleibt noch manches zu tun übrig. Auch auf muſikaliſchem Gebiete muß es anders werden. Ich bin ſelbſt muſikaliſch tätig, muß aber — zu meiner Schande? — geſtehen, den Erzeugniſſen der Schlagerinduſtrie als Laie gegenüberzuſtehen. Aber wie gerade hier Dichtung und Muſik einander wert ſind, kann man aus kleinen Muſterbeiſpielen erſehen, die in den reich ausgeſtatteten Katalogen zur Genüge zu finden ſind. Und hier muß ganz energiſch ins Land gerufen werden: bis hierher und nicht weiter!

War es nicht einſt beſchämend für gewiſſe Kreiſe, daß z. B. die unvergänglichen Liedperlen eines Schubert erſt durch das kitſchige Dreimäderlhaus populär geworden ſind? Man frage nur einmal nach dieſer oder jener Melodie. Prompt wird die Antwort lauten: die iſt aus'm Dreimäderlhaus. Schubert? Wer war das eigentlich? Ja, es iſt herrlich weit gekommen. Man ſehe ſich nur einmal die Notenſchätze unſerer höheren Töchter oder unſerer halbwüchſigen Jungen an. Da liegt ein Kapital inveſtiert, das wirklich einer beſſeren Sache nützlich ſein könnte. Und wie ſchwer wird es oft den Muſiklehrkräften gemacht, gegen die Intereſſeloſigkeit mancher Eltern anzukämpfen, die auch heute noch das Heil der Seele in Schlagern ſehen. An ihren Früchten ſollt ihr ſie erkennen! Doch laſſen wir einmal Tatſachen reden.

Vor mir liegt ein Katalog. Vor der Ankündigung einzelner Bände steht: „Mit großen Schlagern". (Armer Beethoven, armer Mozart, guter Schubert Franzl, ihr verstandet euch noch nicht auf „Schlager", drum ging's euch auch so schlecht). Schon das jede anständige Musik entwertende Wort „Schlager" müßte verdammt werden. Es sei hier nun gestattet, einige Textankündigungen anzuführen. Die interessierten Kreise werden schon wissen, welche Sammlungen gemeint sind. Selbstverständlich macht diese Auslese keinen Anspruch auf Vollständigkeit. Der Raum dieses Artikels reicht nicht hin, um nur einen Teil dieser entsetzlichen Machwerke anzuführen. Nur eine „Blütenlese" sei gestattet.

„Mein Herz sehnt sich nach Liebe". „Arm wie eine Kirchenmaus". „Ich weiß nicht, wie ich Dir's sagen soll". „Heut geh' ich auf's Ganze aus". „Ich steh um Acht an der Laterne". „Nach dem Tango bring' ich dich nach Haus, mein Schatz". „O, Donna Clara". „Fahr mit mir nach Cuba, Schatz". „Trink mit mir auf Du und Du". „Zuerst ein Schnäpschen". „Zwei rote Lippen und ein roter Tarragona". „Das macht uns keiner nach". „Ich spiel den ganzen Tag auf meiner Ziehharmonika". „Annemarie, komm in die Laubenkolonie". „Nur eine Nacht sollst Du mir gehören". „Gib nur acht, über Nacht kommt die Lieb'", „Schöner Gigolo". „Du bist mein Stern".

Und dazu dieser Texte würdige Musik, verzeiht, ihr Musen, ich meine das dazu gehörige Tongeräusch! Mit solchem Blödsinn ergötzen sich noch manche Zeitgenossen. Genau so, wie als Zeichen der Zeit in manchen Gaststätten angeschlagen steht: „Eine deutsche Frau raucht nicht!", müßte überall stehen: „Ein Deutscher kennt keine Schlager!" Deutsche, besinnt euch, besonders du, deutsche Jugend, besinne dich auf die Werke der großen Meister, sie bieten dir alles, was du brauchst, auch guten, gesunden Humor!"

Auf den Scheiterhaufen mit allem, was auch auf musikalischem Gebiet dafür reif ist!

Nochmals „Führerverantwortlichkeit" oder „Revolution der Straße"?

Vom Presseamt der Stadt Magdeburg geht uns folgende Mtteilung zu:

„Die Beurlaubung des Generalmusikdirektors Walter Beck in Magdeburg beruht nicht auf Denunziation. In den städtischen Akten befindet sich keine einzige Anzeige, die Veranlassung zur Beurlaubung des Generalmusikdirektors Beck hätte geben können. Die Beurlaubung beruht auch nicht auf Vorwürfen, die etwa von dritter Seite gegen ihn erhoben wurden. Insoweit verdient hervorgehoben zu werden, daß der Magistrat Magdeburg in seiner letzten Sitzung nochmals zu der Beurlaubung des Generalmusikdirektors eingehend Stellung genommen und festgestellt hat, daß die Beurlaubung nicht aus einem in seiner Person liegenden politischen Grunde im Sinne des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933 erfolgt ist. Demgemäß hat der Magistrat der Stadt Magdeburg auch in seinem Schreiben vom 24. März d. J. Herrn Generalmusikdirektor Beck gerne bestätigt, daß er in seinem Spielplan deutsche Opern und Musikstücke stets bevorzugt hat. Weiterhin vertritt der Magistrat nach wie vor die Auffassung, daß gegen die künstlerischen und menschlichen Eigenschaften des Generalmusikdirektors Beck seitens des Magistrats Magdeburg keine Bedenken vorliegen. Die von Herrn Generalmusikdirektor Beck eingelegte Beschwerde beim Preußischen Kultusministerium wird infolgedessen an zuständiger Stelle so entschieden werden, wie es der vom Magistrat der Stadt Magdeburg vorgenommenen objektiven Würdigung der Sach- und Rechtslage entspricht.

Unter Berücksichtigung des vorstehenden wahren Sachverhalts muß daher die böswillige Unterstellung von für die Beurlaubung des Generalmusikdirektors Beck maßgebenden unsachlichen Momenten mit aller Entschiedenheit und größtem Nachdruck zurückgewiesen werden.

I. A.: gez. Dr. Lemacher."

Wir stellen auf Grund dieses einwandfreien Zeugnisses gerne erneut fest — wie ja bereits in unserm Juniheft geschehen —, daß gegen GMD Beck nichts vorlag!!

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Herbert Meißner: „Der Weg", eine Schuloper (Dresden).

Darius Milhaud: „La Mort d'un Tyran", Ballett (Paris).

Konzertwerke:

K. M. Pembaur: Hymne für Männerchor und Blechbläser (Lochmühle, Sächs. Schweiz).

Richard Wetz: Violinkonzert h-moll mit Orch. op. 57 (Erfurter Kulturwoche, den 28. Mai; Solist: Prof. Robert Reitz-Weimar).

Hermann Reutter: „Der große Kalender", Oratorium (Dortmund).

Ottmar Gerster: „Soldatenlied" für Männerchor und Orchester (Dortmund).

Othmar Schoeck: „Notturno" für Streichquartett und Singstimme (Zürich).

Paul Zschorlich: Bruchstücke aus der Oper „Ahasver" (Berlin, 23. Mai).

Walter Knape: „Kleine Sinfonie" op. 13 (Zerbst, 24. Mai).

Reinhold J. Beck: Eine deutsche Ouvertüre, (Werk 31) für großes Orch. (Norag, Hannover).

Victor Junk: „Der tanzende Derwisch" für großes Orchester (Radio Wien).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

BEETHOVEN-FEST DER STADT BASEL.

Vom 20. Mai bis 2. Juni.

Von Otto Maag, Basel.

Die musikalische Tradition und Kultur der Stadt Basel erlaubt es ihr, auf geographische, kalendarische und ähnliche Rechtfertigung für ein Musikfest zu verzichten und die Frage, ob das Verständnis für ein Ewigkeitswerk den Einwohnern oder Besuchern einer Stadt erleichtert werde, in der der Meister einmal irgend ein Licht und sei es sogar das der Welt erblickt hat, offen zu lassen. Sie meint im Gegenteil, es dokumentiere sich in der festlichen Darbietung unseres wertvollsten musikalischen Kulturgutes und klassischen Erbes, eine künstlerische Gesinnung, die inneren Anlaß genug sieht, um auf äußeren verzichten zu können. So sind hier nunmehr seit vier Jahren im Mai Musikfeste gemacht worden, bei denen in vorbildlicher Einhelligkeit sämtliche größeren Musikinstitute mitwirken und die, wohl auch durch die günstige Lage Basels, einen ausgezeichneten Besuch aus aller Welt zu verzeichnen haben. Da der Führer des Basler Musiklebens, Felix Weingartner, in diesem Jahre seinen 70. Geburtstag feierte, so schien es gegeben, diesmal ein Beethoven-Fest zu veranstalten. Weiß man doch mit welcher Vollendung und Reife Weingartner gerade Beethoven dirigiert. Der Erfolg hat alle Erwartungen übertroffen, die Aufführungen waren trotz der Krise beinahe sämtlich ausverkauft und Zuhörer aus aller Welt, selbst aus Übersee, waren in Basel zusammengeströmt.

Nicht nur an die Ausführenden, sondern auch an die Zuhörer wurden dabei außergewöhnliche Anforderungen gestellt. Das Fest begann mit einer packenden, das dramatische des Werks besonders herausarbeitenden Aufführung der Missa Solemnis durch den Basler Gesangverein unter Hans Münchs leidenschaftlich befeuernder Leitung.

Zwei Matinéen waren dem kammermusikalischen Schaffen des Meisters gewidmet. In der ersten betätigten sich Mitglieder des Stuttgarter Wendling-Quartetts und der ausgezeichnete Basler Pianist Bruno Maischhofer, der mit Alfred Saal die Cello-Sonate op. 102 Nr. 2 und mit Carl Wendling und Ludwig Natterer das Trio op. 70 Nr. 2 zu schönster Wirkung brachte, während sich die drei Streicher zu einer beschwingten Wiedergabe der D-dur-Serenade op. 8 vereinigten. Außerdem hörte man in einer beseelten Darstellung durch den Basler Tenor Joseph Cron, den Felix Weingartner am Flügel begleitete, den Liederkreis „An die ferne Geliebte". Die zweite Matinée brachte drei Streichquartette, op. 18 Nr. 2, op. 59 Nr. 2 und die große Fuge op. 133, meisterlich ausgeführt durch das Lener-Quartett. Dann folgten an fünf Abenden hintereinander unter Weingartners Leitung sämtliche neun Symphonien und der „Fidelio". Neben den Gästen Gertrud Bäumer als Fidelio und Jean Stern als Pizarro hielten sich die Mitglieder des Basler Stadttheaters zum mindesten gleichwertig, ja der Rocco von Matz Mrakitsch, einer der schönsten Baßstimmen, die heute auf dem deutschen Theater zu hören sind, und der Florestan von Peter Baust trugen im Wettkampf der Stimmen unstreitig den Sieg davon. Dadurch daß Weingartner auch die Regie der Oper übernommen hatte, kam sie ganz in seinem Sinne zur Darstellung. Das größte Geschenk aber, das er den von Konzert zu Konzert in immer größere Begeisterung geratenden Zuhörern machte, waren die neun Symphonien, die in seiner unvergleichlichen, von letztem Wissen um den Willen und von letzter Treue zu dem Werk des Genius getragenen Interpretation zu einer Darstellung gelangten, in der die Predigt Beethovens,

mit der ganzen Wucht ihres Aufrufs auf die Zuhörer eindrang. Das von ihm nun schon in Jahren geschulte Basler Orchester unter Führung des Konzertmeisters Fritz Hirt vollbrachte eine geradezu glanzvolle Leistung, und allen, die dieses Fest mitmachen durften, das auch für Basels Musikleben ein einzigartiges Ereignis bedeutet, wird es als unvergeßliches Erlebnis in der Erinnerung haften. Zwischen der 4. und 5. Symphonie spielte Adolf Busch in einer solch bestrickenden und tonlich faszinierenden Weise das Violinkonzert, wie wir es glauben noch nie von ihm vernommen zu haben. Zwischen die 6. und 7. Symphonie war das G-dur-Klavierkonzert eingeschaltet, das Rudolf Serkin mit schlakenloser Technik und federnder Musikalität im ganzen Duft seiner Poesie erstehen ließ. Bei der 9. Symphonie wirkte der Chor des Basler Gesangvereins und ein vortreffliches Solistenquartett mit, Ria Ginster, Ilona Durigo, Karl Erb und Hermann Schey. Die Begeisterung der Zuhörerschaft, die immer mehr zu einer richtigen Beethovengemeinde zusammenwuchs, kannte am Schluß keine Grenzen und entlud sich in endlosen Ovationen für Meister Felix Weingartner.

Der 70. Geburtstag des großen Dirigenten, der auf den 2. Juni, den letzten Tag des Festes fiel, wurde mit einer Morgenfeier begangen. Die Rede, die den Dank aller musikalischen Körperschaften Basels an den Führer unseres Musiklebens zum Ausdruck brachte, schloß mit der Überreichung einer Festschrift. Sie wurde umrahmt von zwei Werken Weingartners, der 50 Jahre zurückliegenden Serenade op. 8, die der erste Theaterkapellmeister Gottfried Becker dirigierte und dem letzten Opus, einer in diesem Jahre entstandenen Liederfolge für Sopran, Bariton und Orchester op. 82 „Der Weg". Carmen Studer, die jugendliche Gattin des Meisters und Verfasserin der Gedichte, führte selbst hier den Taktstock und brachte das liebenswürdig poetische Werk zur eindrucksvollen Uraufführung.

BRAHMSFEST IN BREMEN.

Von Dr. Kratzi, Bremen.

Dem Bremer ist Brahms von jeher ans Herz gewachsen. Die beherrschte Art des Charakters, die ängstliche Verschlossenheit des Innenlebens, die nie übersprudelnde Freude und die unendliche Treue zu dem einmal Liebgewonnenen sind die hervortretenden Eigenschaften des Bremers. Seiner Gefühlswelt erschließt sich Brahms' Musik in Sonderheit. Ihr Schöpfer ist ihm stammverwandt.

Als vor mehr als zwei Jahrzehnten der damals noch wenig bekannte Ernst Wendel für die Nachfolgeschaft des nach Düsseldorf gehenden Pangners gastierte, wählte er als Probestück eine Brahmssinfonie. Mit Brahms hatte er im Fluge die Herzen gewonnen. Er kam dauernd nach Bremen; auf das Gastieren der noch in Aussicht genommenen Dirigenten verzichtete man. Durch Fleiß, durch rastlose Hingabe an die Werke und nicht zuletzt durch hohe Begabung ist Wendel der geworden, als den ihn jetzt die musikalische Welt kennt. Zum 100jährigen Geburtstag von Brahms ein Musikfest zu feiern, war für Bremen gerade bei Wendels Einstellung zu Brahms eine Selbstverständlichkeit. Drei Abende wurden diesem kerndeutschen Meister — als solchen feierte ihn Dr. Piersig in fein abgewogener Ansprache — gewidmet: 1 Kammermusik- und 2 Orchester (Chor)-Konzerte. Da schwelgte der Hörer in den Klängen des Klarinetten-Quintetts und des 1. Sextetts (Wendlings). Der Berichterstatter genoß mit, und stellt fest, wie unendlich viel reicher die Architektonik, das Formgefüge des Quintetts ist als die Homophonie des op. 18. Fast 100 opera Abstand! Einen Perlenkranz der bekanntesten Lieder vermittelte Else Schürhoff. Das 1. Orchesterkonzert stellte die bitterernste Rhapsodie (so prachtvoll in Bremen kaum je gehört) neben die akad. Festouvertüre, die in ihrer verschleierten Heiterkeit mehr dem Fühlen eines Gegenwartsstudenten nahe steht als dem eines Studenten früherer Zeit. Die Haydn-Variationen und die 2. Sinfonie gestaltete GMD Wendel inhaltlich und klanglich meisterhaft. Auf gleicher Höhe stand das „Schicksalslied" (3. Konzert), eine Glanzleistung des Chores. Das Klavierkonzert in d-moll (W. Kempff) oder die Klaviersinfonie überschritt im Anfang durch starke Aufdonnerung leicht die Grenze des Aesthetischen, söhnte im weiteren Verlaufe aber stark aus. Sieghaft schön war der Ausklang der c-moll-Sinfonie. Mancher Brahmsfreund wird bedauert haben, aus materiellen Gründen dem herrlichen Feste haben fern bleiben zu müssen.

WARTBURGMAIENTAGE 1933 IN EISENACH.

Von Günther Köhler, Eisenach.

Anläßlich der zehnten Tagung der „Freunde der Wartburg" fand am 27. und 28. Mai in Eisenach eine würdige Wagnerehrung statt. Die Wartburgmaientage" bilden seit nunmehr einem Jahrzehnt ein Kulturzentrum von ganz besonderem musikalischen Wert. Alljährlich sieht man dann prominente Künstler auf der Wartburg zu Gaste weilen. Diesmal bot das Opernpersonal des staatlichen Theaters Kassel am Vorabend der Tagung im Eisenacher Stadttheater eine eindrucksstarke Aufführung von Wagners „Siegfried". In der Titelrolle gastierte der Heldentenor der Berliner Oper Karl Hartmann. Eine hervorragende Leistung war der Mime Paul Bergers. Die musikalische Leitung lag in den Händen des bekannten Wag-

nerdirigenten GMD Dr. Max v. Schillings, ebenso wie die des Richard Wagner-Festkonzertes im Bankettsaal der Wartburg. Letzteres bildete den künstlerischen Höhepunkt der Wartburgfeier. Das Orchester des staatlichen Theaters Kassel brachte unter dem Gastdirigenten die Ouverture zu „Tannhäuser“, das Siegfried-Idyll und das Vorspiel zu „Parsifal“ in ganz ausgezeichneter Wiedergabe. In dem prächtigen Meistersinger-Vorspiel klang das Festkonzert würdig aus. Im Mittelpunkt einer Morgenfeier stand ein bemerkenswerter Vortrag des bekannten Tübinger Universitätsprofessors Dr. Max Wundt über „Deutsches Wesen, Sehnsucht und Erfüllung“. Unter den zahlreichen Ehrengästen sah man u. a. den thüringischen Staatskommissar Dr. Ziegler, den Rektor der Landesuniversität Magnifizens Prof. Dr. Esau, Börries von Münchhausen und einige der diesjährigen „Ritter der Wartburgrose“; die Dichter Hanns Johst, Franz Erich Blunck und Max Dreyer.

MUSIKALISCHE MAIFEIER IN FLORENZ.*)

22. April bis 5. Juni.

Von Dr. Karl Fabian, Rom.

Der „Florentiner Musikmai“ war der italienischen Oper des 19. Jahrhunderts gewidmet; er sollte die Aufmerksamkeit erneut auf Bellini und Donizetti lenken, die Entwicklungslinie von Rossini bis Verdi zeigen und schließlich überhaupt ein Bild von der nationalen Arbeit des vorigen Jahrhunderts auf diesem Gebiet geben. Darum hatte man auch Spontini berücksichtigt, der im Stil der Pariser Großen Oper schrieb und gerade von Gluck, dem scharfen Kritiker der italienischen Oper, stark beeinflußt wurde. So kamen folgende Werke zur Aufführung: Spontini — Vestalin (1807), Rossini — Cenerentola (1817), Donizetti — Lucrezia Borgia (1833), Bellini — Puritaner (1835), Verdi — Nabucco (1842) und Falstaff (1893). — Die „Vestalin“ flößte dem Hörer einigen Respekt ein vor dem damals so berühmten Maestro, der später einem R. Wagner das Opernschreiben widerriet, da es über ihn, Spontini, hinaus keinen Fortschritt geben könne. Das Werk zeigt immerhin den starken Einfluß Glucks, den der Meister in Paris erfahren hatte. Schon die Priesterinnenchöre im 1. Akt erinnern im melodischen und harmonischen Stil an diejenigen in Glucks tauridischer Iphigenie. Vor allem aber geht der dramatische Stil im 2. und 3. Akt durchaus auf den großen Reformator zurück. Die melodische Inspiration im 1. Akt ist übrigens schwach, aber die dramatische Kraft der beiden folgenden so bedeutend, daß man sich auch heute noch für den Erfolg einer Aufführung in Deutschland verbürgen möchte. Man versteht, daß dieser Stil und diese Potenz einem Wagner Eindruck machten. — Rossinis „Cenerentola“ (Aschenbrödel) ist eine reizende kleine musikalische Komödie, die noch wesentliche Züge der neapolitanischen Opera buffa trägt und auch bei uns Aussicht auf einen starken Erfolg hätte, wenn nicht gerade hier oft die Übersetzung so schwierig wäre. Eins der köstlichsten Stücke, das Sextett „Questo è un nodo avviluppato“ kann wohl kaum ohne Schwächung der komischen Wirkung ins Deutsche übertragen werden; es kommt auf jedes italienische Wort, ja sogar auf das scharfe R an. Das Werk ist reicher mit Koloratur ausgestattet als der „Barbier“; es überraschte jedoch, daß im Lande der Virtuosität keine der beiden Koloraturrollen einwandfrei besetzt war. Stimmlich und darstellerisch war sonst, von kleinen Mißverständnissen des Stils abgesehen, alles hoch achtbar, aber die Koloratur ist für diesen Operntyp durchaus wesentlich; „Großzügigkeiten“ hierin stellen das ganze Genre in Frage. — Donizettis „Lucrezia Borgia“ wirkt heute im ganzen recht dürftig. Die Melodik ist mitunter geradezu unangenehm: triviale, aus kurzatmigen Motiven durch billige Sequenzierung gewonnene Melodien beherrschen das Feld; hin und wieder, in weiten Abständen, gibt es dann auch mal einen wirklichen Einfall. Stärker sind die dramatischen Teile: wie Lucrezia mit dem Herzog um das Leben ihres Sohnes kämpft oder wie die überlisteten Edelleute erfahren, daß sie in der Hand der Borgia sind — das ist mit großer dramatischer Kraft dargestellt. — Auch die „Puritaner“, neben der „Norma“ das Hauptwerk Bellinis, wirken heute im Melodischen schwach. B. und D. sind nicht zu vergleichen mit dem genialen Rossini und dem großen Verdi; die „Geschichte“ hat also ganz gerecht geurteilt. Eines muß man jedoch berücksichtigen: der Schüler Zingarellis hat hier noch auf neapolitanische Art für die Sänger geschrieben, für ihre „Höhen“ und ihre Virtuosität (Tenor: cis!), und wenn die Hauptrollen so hervorragend besetzt sind wie es diesmal der Fall war (M. Capsir und Lauri Volpi), so langweilt man sich gewiß nicht, aber die Wirkung beruht mehr auf der Leistung der Sänger als auf der des Autors. Übrigens erinnert auch der häufiger vorkommende Siciliano noch an die Neapolitaner. — Der „Nabucco“, Verdis erstes erfolgreiches Werk, machte starken Eindruck. Ganz grandios die Chöre! Die melodische und dramatische Kraft des Meisters zeigt sich hier schon allenthalben. Der „Falstaff“, sein schönes Alterswerk, war bis auf die Hauptrolle und die des Ännchen nicht sehr gut besetzt. In Gesprächen über dieses Werk wird immer wieder die Frage nach einem Einfluß Wagners

*) Vgl. hiezu die Besprechung des I. Int. Musikkongresses in Florenz, Juniheft S. 631/2.

auf den späteren Verdi erörtert. Verdi war zu selbständig, um sich stärker beeinflussen zu lassen, aber der Stil des „Othello“ und des „Falstaff“ ist recht verschieden von dem der früheren Werke, und die Wandlung hat deutlich die Richtung auf Wagner: Rezitativ und Arie weichen einer Art von „unendlicher Melodie“, und die Musik wirkt zuweilen sogar kommentierend und illustrierend. Wie gesagt — es bleibt immer echter Verdi, aber die Wagnersche Anregung ist kaum zu leugnen. — Auf die interessanten Inszenierungen, denen man besondere Sorgfalt gewidmet hatte, einzugehen, verbietet leider der Raum. Auch die wertvollen Konzerte des Römischen Augusteum-Orchesters (Molinari) und des Mailänder Scala-Orchesters (de Sabata) können nur flüchtig erwähnt werden. Deutsche Musik wurde stark berücksichtigt; rasende Begeisterung weckte mehrfach — Wagner.

DER ÄLTESTE DEUTSCHE SÄNGERBUND.

Das Magdeburger Jahresfest der Provinzial-Liedertafel.

Von Dr. Erich Valentin, Magdeburg.

Über die Stürme der Zeiten hinweg hat sich die schöne Tradition der Liedertafelbewegung in den regelmäßig am Samstag und Sonntag nach Pfingsten stattfindenden Jahresfesten der Provinzial-Liedertafel erhalten; die freudige Bereitwilligkeit zur brüderlichen und freundschaftlichen Geselligkeit und Gemeinschaft ist die gleiche geblieben, aus der überhaupt vor mehr denn hundert Jahren die Liedertafeln entstanden sind. Als im Jahre 1809 Zelter, Goethes Freund, in Berlin die erste Liedertafel ins Leben rief, legte er den Grund zu einer künstlerischen Entwicklung, deren Wesen und Sinn darin liegt, daß sie volksgebunden und mit dem nationalen Denken und Fühlen des Volkstums blutverwachsen ist. Denn das war die eigentliche Bedeutung der Liedertafel: mit dem Liede die Freundschaft und das vaterländische Pflichtbewußtsein zu pflegen. Das geschah in einer Zeit politischer Zerrissenheit und Knechtung, in der aus einem kleinen, ausgewählten Kreise heraus das Gemeingefühl und das Ahnen einer großen Volkszusammengehörigkeit als die die Befreiungskriege vorbereitende Idee wuchs. Denn sie griff um sich und fand bald nach der endgültigen Lösung von dem Joch der Fremdherrschaft überall in Deutschland ein begeistertes Echo, so in Leipzig (1815), in Magdeburg (1819), wo Zelter selbst die Anregung gegeben hatte, in Dessau (1821), wo Friedrich Schneider am Werk war, in der Bachstadt Köthen (1826), in Zerbst (1827). Der rege Gedankenaustausch, der die Liedertäfler gelegentlich zusammenführte, war der Anlaß, daß am 30. Oktober 1830 der Magdeburger Buchhändler Kretschmann die Sangesbrüder aus Dessau, Zerbst und Magdeburg zu einer gemeinschaftlichen Tafel nach Bernburg berief, wo die Provinzial-Liedertafel, der erste, älteste deutsche Sängerbund gegründet wurde. Das Eigenleben der einzelnen heute wie damals diesem Bunde angehörenden Liedertafeln — es sind heute die von Magdeburg, Dessau, Köthen, Zerbst, Schönebeck, Calbe (Saale) und Aken (Elbe), während die von Halle, Berlin (zweite Liedertafel) und Egeln schon früher ausschieden — gipfelt in der Wahrung des Vermächtnisses ihrer Ahnen in dem gläubigen Bekenntnis zum Deutschtum im Lied, in der Freundschaft. Wo nicht Zeitverhältnisse und Umstände gewaltsam eingegriffen haben, ist fast kein Jahr die Regel unterbrochen, daß sich die Liedertäfler einmal und zwar zu stets gleicher Zeit im Jahr zusammenfinden, zu einem Musikfest, das mehr als das ist, weil es nicht alltägliche Bräuche der Geselligkeit in die künstlerische Arbeit einmischt, eben das „Tafeln“ und das „Liedern“, das jetzt nur noch in der Zelterschen Liedertafel und in der Provinzial-Liedertafel erhalten ist. In der Tat sind auch die Akten, Urkunden und Chroniken, die getreulich bis in die Gegenwart fortgeführt sind, wertvolle Zeugnisse der deutschen Kultur- und Musikgeschichte. Die Gründung der Provinzialliedertafel war ein politisches Ereignis, da sie in einer bewegten Zeit die Staatsgrenzen innerhalb des Deutschen Reiches negierte und an Elbe und Saale, entsprechend dem 1825 entstandenen „Verein für die Musikfeste an der Elbe“, einen Bund, gewissermaßen eine Provinz schuf, die das Werk des „Deutschen Sängerbundes“ (1862) vorbereitete. Aber unter Einbeziehung der künstlerischen Arbeit hat sich die Provinzial-Liedertafel den Brauch des „Lieder ns“ und „Tafelns“ gewahrt. Es ist notwendig, hervorzuheben, daß diese vornehme Sitte des Liedertafelns nichts mit der „Liedertafelei“ vieler Männergesangvereine zu tun hat, die sich, mit oder ohne Benützung des Titels „Liedertafel“, eines indiskutabeln Singsangs bedienen.

Das 91. Jahresfest der Provinzial-Liedertafel, das die Sangesbrüder zum ersten Male seit vierzig Jahren wieder nach Magdeburg führte, stand ganz im Zeichen der Tradition. Ein von Rudolf Hirte, dem Liedermeister der „Magdeburger Liedertafel“ geleitetes Eröffnungskonzert brachte außer Chören von Reissiger, Herbeck, Lißmann, Krause und Kaun die Altrhapsodie von Brahms (Solo: Maria Auerbach, vom Stadttheater Magdeburg). Aber das Wesentliche bot sich dem Hörer in der Festliedertafel und bei dem großen Festmahl, das Sänger und Gäste an gemeinsamer Tafel vereinte; der Bundesvorsitzende Tischmeyer (Calbe) präsidierte. Lieder, Reden und Trinksprüche wechselten in bunter Folge, hu-

morvolle und ernste Worte wurden gesprochen; das Treugelöbnis zur Nation und zum deutschen Volk, das die Liedertafel vom ersten Tage ihres Bestehens an auf ihr Panier geschrieben hatte, wurde in Ansprachen und Gesängen kund. Es fehlten ebensowenig der traditionelle Einleitungschor, Rochlitz' „Hoch lebe deutscher Gesang" und Julius Schneiders „Freunde, seid willkommen" wie das den scheidenden Sängern das Geleit gebende „Komitat" Mendelssohns. Den Toten, ein ergreifender Augenblick, wurden ein stiller Zutrunk und der gemeinsame Gesang von Silchers „Schottischem Bardenchor" geweiht. Jedes Lied, sei es von Zelter, Silcher, Nägeli oder von Laugs, Wolfrum, Jochum, Knöchel und Jüngst, bewies, daß die kraftlose Sentimentalität der Liedertafelei in den Liedertafeln keinen Platz hat, auch nicht im öffentlichen Konzertieren, wie ein Morgenkonzert zeigte.

Die bescheidene Zurückgezogenheit der Provinzial-Liedertafel, die im nächsten Jahr in Schönebeck (bei Magdeburg) tagen wird, hat sie vor der Gefahr der Nivellierung bewahrt. Aber deshalb, weil sie zu den ersten Vorkämpfern des Männergesangs zu rechnen ist, war es einmal notwendig, auf ihre Existenz, ihre Existenzberechtigung und ihre Arbeit hinzuweisen.

2. ULMER BACHFEST.

27. und 28. Mai 1933.

Von Fritz Wagner, Ulm/D.

Zweifler warfen die Frage auf, ob in dieser Zeit des Umbruchs Künstler und Hörer die für ein Bachfest nötige Sammlung aufbringen würden. Ihre Bedenken wurden zerstreut. Darüber hinaus lehrte uns das Fest, daß wir keinen deutscheren Musiker besitzen als Johann Sebastian Bach. Bei ihm muß die deutsche Musik, die sich auf sich selbst besinnt, Einkehr halten und Kraft schöpfen.

Der Kammermusikabend im nicht gerade stimmungsvollen Saalbau führte gleich hinein in die dämonische Gewalt Bachschen Geistes. Li Stadelmann ließ auf dem weichklingenden Mändler-Schramm Cembalo die Chromatische Fantasie und Fugen ertönen und Katharina Bosch-Möckel durchleuchtete die Vielstimmigkeit der g-moll Sonate für Violine allein mit herber Strenge. Dann vereinten sich Cembalo und Flöte (Fritz Jungnitsch) zu edel-heiterem Zusammenspiel in der Flötensonate Nr. 2, die von den Hörern als willkommene Entspannung mit jubelndem Beifall aufgenommen wurde. In der Arie aus der Kantate „Von der Vergnügsamkeit" gesellte sich zu Cembalo, Violine und Flöte der klare Sopran Ria Ginsters. Der Abend wurde beschlossen mit dem 5. Brandenburgischen Konzert, wo Fritz Hayn mit dem Kammerorchester der Liedertafel das in vollendeter Ausgeglichenheit musizierende Concertino behutsam begleitete.

Das Orgelkonzert am Sonntag im Münster bestritt Georg Kempff-Erlangen, ein Bruder des bekannten Pianisten. Präludium und Fuge Es-dur und Fantasie G-dur legte er virtuos hin. Zum Widerspruch reizte die Art, wie er die „Orgelchoräle für 2 Klaviere und Pedal" registrierte. Da ergaben sich häufig Verzerrungen des Klangbildes in allzu moderner Richtung. Der Ulmer Madrigalchor sang unter Fritz Hayn die Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", doch ließ die Münsterakustik nur den Schlußchoral zu voller Wirkung gelangen.

Den Abschluß des Festes bildete die Aufführung der h-moll Messe in der Dreifaltigkeitskirche. Für diese gewaltige Aufgabe hatten sich die Sänger der Liedertafel geschlossen dem Verein für klassische Kirchenmusik eingegliedert. So klangen die Chöre voll und abgerundet wie noch nie. Am ergreifendsten wirkten das langsam schreitende „Incarnatus" und „Crucifixus". Aber auch das drängende Kyrie, das erhabene Sanctus und das jubelnde Osanna schufen bleibende Eindrücke. Im Orchester machte sich die bunte Zusammenstellung störend bemerkbar, doch waren die Instrumentalsolisten zum Teil trefflich, vor allem Otto Schad (Violine) und Fritz Jungnitsch (Flöte). Hermann Keller war eine wertvolle Stütze an der Orgel. Die Gesangssolisten Ria Ginster, Frida Dierolf, Georg A. Walter und Hermann Achenbach waren ihren schwierigen Partien gewachsen. Fritz Hayn gab dem Ganzen den großen Schwung und die innere Ergriffenheit. Allzu starres Festhalten am Forte in einigen Chören und hastige Tempi der Orchestereinleitung zu manchen Arien sind auf die kurze Vorbereitungszeit zurückzuführen und können die außerordentliche Leistung nicht schmälern, die das Fest krönte.

Der Besuch der Veranstaltungen war ausgezeichnet. Nur der Kammermusikabend war nicht „ausverkauft". Und doch wäre gerade er in seinem 2. Teil geeignet gewesen, den einfachen Musikfreund in Verbindung mit Bach zu bringen. Täuschen wir uns nicht darüber: es ist noch so gut wie alles zu tun, dem Volk das Verständnis für Bach zu erschließen. Die Besucher des Bachfestes kamen fast durchweg aus Kreisen, die eine musikalische Bildung genossen haben. Die Voraussetzungen für ein allgemeines Verständnis Bachs sind erst noch zu schaffen, und wir hoffen, daß die Veranstalter des Ulmer Bachfestes (Verein für klassische Kirchenmusik, Liedertafel und Württ. Bachverein) und der musikalische Leiter sich ihrer allgemeinen Sendung bewußt sind. In diesem Sinne danken wir ihnen für ihre kulturelle Arbeit.

XXII. ANHALTISCHES MUSIKFEST IN ZERBST.

24.—25. Mai 1933.

Von Dr. H. G. Bonte, Dessau.

Die während längerer Zeit der Ungunst der wirtschaftlichen Verhältnisse zum Opfer gefallenen Anhaltischen Musikfeste wurden mit der 22. Veranstaltung dieser Art in dem tausendjährigen Zerbst, dem mitteldeutschen Rothenburg, wieder aufgenommen. Es entspricht ganz dem Zuge unserer Zeit nach einer größeren Breitenwirkung der Kunst, wenn dieses Fest, über das Reichsminister Dr. Josef Goebbels und der persönlich erschienene Reichsstatthalter Wilhelm Loeper das Protektorat übernommen hatten und das vom Mitteldeutschen Rundfunk gemeinsam mit dem Anhaltischen Musikfestverband organisiert worden war, ganz den Charakter eines Volksfestes annahm; bei prächtigem Wetter war der von tausenden von Glühbirnen geschmückte ehrwürdige Schloßpark sowie die flaggenübersäten, illuminierten Straßen der alten Reichsstadt von einer erwartungsvoll gestimmten Menge erfüllt, die durch ein Posaunenblasen, ein Konzert der Vereinigten Zerbster Männerchöre mit Perlen deutscher Chormusik, den im 14. oder 15. Jahrhundert entstandenen Zerbster Böttchertanz, einen farbig bewegten Reifentanz, und die Serenade auf dem Schloßhof erfreut wurde, die nur Werke Mozarts (Eine kleine Nachtmusik, die Bläserserenade Köchel-Verz. Nr. 375 und die Sinfonie in D-dur ohne Menuett) mit vorbildlicher klanglicher und rhythmischer Delikatesse zum Erklingen brachte.

Das Programm der eigentlichen Festkonzerte wurde dem um neue volkhafte und volkstümliche Bindungen der Kunst ringenden Gesamtcharakter der Veranstaltung naturgemäß noch nicht völlig gerecht; dazu drängten sich hier noch zu viel experimentierend-grüblerische oder auch ästhetisierend-individualistische Elemente in den Vordergrund. Besonders fühlbar wurden diese Erscheinungen bei dem ersten Konzert, das Rudi Stephans genialisch-vielversprechende, um eine neue Gestaltung der absoluten Musik fast schon zu bewußt bemühte „Musik für Orchester", Paul Graeners geschmackvolle Stimmungsbilder „Musik am Abend" und Ottorino Respighis bei uns sehr selten zu hörendes Chorwerk „La Primavera" zum Vortrag brachte, das den Komponisten noch ganz im Banne der Richtung Liszt-Rich. Strauß und des französisch-russischen Impressionismus zeigt, allerdings mit seltener technischer Meisterschaft. Als Uraufführung des Abends hörte man eine „Kleine Sinfonie" Werk 13 von Walter Knape, die ganz im Sinne der bereits angedeuteten Musikentwicklung vom Impressionismus und der ichgebundenen weltanschaulichen Belastung fortstrebt zu einer an Bach und Brahms anknüpfenden, naiven Musizierfreudigkeit. Das ansprechende, serenadenhafte Werk fand starken Beifall, dürfte allerdings in anderem Zusammenhang noch weit stärker wirken.

Ganz wundervolle Eindrücke vermittelte dann die Kammermusikmatinée in der herrlichen Barockkapelle des Zerbster Schlosses, die gleichzeitig einen starken Eindruck von der hohen Musikkultur der mitteldeutschen kleinen Fürstenhöfe gab. Unter solistischer Mitwirkung erster Leipziger Musiker, u. a. Prof. Günther Ramin (Neupert-Cembalo), Dr. Hans Mlynarczik (Violine), Karl Herrmann (Viola), Christian Klug (Violoncello und viola da gamba) erklangen köstliche Werke spätbarocker Musikübung, so zwei Sonaten aus der „Musicalischen Tafelbedienung" von Joh. Wilh. Furchheim (1674), Joh. Friedr Faschs (1688—1758) Trio-Sonate in D-dur, eine kraftvoll-herbe Sarabande für Cembalsolo von J. B. Kuck und eine merkwürdig konservativ anmutende Gambensonate von Joh. Gottfr. Golde (1790). Ein anonymes Konzert für Cembalsolo mit Streichern deutet mit seiner sehr weichen Melodik auf Dresden hin, abgesehen von der Verzierungstechnik auch auf Mannheim.

Hatte sich erst mit diesem Konzert die wahre Feststimmung eingestellt, so bedeutete demgegenüber das zweite Festkonzert noch eine Steigerung, das seinen Höhepunkt mit Richard Strauß' Tondichtung „Ein Heldenleben" erreichte. So sehr auch hier persönliche und programmatische Gesichtspunkte mitspielen, sie werden von der urmusikalischen Bewegungsenergie dieser Musik überdeckt, die hier eine seltene Tiefe des Ausdrucks von absoluter Gestaltungskraft erreicht. Das Programm wurde ergänzt durch Max Regers effektvolle „Vaterländische Ouverture" und das heute oft zu hörende, stellenweise ganz im Stile Händels geschriebene „Triumphlied" von Johann Brahms. Als musikalischer Leiter des Festes amtierte mit hinreißendem Temperament und überlegener Ausdeutung der verschiedenartigen Stile der Dessauer Generalmusikdirektor Arthur Rother, dem das Orchester des Friedrichs-Theaters Dessau und das Leipziger Sinfonie-Orchester zur Verfügung standen. Von den vielen Solisten sei nur Prof. Albert Fischer-Berlin (Baß) genannt unnd Prof. Gerh. Preitz-Dessau, der in dem nur für den Rundfunk bestimmten Orgelkonzert in der Schloßkapelle Werke anhaltischer Komponisten, darunter die hochbedeutsame Fantasie über den Choral: „Sollt ich meinem Gott nicht singen" von Rich. Bartmuß und eigene Schöpfungen ausgezeichnet zum Vortrag brachte. Alles in allem ein vorbildliches Bekenntnis zur deutschen Musikpflege.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 5. Mai: In memoriam Johannes Brahms: Präludium und Fuge g-moll (vorgetr. v. G. Ramin) — „Es ist das Heil uns kommen her", Mot. f. 5st. Ch. — Aus dem 51. Psalm, Mot. f. 5st. Ch. — „O Heiland reiß' die Himmel auf", Mot. f. 4st. Ch. — „Warum ist das Licht gegeben", Mot. f. gem. Chor.

Freitag, 12. Mai: D. Buxtehude: Choralfantasie über „Wie schön leucht' uns" (vorgetr. v. G. Ramin). — J. S. Bach: „Dir, dir, Jehova". — H. Schütz: „Deutsches Magnificat", f. 2 Ch.

Freitag, 19. Mai: J. S. Bach: Sonate C-dur (vorgetr. v. Herbert Collum). — Johannes Brahms: „Warum ist das Licht gegeben", Mot. f. gem. Chor.

Freitag, 26. Mai: J. S. Bach: Triosonate Nr. 6 (vorgetr. v. Günther Ramin). — Arnold Mendelssohn: Motette am Himmelfahrtsfest. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch.

AACHEN. Den sechzigjährigen GMD Prof. Dr. Peter Raabe ehrte eine groß angelegte Morgenfeier, in der sich so ziemlich alles zusammenfand, was hier Musik „macht": Städt. Orchester und Städt. Gesangverein, Theaterkapellmeister und Theaterchor, Domchor und Männergesangverein. Das Ganze stellte einen hoch erfreulichen Querschnitt durch die derzeitigen örtlichen Musikkräfte und ihre Leistungen dar und bedeutet insofern mehr als bloß eine Huldigung für den geistesfrischen Jubilar. Das wertvollste Geburtstagsgeschenk aber wird dem Leiter der musikalischen Geschicke Aachens in diesen Tagen zuteil werden; steht es doch so gut wie fest, daß Aachen sein Konzert- und Theaterwesen auch im nächsten Jahre im bisherigen Umfange aufrechterhalten können wird! Und dann mag es keine geringe Freude für den „berühmten" Vater gewesen sein, seinen Sohn Dr. Felix Raabe unter seinen Augen so anspruchsvolle Werke wie den Lisztschen Prometheus und Bruckners Vierte mit starkem Erfolge dirigieren zu sehen. Daß ihm ebenfalls im 60. Jahre seines Lebens die altvertraute und musterhaft bewältigte Arbeit im Theater wieder zugefallen ist, erhöht den „Berg" der künstlerischen wie menschlichen Gaben auf dem Tische dieses ebenso arbeits- wie ehrenreichen Künstler- und Gelehrtendaseins. Gehört zu des letzteren frischer Ernte ja doch auch das Erscheinen der für die Lisztforschung der Zukunft grundlegenden zweibändigen Lisztbiographie! Wahrlich Grund genug, sich der erreichten Sechzig zu erfreuen. Und nicht minder Anlaß genug für uns Aachener, unserem Geschicke für die Berufung eines solchermaßen Ausgezeichneten dankbar zu sein. Möge uns seine Arbeitskraft und sein künstlerischer Idealismus noch manches Jahr erhalten bleiben!

Im Theater „debütierte" Prof. Raabe mit einem musikalisch wohl ausgefeilten „Lohengrin" und mit einer ganz im Geiste d'Alberts geleiteten Tiefland-Aufführung. Ein wenig weniger „Verismus" an den „Effekt"-stellen täte aber dem Werke wahrscheinlich, unserem Geschmacke bestimmt einen nicht unbedeutenden Gefallen. Kurt Rooschütz tritt in diesem Jahre endlich so oft und in so verantwortungsvollen Aufgaben vor die Öffentlichkeit, wie er dies seinen musikalischen und praktischen Fähigkeiten nach verdient. „Mister Wu", „Aida", „Waffenschmied", „Tosca" — jedes Werk erstand in seiner Art scharf geprägt und entfaltete alle in ihm enthaltenen Möglichkeiten. Daß Ludwig Schmitt de Giorgi ebenfalls ein beachtlicher Kapellmeister ist, bewies seine Leitung von „Zigeunerbaron" und „Fledermaus", wenngleich in letzterer nicht alles so gelöst schwang, wie Strauß es wollte. Doch durfte man hierfür, glaube ich, nicht den Kapellmeister allein verantwortlich machen. Unter den alten Solokräften tut sich Alice Bruhn mehr und mehr hervor; von den neuverpflichteten verspricht Richard Payer (Tenor) eine gute Entwicklung. Alle aber überragt der meisterliche Sänger und Darsteller Adolf Martini (Bariton). Sei es Mister Wu, Amonesco oder Sebastiano — immer stellt sein Gesang und Spiel eine einheitliche Leistung von unalltäglicher Höhe dar.

Daß Leo Blech im hiesigen Stadttheater seine Laufbahn als „kleiner" Kapellmeister begann, merkt man seiner heutigen überlegenen Dirigierkunst, die sich im 4. Städt. Konzerte von einer ihrer sympathischsten Seiten zeigte, nicht an. Schuberts „große" C-dur-Symphonie gewann unter seiner Stabführung fast ein neues Gesicht: so sehr betonte Blech die tragischen Elemente in ihr. Sein eigenes Frühwerk „Waldwanderung" aber hätte er besser nicht wieder zum Leben erwecken sollen. Eine umso verdienstlichere Tat Prof. Raabes war es dagegen, die Urfassung von Bruckners Neunter hier zur reichsdeutschen Uraufführung zu bringen. Vor den Klangwundern dieser Partitur verblaßt die Loewesche Bearbeitung so stark, daß sie nun ein für allemal abgetan sein muß. Der 100. Geburtstag von Bruckners einstmaligem Gegenfüßler Johannes

Brahms findet im laufenden Konzertjahr insofern stärkste Berücksichtigung, als alle Hauptwerke Brahms' zur Aufführung gelangen sollen. Die 1. und 2. Symphonie machten mit vorzüglichen Wiedergaben den Anfang.

Die im Rahmen der Städtischen und der Volkssymphoniekonzerte stattgefundenen Solistenkonzerte boten ausnahmslos Erstrangiges. Ich nenne nur Adolf Buschs einzigartiges Spiel von Beethovens Violinkonzert, Gregor Piatigorskys nicht minder hochstehende Darbietung von Mozart's Cellokonzert (in Cassados Bearbeitung) und Rosl Schmids Wiedergabe von Pfitzners Klavierkonzert. Im 1. und bisher einzigen Kammermusikabend brachte das Gewandhausquartett als Neuigkeit Hans Gáls reizvolles a-moll-Streichquartett Wk. 35.

Aus der Fülle der zur Besprechung stehenden Chormusik greife ich die Uraufführung von Felix Woyrschs „Vision des Jesaia", eines nach Gehalt und Anlage nicht eben bedeutenden Werkes und die Erstaufführung von Otto Jochums in mancher Hinsicht großartigem Oratoriums „Der jüngste Tag" heraus. Daß dieses Werk nicht vollauf befriedigt, liegt nicht in seiner eigenartigen Harmonik, noch weniger in seinen einprägsamen Orchestersätzen oder Solostimmen, sondern in der Behandlung der Chöre begründet. Mehrere Teilchöre mit verschiedenem Text gleichzeitig singen zu lassen, dazwischenhinein sogar noch Solisten zu verwenden geht auf der Bühne an, nicht aber im Konzertsaal. Die großartige äußere Wirkung hebt da den inneren Verlust um ein zu geringes Teil auf. Da ich über die hiesige Uraufführung von v. Wolfurts Weihnachtsoratorium bereits gesondert berichtete, bleibt nur noch übrig, das Festkonzert des M.G.V. Hilaria (Chormeister Paul Pfeiffer) zu erwähnen, da es erlesene Chöre von F. W. Niemeyer und Karl Kämpf (in Gladbach-Rheydt lebend) brachte und außerdem den letzteren als beachtenswerten Instrumentalkomponisten vom Range eines Walter Niemann oder Joseph Haas herausstellte. Der Pathetischen Sonate für Cello und Klavier — um nur dies seelisch tiefe und technisch reife Werk zu nennen — sollten sich unsere Klaviervirtuosen annehmen; es geschähe zu ihrem Nutzen und zum Nutzen der entwicklungsgerechten deutschen Kunst.

Reinhold Zimmermann.

ALTENBURG. Mit Beginn dieser Spielzeit hat das Landestheater seit Berg-Ehlerts Weggang wieder einen eigenen, hauptamtlichen Generalintendanten erhalten. Seit vielen Jahren ist der Bestand des Theaters, da vom eigentlichen Eigentümer, dem Herzog, dem Staat Thüringen auf drei Jahre zur Verfügung gestellt, für die nächste Spielzeiten gesichert. Die neue Thür. Regierung hat nicht nur die Überstiege anerkannt, der neue Generalintendant Vollmer, der über 20 Jahre lang dem Verbande des Deutschen Nationaltheaters in Weimar angehörte, hat eine Erhöhung des Zuschusses um 20 000 Mark erwirkt. Der Bestand der Landestheaterkapelle konnte um sechs Mitglieder, also auf 42 erhöht werden. Fächer, die bisher verwaist waren, sind wieder besetzt worden. Die Altenburger Oper erhält endlich wieder einen ausgesprochenen Heldentenor, eine hochdramatische Sängerin.

Erfreulicherweise setzte sich das Opernpersonal, wenigstens zum Teil, aus einem Stamm tüchtiger, sogar einiger guter Kräfte zusammen, die mit Ausnahme des jugendlichen Heldentenors, Karl Erich Ohlhouv, der nach Aachen verpflichtet wurde, der Altenburger Bühne erhalten bleiben. Andererseits war das Opernpersonal zu ungleichwertig zusammengesetzt. Es spricht für das Können des neuen Generalintendanten, daß er, obwohl er vom Schauspiel kommt, diese unglückliche Personalzusammensetzung erkannte und bei der Frage der Wiederverpflichtungen die Folgerungen daraus zog.

Natürlich waren der Theaterleitung bei dieser Gruppierung der Opernkräfte die Hände sehr gebunden. Der Spielplan bewegte sich daher nur in sehr engen Grenzen. Immerhin wurde bei dieser Lage der Dinge, relativ betrachtet, anständig gearbeitet. Ja, man wagte sich sogar daran, des Wagner-Jahres 1933 durch Aufführung von mehreren seiner Werke in würdiger Weise zu gedenken: „Tannhäuser", „Das Rheingold", „Die Walküre", sogar „Parsifal" erfuhren — natürlich unter Zuhilfenahme von (nicht immer einwandfreien) Gästen — eine angemessene Wiedergabe. Otto Peißners klangschöner, im Spiel durchgeistigter Wolfram, Elisabeth Reymann-Steins Venus, Willy Bodensteins dämonischer Alberich, der scharf profilierte Mime von Hans Heinz Roehr, auch Curt Jüttners Klingsor erfüllten hohe künstlerische Ansprüche. Die Landestheaterkapelle ist ebenfalls zu loben. Desgleichen die im allgemeinen sichere, werkgetreue Spielleitung von Willy Bodenstein. Nur ein völlig mißglückter „Sängerkrieg" sah ganz nach Berliner Klemperer-Oper aus.

Den größten Anteil an dem Gelingen gebührt unstreitig dem musikalischen Leiter aller Aufführungen, Heinz Drewes. Der junge, erst im Anfang seiner künstlerischen Entwicklung stehende Dirigent wächst immer mehr in seine Aufgaben herein. Ihm ist es in erster Linie zu danken, daß es niemals „sogenannte" Repertoire-Vorstellungen gab. „Der Waffenschmied", „Mignon", „Der Freischütz" wurden sorgfältig herausgebracht. Unter richtiger Einschätzung des vorhandenen Personals konnte sogar Ausgezeichnetes geleistet werden: Vorbildlich gute Aufführungen

von Verdis „Macht des Schicksals" (bekanntlich erlebte diese Oper seinerzeit, von Dr. Georg Göhler entdeckt, in Altenburg ihre Uraufführung), auch von Webers köstlichem „Abu Hassan" und Rezniceks reizendem Einakter „Spiel oder Ernst" bleiben in der Erinnerung haften. Leider mußte man sich mit diesem wenigen sehr Guten begnügen. Die kommende Spielzeit gibt aber zu begründeter Hoffnung Anlaß, daß unter Operndirektor Heinz Drewes (die erst kürzlich erfolgte Ernennung kann man gutheißen) nach und nach wieder das einstige Niveau zurückerarbeitet werden kann.

Drewes bewährt sich auch als Konzertdirigent. Neben einem eindrucksvollen Wagner-Festkonzert, dessen Höhepunkt die Wesendonk-Lieder (Solistin Kammersängerin Elisabeth Stünzner-Dresden) bildeten, haben wir ihm eine innerlich erfühlte und gekonnte, oft schon mitreißende Wiedergabe der 9. Sinfonie Beethovens zu danken. Im übrigen wurden, nur ein wenig zuviel des Guten, nicht weniger als drei Gastdirigenten herangezogen. Generalintendant Dr. Nobbes-Weimar reifes Künstlertum, Prof. Dr. Ludwig Neubecks-Leipzig sicheres, belebendes Musizieren und Prof. Heinrich Laber-Gera mit seiner langen Konzertpraxis boten natürlich die Gewähr für gelungene, in einzelnen Fällen eindrucksreiche Wiedergabe. Leider beschränkte man sich nur auf die klassischen sinfonischen Meisterwerke, so sehr wir sie natürlich nicht missen wollen. Es gibt immerhin wertvolle Kompositionen auch nach Richard Strauß!

Der erste Geiger des bekannten Leipziger Schachtebeck-Quartetts Heinrich Schachtebeck, der neue 1. Konzertmeister der Landestheaterkapelle, erfreute durch seine gediegene solistische Erfassung des Violinkonzertes A-dur von Mozart. Das Violinkonzert von Beethoven durften wir in vollendeter Weise, da von einem Künstler wie Prof. Gustav Havemann-Berlin zum Vortrag gebracht, hören. — Am Totensonntag fand eine würdige Aufführung des Requiems von Brahms unter Kapellmeister Walter Borrmann vom Landestheater statt.

Alles in allem hat noch kein Theater- und Konzertwinter, zumindest seit den letzten Jahren ohne einen eigenen Intendanten, mit so glücklichen Ausblicken auf die kommende Spielzeit abgeschlossen. Wir möchten ein gut Teil davon, ohne die theaterfreundliche Einstellung der Thür. Regierung zu gering zu veranschlagen, dem verdienstvollen Wirken des Generalintendanten Vollmer und Operndirektors Drewes zugute halten.

Dr. Leo Paalhorn.

AUGSBURG. Auch heuer standen das Stadttheater und die städtischen Sinfoniekonzerte im Mittelpunkt des Kunstlebens. Intendant Erich Pabst, der nun das zweite Jahr das Theater führt, kommt vom Schauspiel her, und im ersten Jahr seiner Amtstätigkeit wirkte sich das für die Oper, die hier vom Publikum nun einmal bevorzugt wird, nicht günstig aus; doch brachte die letzte Spielzeit hierin Wandel. In der Führung der Oper, an deren Spitze bisher Ewald Lindemann stand, tritt jetzt ein Wechsel ein: Martin Egelkraut (Chemnitz) wird sein Nachfolger. Dessen Probedirigieren in „Rosenkavalier" und „Parsifal" zeigten ihn als den Musiker, der der Dramatik der Bühne unbedingt die Herrschaft einräumt, dem gesungenen Wort als Träger der Handlung zu seinem Recht verhilft. Lindemann war hier eine umstrittene Persönlichkeit. Doch wenn er auch in Klassik und Romantik nicht immer die tiefsten Tiefen enthüllte, so brachte er doch eine Anzahl Opern vorbildlich diszipliniert, mustergültig heraus. Hier zu nennen: die von Dr. H. Bayerl inszenierte Schlacht von Legnano, weiter der von Lindemann selbst sehr fein inszenierte Troubadour, dann von Verdi noch Othello und Boccanegra, eine glanzvolle Meistersingeraufführung und die „Welt auf dem Monde" von Haydn, die letzten beiden von Bozo Miler stilgemäß eingerichtet. Daß er des gefallenen Rudi Stephan „Die ersten Menschen" der Vergessenheit entriß, muß mit Dank betont sein. In seiner Leitung der städt. Sinfoniekonzerte war er bemüht, das Publikum mit neuer Literatur bekannt zu machen, ging hierin aber etwas zu weit, wie mit den sogenannten Orchesteretüden von W. Vogel, die doch keinerlei Werte bieten. Neben der Oper sind aus künstlerischen Gründen noch zu erwähnen die Leistungen des Balletts unter Arel von Milos, der den Tanz tatsächlich in eine geistige Sphäre zu erheben wußte.

„Der Prophet gilt nichts in seinem Vaterlande?" Eugen Jochum kann von sich aus das Gegenteil behaupten. Für sein Oratorium „Der jüngste Tag" für gemischten Chor, Solostimmen, Orgel und Orchester setzten sich ein: Liedertafel, Oratorienverein, Singschule und das städtische Orchester, materiell von der Augsburger Stadtvertretung gesichert. In einer von Konservatoriumsdirektor Joseph Bach geleiteten glänzenden Aufführung hatte das mit dem Staatspreis ausgezeichnete Werk viel Erfolg. Es birgt ja auch eine Anzahl schöner und interessant gearbeiteter Sätze. Für die Form des großen Oratoriums hätte man ihm allerdings mehr innere Gegensätzlichkeit, logische Kontraste wünschen mögen; mehr Logik auch seinen um diese Probleme sicherlich leidenschaftlich bemühten Textdichter Maximilian Miller. — Der Oratorienverein, unter A. Piechler stehend, mußte mit Pfitzners „Das dunkle Reich" und Szenen aus v. Waltershausens „Richardis" die Erfahrung machen, daß man von ihm vor allem das Traditionelle wünscht, und eine vortreffliche Aufführung der Matthäuspassion hatte eben

nicht nur den künstlerischen, sondern auch den materiellen Erfolg. — Das 90jährige Stiftungsfest feierte die hiesige Liedertafel unter Leitung seiner Chormeister J. Bach und M. Vogt mit Männer- und gemischten Chören von Schubert, Brahms, Kaun, Moldenhauer, J. Haas („Hymnen an das Licht"), R. Strauß („Die Tageszeiten") und mit Ansprache Hans Sachs' und Schlußchor aus den Meistersingern, also einer Materie, an der sich der alte Ruf der Liedertafel, unter den deutschen Chorvereinigungen eine erste Linie zu halten, aufs neue bewähren konnte. — Auf dem Gebiet der Kammermusik betätigte sich die Augsburger Kammermusikvereinigung (Paepke-Quartett und Bläser vom städtischen Orchester), ebenso mit einer Reihe von Aufführungen der Tonkünstlerverein, in dessen Veranstaltungen neben einheimischen Kräften auch auswärtige, darunter klangvollste Namen, erscheinen. G. Heuer.

DESSAU. (Erstaufführung von Mozarts Jugendoper „Il Re Pastore".) Mit der Erstaufführung der köstlichen Jugendoper „Il Re Pastore" setzte das Dessauer Friedrich-Theater seine bereits vor zwei Jahren mit dem „Idomeneo" (in Arthur Rothers Bearbeitung) begonnenen Bemühungen um den unbekannten Mozart folgerichtig fort. Das 1775 entstandene Werk bedeutet ähnlich wie der „Ascanio in Alba" einen Beitrag zu der in Italien üblichen Form der Pastorale, ohne daß es allerdngs dem neunzehnjährigen Genie auf etwas anderes ankam, als seine vollentwickelte virtuose Meisterschaft ungehemmt spielen zu lassen. So zeigt die kleine Oper alle Vor- und Nachteile ihrer Zeit; sie zeigt textlich die rationalistische Kühle Metastasios, die statt Leidenschaft Galanterie, statt wahrem Gefühl die rhetorische Phrase gibt, und sie taucht musikalisch ganz in der naiven Innigkeit und der spielerischen Grazie der zeitgenössischen Komponisten wie Piccini, Hasse und gelegentlich auch Gluck unter. Man wird in ihr vergeblich nach Anklängen an die erschütternde dramatische Tiefe der späteren Werke, ja selbst nach einfachen Kontrasten suchen, angefangen von der einsätzigen Ouverture in C-dur bis hin zu den dreiteiligen Arien, die in ihrem Mittelsatz stets das Thema des Hauptsatzes variieren. Dafür gibt es wahrhaft köstliche Kabinettstücke schwärmerischer Grazie, so die bezaubernde Schäferarie des Amyntas „Reine Lüfte, heitre Tage" und das berühmte Es-dur-Rondo mit obligater Solovioline „Sie nur lieb ich mein ganzes Leben". Im Großen und Ganzen macht sich in der gesanglich außerordentlich dankbaren, kristallklar instrumentierten Oper ein deutlicher Hang zum konzertierenden Stil bemerkbar, eine Tatsache, die sich bei der Betrachtung des Entstehungsjahres, des Jahres der Haffner-Serenade, einiger Sinfonien und der Violinkonzerte von selbst erklärt.

Das reizvolle Werk erschien in Dessau in der Bearbeitung Dr. Siegfried Anheißers, dessen ursprünglich für den Westdeutschen Rundfunk bestimmte Mozartbearbeitungen fast immer widerspruchslose Zustimmung gefunden haben; im vorliegenden Falle ist besonders die Herausarbeitung des Verscharakters der Rezitative bedeutsam. Auch der vor kurzem vom Verlage Fürstner in Berlin übernommene Klavierauszug ist ein Muster seiner Art; nicht nur, daß alles Technische durchaus stilgerecht und einwandfrei durchgeführt wurde, auch die gesonderte Voranstellung des ganzen Textes und die Wiedergabe der Originalgesangsstimme auf einem zweiten System (zum Zwecke der Erläuterung der durch die Vorhaltspraxis sich nötig machenden Veränderungen) sind außerordentlich instruktive Vorzüge.

Die Dessauer Erstaufführung darf unter Berücksichtigung der Tatsache, daß die eminent hohe Gesangskultur des 18. Jahrhunderts heute zum größten Teile verloren gegangen ist, als bedingt gelungen bezeichnet werden. Echten Mozartgeist atmete vor allem Arthur Rothers feinsinnige Orchesterleitung; dagegen schienen die um die darstellerische Auflockerung der Dacapo-Arien bemühte Regie Karl Vogts-München (a. G.) und die besonders im zweiten Teil mit vielzuviel barocker Schwere belasteten Bühnenbilder Gustav Singers mit dem Mozartstil noch nicht völlig vertraut. Bei den Sängern besteht in solchen Fällen stets der Koloratursopran (Hilde Voth als Elisa) am besten; bei den übrigen Mitwirkenden machte sich teils die mangelnde Schulung, teils eine zu wenig intensive Vorbereitung störend bemerkbar. Der beharrliche Beifall des kunstverständigen Teiles des Publikums läßt für die Zukunft eine stärkere Beachtung des köstlichen Werkes erhoffen. Hans Georg Bonte.

DRESDEN. Schneller, als nach den Plänen der neuen Generalintendanz der Dresdner Staatstheater zu vermuten war, die eine ganze Reihe von Qualifikations-Gastspielen für den Posten des Generalmusikdirektors geplant hatte, hat mit der festen Verpflichtung des Hamburger Dirigenten Dr. Karl Böhm die Staatsoper einen neuen musikalischen Führer bekommen: nach dem Erfolge, den Böhm als Dirigent des „Tristan" bei Presse und Publikum gehabt hatte, wäre es beinah ein Unding gewesen, weitere Dirigenten hier gastieren zu lassen. Böhm (der gerade mit „Tristan" auch in Wien einen sehr starken Erfolg und Aussichten auf seine Berufung nach dort gehabt hatte) ist ein Dirigent, dem gegenüber einem die herkömmlichen Worte wie „außergewöhnlich", „unerhört", „selten" klein und geschwätzig vorkommen: sein Temperament, seine hohe Geistigkeit, sein Können (dieser Dirigent entdeckt in den Dresdner Tristan-Stimmen Fehler, die jahrzehntelang keiner seiner Vorgänger bemerkt hat!)

qualifizierten ihn für die großen, verantwortungsreichen Aufgaben in einem Maße, daß es tatsächlich nicht nur berechtigt, sondern notwendig war, ihn sofort und sogar unter der Bedingung an Dresden zu binden, daß er erst nächstes Jahr — im Sommer 1934 — ständig der unsere sein wird; ich wüßte niemanden unter den großen und ganz großen Dirigenten, von dem ich den „Tristan" in solch vollkommener Einheit des Musikalischen wie Dramatischen gehört hätte wie von Böhm, und es ist mit der Berufung dieses Dirigenten an die Dresdner Oper, eine Entscheidung von ungewöhnlicher Bedeutung gefallen, die zu den größten Hoffnungen berechtigt.

Was in der Zeit des Interregnums geschehen wird und geschehen kann, ist noch eine offene Frage; die Situation der Theaterleitung ist hier nicht eben einfach, denn nach der eben erfolgten Bestätigung Kutzschbachs als Operndirektor und der Ernennung Strieglers zum ersten Kapellmeister ist ein besonderes Maß von Rücksicht und Takt erforderlich, diesen beiden Musikern in der Zwischenzeit Gastdirigenten — auch für die Opernaufführungen — beizuordnen, deren Berufung nicht ausbleiben kann und darf, wenn in weitesten Kreisen das Interesse an dem Theater wachgehalten werden soll; Können, Erfahrung und Verantwortungsbewußtsein allein ziehen das Publikum nicht ein Jahr lang ins Theater, insbesondere nicht in einer Zeit, in der die gespanntesten Erwartungen auf die Neuordnung, sowohl spielplanpolitischer als auch personeller Art sich richten. Nach dem mehr zufälligen sehr geeigneten Auftakt der Première des „Friedemann Bach" brachte die erste — aus Spielplannotwendigkeiten gebotene — Neuaufführung zweier chorloser Werke eine gewisse Enttäuschung; nicht, was Puccinis „Gianni Scicchi" (mit dem unübertrefflichen Plaschke als Scicchi, mit Jessica Koettrick u. a.) betrifft, wohl aber wegen der Erstaufführung des harmlosen, allzu harmlosen „Toreador" von Adam; gerade Kutzschbach hätte mit Leichtigkeit ein anderes Werk als Ergänzung für diesen Einakterabend finden sollen, kennt er sich doch in diesen Dingen dramatischer Kleinkunst besonders aus. Mit ihm steht ein Musiker von Gediegenheit und Kultur, ein verantwortungsbewußter Mensch an der Spitze der Oper, der eben nur leider als Dirigent dem „großen Theater" fern steht und nachhaltige, besondere Wirkungen mehr durch das Stilgefühl, durch den Klangsinn, als durch das Temperament erreicht; so war recht eigentlich sein großer, Kutzschbach seit Jahren zu gönnender Abend, die Aufführung der „Alkestis" von Gluck im Festspielhaus Hellerau. Was bei dem ersten Versuch, das Festspielhaus Hellerau für Aufführungen besonderer Art zu verwenden, noch frommer Wunsch und gute Absicht geblieben war: die Einheit der besonderen räumlichen und akustischen Gegebenheiten und der dramatischen wie musikalischen Darstellung, das wurde diesmal — gegen das Vorjahr — schönste, in jeder Hinsicht vollendete Erfüllung. Schum hat sowohl für die Darsteller wie auch für den Chor den besonderen darstellerischen Stil gefunden; das beinah grotesk Mechanische der vorjährigen Aufführung von „Iphigenie in Aulis" war glücklich überwunden und auf natürlich-einfache Gebärden von größter Prägnanz zurückgeführt; das Orchester klang herrlicher als je und da überdies die strenge italienische Fassung der „Alkestis" für dieses Haus weit mehr ein Ideal darstellt als die theaternahe, romantische „Iphigenien-Bearbeitung" Richard Wagners, erschien eine Vollkommenheit des Gesamteindruckes, ein hier seit langem nicht gesehener Rang einer Vorstellung erreicht, der seine Krönung in der Darstellung der Alkestis durch Marta Fuchs fand; hier ist, nach Jahren, wieder einmal eine Tragödin größten Stils, dabei eine Sängerin, die in den beiden Arien „Gönnt mir die fromme Tat" und „Mein Begehren, ihr großen Götter" eine bezwingende, niemals aus der Erinnerung gehende musikalische Meisterleistung vollbrachte. Eine Aufführung, die als Sehens- und Hörenswürdigkeit ihresgleichen in Deutschland sucht, die aber gerade deshalb zu höchster Verantwortung bei den künftigen Plänen der Staatsoper für das Hellerauer Haus verpflichtet; man sollte dort die „Zauberflöte", man sollte Shakespeare in diesem Raume spielen, statt mit geplanten Aufführungen wie „Jedermann" oder „Prometheus" (von Burte) in herkömmlichen oder in Bahnen der Langeweile zu wandeln.

Ein Abend wie dieser versöhnt mit vielem, aber er bringt auch andererseits zu Bewußtsein, welche Leistungen möglich sind, welches Niveau der Darbietungen — selbst als Durchschnitt — in Dresden zu fordern ist. Eine Lohengrin-Aufführung unter Striegler (in der die Rethberg eine Elsa von alles anderer als deutscher Art und nichts anderes als internationales Primadonnentum ohne jede innere Anteilnahme gab) war als Gesamteindruck so beschämend, so ungepflegt, laut und brutal, daß man darüber ein Wort verlieren und fragen muß, wie eine solche Aufführung möglich ist, wie eine musikalische Direktion dieser Art verantwortet, selbst in Übergangszeiten verantwortet oder besser womit sie entschuldigt werden kann. Mit musikalischer Kultur hat so etwas nichts mehr zu tun, und eine Aufführung beispielsweise wie die Premiere des „Indigo" von Johann Strauß macht gegen diese Dinge in immer stärkeren Maße skeptisch. Man kann an einem Theater,

wie es die Dredener Oper ist, in dieser Weise nicht Operette, man kann in dieser Weise auch andere Werke nicht musizieren lassen; Gewissenhaftigkeit, Sauberkeit, guter Wille vermögen nichts, wenn ein Dirigent für Musik dieser Art keinen Nerv, keine Hand hat; man kann Johann Strauß nicht schleppen, man kann ihn nicht poltern und wenn überdies für die Besetzung der tragenden weiblichen Rolle nicht die Leistung, sondern die längere Zugehörigkeit zum Ensemble entscheidend ist, so entsteht ein Dilemma, das — ganz besonders bei einem Werk von der Problematik des „Indigo" — durch intensives Bemühen des Spielleiters (Waldemar Staegemann), durch größten äußeren Aufwand, teilweise köstlichen, teilweise aber auch Überaufwand vielleicht vertuscht, aber nicht überwunden werden kann; statt einem freudigen, rauschenden Feste für Auge und Ohr bleibt der ermüdende Eindruck der Überanstrengung, des verzweifelten Bemühens, gegen das Anti-Straußische der musikalischen Leitung, und wenn auch beispielsweise am Abend der Erstaufführung ein ganzes Ensemble (die Szene der hasenfüßigen Schildwache) wegen ihrer großen wirklich frappierenden Komik (auch in der Komposition) wiederholt werden mußte: an diesem Abend stand Staegemann (und von seinen Solisten Hirzel, Schöffler und Ermold) allein, und der Erfolg war mit früheren Abenden („Fledermaus", „Gasparone" oder gar „Prinz Methusalem") nicht zu vergleichen; daß von den Sängerinnen Maria Elsner in einer ganz kleinen Rolle stürmische Zustimung fand, mag der Theaterleitung Anlaß zum Nachdenken sein, ob dieser Beifall über den speziellen Anlaß hinaus nicht eine grundsätzliche Kundgebung, damit zugleich aber eine unbedingte Forderung des Publikums, Personalfragen an der Oper betreffend, ist. Gerhart Göhler.

MÜNCHEN. Die abklingende Konzertsaison hat noch einmal einen starken Akzent in der nachdrücklichen Betonung gefunden, die sie dem Schaffen eines jüngeren stammesblütigen Komponisten, des Augburgers Otto Jochum, zuteil werden ließ. Jochum ist ein Musikant von großen Gaben, fernab aller klügelnden Überspitztheit und pedantischen Anmaßung; seine Unbefangenheit ist etwas Erfrischendes, um freilich — dies sei nicht verkannt — anderenorts seiner Kunst auch Gefahr zu drohen. Jochum beherrscht sein Handwerk durch und durch; was er schreibt, fließt ihm leicht von der Hand. Bei so reichem Besitz muß es nun allerdings etwas bedenklich stimmen, wenn eine entscheidende Eigenschaft, die Selbstkritik, noch fehlt. Besäße sie der Komponist in hohem Maße, er hätte für den Kompositionsabend, zu dem ihn die Theatergemeinde München unter Aufgebot beträchtlicher Mittel einlud, eine sorgfältigere Auswahl seiner Schöpfungen treffen müssen. So konnten wir uns durch die gebotenen Proben von dem Liedvertoner Jochum mit dem besten Willen nicht überzeugen lassen, auch manche seiner stets vorzüglich gesetzten, auf wuchtige Wirkung bedachten Männerchöre reihen sich lediglich dem Durchschnitt der Gattung ein. Als Gebrauchsmusik in einem bedeutend veredelten Sinne entpuppten sich dagegen die vorgeführten Teile aus der „Lucien-Messe", op. 40 für gemischten Chor a cappella. Hier vermag Jochum, geschult und bereichert durch große Vorbilder, einen reinen Stil mit echt kirchlichem Gefühl zu durchdringen. Ein ähnlich unmittelbares Verhältnis wie zur Kirchenmusik besitzt der Komponist zum Volkslied. Seine „alten Volksweisen im neuen Gewande für Frauenchor" haben die Quellfrische ihrer Vorlagen bewahrt, und was Jochum aus Eigenem hinzufügt, etwa die kunstvolle Stimmführung und die Hinzuziehung obligater Bläser, wirkt durchaus als sinngemäße Bereicherung und steigernde Zutat. Der Hang zum Anmutigen und Herzhaften beflügelt auch die „Liebesspiegel-Walzer" für gemischten Chor, Bläser und Klavier, op. 38, in denen sich ein dem Leben fröhlich zuschlagendes süddeutsches Musikantenherz unbekümmert ausmusiziert. Dessen Pochen vernimmt man vielleicht noch gewinnender im „Herzbrunnen" op. 49, einer Abendmusik für Streicher und Bläser nach alten Volksliedern, denen es nichts verschlägt, wenn der Komponist ihr Melodiengut auch einmal mit Brahms zu teilen wagt. Der ausgesprochen szenische Gestus dieser Musik, der auch den zu absolutem Hören eingestimmten Konzertbesucher unwillkürlich in bildhafte Vorstellungen hinüberlockt, legt die Frage nahe, ob der heiteren Oper volkstümlicher Prägung nicht in Otto Jochum ein lang ersehnter Helfer und Retter erstehen könnte?

Für Jochums Oratorium „Der jüngste Tag", das anläßlich des XI. Deutschen Sängerbundesfestes in Frankfurt seine Uraufführung erlebte, setzte sich in München der Lehrergesangverein unter Alfred Liegers überlegen gestaltender Leitung ein. Des Dichters (A. M. Miller) wie des Vertoners Streben nimmt hier einen gipfelstürmenden Anlauf zu höchsten Zielen. Schon die Tatsache verdient Beachtung, daß zwei junge Künstler, in ihrem Wollen noch nicht entmannt vom Vernüchterungs- und Sachlichkeitsfimmel unserer Tage, sich an einem großen Stoffe, der Vision des jüngsten Gerichtes, entflammen. Aber freilich von jenem Seelen- und Geisteszwang, dem sich Dantes unsterbliches Gedicht entrang, ist hier nicht allzuviel zu finden, dazu fehlen, wie Alexander Berrsche tiefspürend erkannt hat, die „seelischen Hintergründe". Indes Jochums kühne Klangphantasie, die auf der Linie Berlioz, Liszt,

Klose und Richard Strauß liegt, seine erstaunliche rhythmische Beweglichkeit, der großangelegte Aufriß des formalen Gebäudes und dessen könnerische Ausführung mit überaus charakteristischen Einzelheiten nötigen unbedingte Achtung ab. Die Aufführung mit dem erlesenen Solistenquartett Felicie Hüni-Mihascek, Julius Pölzer, H. H. Nissen und Georg Hann versetzte das Publikum in einen Taumel der Begeisterung.

Dr. Wilhelm Zentner.

REGENSBURG. Wir hörten hier zwei Münchener Orchester konzertieren, die beide großen Beifall ernteten. Im April waren es die Münchener Philharmoniker unter Adolf Mennerich, die uns Wagners Ouverture zum „Fliegenden Holländer" und Beethovens „c-moll Symphonie Nr. 5" brachten. Mennerich erwies sich als ein ausgezeichneter Orchesterleiter, dessen Stabführung besonders in der Beethoven-Symphonie große Triumphe feierte. Zwischen den beiden Orchesterwerken hörten wir das Klavierkonzert in a-moll von Robert Schumann und mit Dietrich Amende am Klavier. Dietrich Amende erwies sich erneut als ein technisch voll ausgereifter Pianist, er meisterte die teilweise großen Schwierigkeiten dieses Konzertes vortrefflich und schloß uns die Schönheiten des Werkes, unterstützt durch Mennerich, voll auf.

Im Mai besuchte uns das nationalsozialistische Reichs-Symphonie-Orchester in einer Stärke von 75 Künstlern unter KM Franz Adam. Franz Adam hat seit seinem letzten hiesigen Konzert sein Symphonie-Orchester noch fleißig weiter zusammengeschweißt und ausgefeilt. Es ist geradezu bewundernswert, mit welcher Sauberkeit und minutiöser Feinheit dieses Orchester spielt. Wenn man sich noch daran erinnert, in welch kurzer Zeit es Franz Adam fertiggebracht hat, das junge Orchester auf die Höhe zu bringen, so verdient er für die Tat der Schaffung eines solchen Orchesters restlose Anerkennung. Der Abend galt den drei jubilierenden Meistern: die Faust-Ouverture Richard Wagner zum 50. Todestag, die Tondichtungen nach Böcklin Regers 60. Geburtstag und die c-moll-Symphonie von Brahms dessen 100. Geburtstag. Ganz besonders danken wir Adam, die hier selten gehörte Faust-Ouverture und die hier erstmals gebrachten Böcklin-Tondichtungen Max Regers. Wir hoffen von beiden Orchestern, daß sie uns im kommenden Winter wieder besuchen.

Im Musikverein lernten wir im letzten Konzert noch die Berliner Geigerin Marion Hoffmann kennen, die besonders in Max Bruchs Violinkonzert Nr. 2 in d-moll sich als eine warmblütige, temperamentvolle Geigerin erwies. Sie verfügt insbesondere über eine wundervoll durchgeführte Bogentechnik und über einen reinen, singenden Ton. Neben Bruch verdient noch besonders die Ciaconna g-moll von Vitali erwähnt zu werden.

Gustav Bosse.

WIESBADEN. Das städt. Kurorchester besteht 60 Jahre als solches. Aus diesem Anlaß fand am 7. Januar das Abonnementskonzert abends mit demselben Programm statt wie das Gründungskonzert an dem gleichen Tage vor 60 Jahren unter KM Müller - Berghaus: Jubelouvertüre von Weber, Ochsenmenuett und Ungarisches Rondo von Haydn, Ungarischer Marsch von Schubert, (Bearbeitung von Liszt), Ouvertüre zu „Idomeneo" von Mozart, Scherzo von Goldmark, 2. ung. Rhapsodie von Liszt, Sphärenmusik, Streichorchester von Rubinstein und Ouvertüre zu Mignon von Thomas.

Einstmals meist Novitäten, jetzt viel gespielte und beliebte Stücke wurden sie unter Leitung des in der kurzen Zeit seines Hierseins sehr beliebt gewordenen KM Herbert Albert frisch und lebendig dargeboten. Der strebsame Dirigent und das tüchtige Orchester wurden herzlich ausgezeichnet.

Das eigentliche Festkonzert am 8. Januar wurde von GMD Karl Schuricht, der das Orchester seit 21 Jahren führt und besonders die Zyklus-Konzerte zu Weltruf brachte, geleitet.

Mit der Ouvertüre zu „Freischütz" schwunghaft eröffnet wurde die symphonische Dichtung „Les Preludes" von Liszt und die Ouvertüre zu „Tannhäuser" von Rich. Wagner frisch beschwingt in feinster Auslegung gespielt. KM Rud. Bergmann spielte das e-moll Konzert für Violine und Orchester von Mendelssohn-Bartholdy. Von dem Orchester unter Schurichts Führung kammermusikalisch begleitet war seine Darbietung von technischer Fertigkeit und echt künstlerischem Vortrag erfüllt. Solist, Orchester und Dirigent waren Gegenstand begeisterter Ovationen. Vertreter der städtischen und staatlichen Behörden und vieler Körperschaften gaben bei der Nachfeier in freudigen, dankbaren und hoffnungsvollen Worten dem Jubiläum Ausdruck.

Schlosser.

WÜRZBURG. Ein Rückblick auf die Konzertveranstaltungen der Monate September 1932 bis Februar 1933 weckt — trotz zeitbedingter Einschränkung besonders der Kammermusikkonzerte — die Erinnerung an eine Reihe wertvoller, zum Teil sogar ungewöhnlicher Abende. Allein man sucht vergebens nach geistigen Bindegliedern, die die bunte Fole des Gehörten sichtend zusammenfassen vermöchten. Die Fülle des in der Großstadt Gebotenen verbunden mit der größeren Aufgeschlossenheit des Großstadtmenschen mögen vielleicht einen Ausgleich schaffen dafür, daß die Konzertveranstalter dort oft ohne tieferen Bedacht

ihre Konzertfolgen aufſtellen, ohne gegenſeitige Fühlungnahme, ohne ein Aufeinanderabſtimmen ihrer Vortragsfolgen vorgehen; in einer Stadt wie Würzburg iſt m. E. eine geſund fortſchreitende Muſikpflege ohne Wirkſamwerdung geiſtiger Führung, ſinnvoll lebendigen Ineinandergreifens der Einzelkräfte nicht denkbar. Was die Konzerte des Staatskonſervatoriums betrifft, ſo bilden dieſe hier nicht nur das Rückgrat des Muſiklebens, ſie vermitteln augenblicklich die einzigen Orcheſterkonzerte. Umſo mehr muß m. E. herausgeſtellt werden, daß die Vortragsfolgen der 8 Konzerte den erhöhten Anforderungen nicht entſprechen. Wohl finden ſich neben den Großwerken der Klaſſiker moderne Werke, aber man vermißt das Zwingende in der Zuſammenſtellung, die Einordnung in geiſtige Zuſammenhänge. Ein Abend der Bachs Einleitungsſatz der D-dur-Suite, 2 altitalieniſche Orcheſtergeſänge, ein zeitgenöſſiſches Werk, die „Lieder und Tänze des Todes" von Muſſorgſki und die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer" umfaßt, kann zu keinem ſinnvoll geſchloſſenen Erlebnis führen. Oder wenn ein mit modernſten Klängen arbeitendes zeitgenöſſiſches Werk Mozart gegenübergeſtellt wird, ſo muß der Vergleich beim Publikum einſeitig zugunſten Mozarts ausfallen, womit auch dem Hörer kein Gefallen erwieſen iſt. Genug davon: mögen die zukünftigen Konzerte hier entſcheidende Wandlung erfahren!

Nun zu den Konzerten ſelbſt. Die abgerundetſte Leiſtung des Orcheſters in den bisherigen drei Abenden war wohl die ausdrucksſtarke Wiedergabe der Paſtorale unter Zilchers geſammelter Führung. An neueren Werken hörte man außer Regers Hillervariationen die Orcheſterſuite op. 3 von Hans Wedig, ein eigenwilliges Werk düſteren Charakters. P. Graeners „Sinfonia breve" feſſelte durch die geſchloſſene Flächigkeit des Klangbildes und die herbe Kraft des Ausdruckes. Beethovens Violinkonzert gab Prof. Ad. Schiering, dem hervorragenden Konzertmeiſter des Orcheſters, wieder einmal Gelegenheit, ſein tiefes Eindringen in das von ihm Geſpielte, die edle Leuchtkraft ſeines Tones zu offenbaren. In die geiſtig tiefdringende Welt des Pfitznerſchen Klavierkonzertes verſenkte ſich Rosl Schmid mit Inbrunſt und einer bei ihrer Jugend geradezu erſtaunlichen Abgeklärtheit. Eine zu Großem berufene echte Klavierbegabung! Muſſorgſkis „Lieder und Tänze des Todes" (in der feinſinnigen Inſtrumentation O. v. Panders) brachte Margr. Langen in tieferfühlter Durchdringung erſchütternd zu Gehör. Der Kammermuſikabend enthielt zwei Neuheiten: das Divertimento op. 11 von Karl Höller, einem früheren Schüler der Anſtalt, aus deſſen bald kapriziöſen, bald wild wirbelnden Einfällen ſich ein wunderſamer langſamer Satz heraushebt. Als Uraufführung erklang unter Ed. Eichler die „Weihnachtskantate" für Altſolo, 3 Männerſtimmen, gem. Chor und klein. Orcheſter von Armin Knab. Aus der Ruhe innerer Geborgenheit durchſchreitet Knab hier gedrungen, knapp in der Form, den in Joſ. Garbers ſchlichten Verſen ſich ſpiegelnden weihnachtlichen Bereich. Über einem zart und doch geſammelt klingenden Orcheſter runden ſich ergreifende Geſänge und rein melodiſch geführte Chöre zu einer Ganzheit. Maria Großhauſer, die berufenſte Knab-Ausdeuterin, durfte ſich mit dem Komponiſten in den ſtarken Beifall teilen. — Dr. O. Kaul griff in ſeinen zwei Abenden mit dem „Collegium musicum" diesmal erfreulicherweiſe über das 18. Jahrh. zurück; dankbar vermerkt ſei die Aufführung von Werken von Dowland, Bennet, Morley. — Mit großem Idealismus führte der ausgezeichnete Organiſt Herm. Schem wieder eine Reihe von 5 geiſtl. Abendmuſiken durch, die u. a. Werke von J. N. David, Hoyer, Pfanner, Reznicek, Schadewitz und Schindler vermittelten. Unter den Mitwirkenden ragte die Geigerin G. v. Moro durch ſcharf profiliertes Spiel hervor und auch die Altiſtin Elfie Büchner, die über ungewöhnlich ſchönes Material verfügt. — In dieſem Zuſammenhang iſt der kirchenmuſikaliſchen Aufführungen des Hofkirchenchores zu gedenken, der u. a. Meſſen von O. Jochum, K. Pembaur und A. Stier ſang. — Unter den Chorkonzerten beanſpruchte naturgemäß das Auftreten der Thomaner unter Straube beſondere Geltung. Die „Liedertafel" brachte unter J. B. Zeller zur Feier ihres 90-jährigen Beſtehens Haydn's „Schöpfung" heraus. Nicht zuletzt durch die Mitwirkung von M. Neuſitzer-Thöniſſen, Fr. Kraus und W. Rabot kam eine des feſtlichen Anlaſſes würdige Aufführung zuſtande. Ein weiteres Konzert war ganz dem Schaffen Würzburger Meiſter gewidmet. Der „Volkschor" unter ſeinem Dirigenten Fr. Moſer in ſteiler Aufwärtsbewegung begriffen, führte Händels „Judas Makkabäus" auf. Eine durch Einheitlichkeit und Wucht der Chöre ſich auszeichnende Wiedergabe. Die Soli ſangen S. Höpfel, A. Koch, H. Sträter und R. Watzke. Mit einer ſtimmungsvollen Aufführung von Haas' „Chriſtnacht" bereitete Hanns Schindler vielen eine Weihnachtsfreude. Der Komponiſt wirkte ſelbſt am Flügel mit und wurde lebhaft gefeiert. Der Akad. Geſangverein ehrte in einem Konzert den 75jährigen Simon Breu, ſeinen verdienten früheren Chorleiter. Zu Gunſten der Winterhilfe trat ein aus Margr. Zilcher-Kiefekamp, M. Großhauſer, Siegfried Lechler und G. Walberer gebildetes Vokalquartett erſtmals an die Öffentlichkeit. Unter Zilchers pianiſtiſcher Führung wurde in Brahms Zigeunerliedern op. 103 und beſonders in Zilchers „Deutſchem Volksliederſpiel" ein bewundernswer-

ter Zusammenklang erreicht. Im Mittelpunkt stand Mozarts A-dur-Sonate in H. Zilchers biegsamer, im Dienste kristallener Klarheit und Schönheit stehender Wiedergabe. Den begeisterten Beifall quittierte der große Klangkünstler mit mehreren Zugaben. — Soloabende von Rang und Gewicht waren die Klavierabende von Heinz Knettel, Al. László, die Violinabende von Burmester (†) und Přihoda; das Elly Ney-Trio setzte sich für Pfitzners op. 8 ein. Bert Friedel.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Für die Bayreuther Festspiele wurde nach der Absage Toscaninis Rich. Strauß („Parsifal" in der Inszenierung Wagners 1882) berufen. Karl Elmendorff wird „Ring" und „Meistersinger" dirigieren. — Die Festspiele beginnen am Freitag, 21. Juli, mit der Aufführung der völlig neu inszenierten „Meistersinger", die am 30. Juli, am 3., 5., 6., 7., 9. und 18. August wiederholt werden. Die Vorstellungen des „Parsifal" finden statt am 22. und 31. Juli, 2., 10. und 19. August. Der gleichfalls vollkommen neuinszenierte „Ring der Nibelungen" wird zweimal gegeben und zwar am 24., 25., 26. und 28. Juli und 12., 13., 14. und 16. August.

Am 1.—3. September finden erstmalig „Kasseler Musiktage 1933" historischen und hausmusikalischen Charakters statt. In Aussicht genommen sind zwei geistliche Konzerte, ein Gottesdienst, ein Kammermusikabend, eine Mittelalterliche Musik.

GMD Elmendorff hat die künstlerische Oberleitung über die im Sommer 1933 im Sängersaal des Schlosses Neuschwanstein geplanten Konzerte endgültig übernommen. Zur Durchführung der Veranstaltungen hat sich ein Verein gebildet, dem Ministerpräsident Siebert, Kultusminister Schemm, Oberbürgermeister Fiehler und eine Reihe anderer für Neuschwanstein interessierter Persönlichkeiten angehören.

Die Deutschen Mozart-Festspiele in Amsterdam werden vom Stadttheater Krefeld unter der Leitung von Ernst Krauß in diesem Sommer fortgesetzt. k.

Vom 12.—19. Juni veranstaltete die Stadt Essen ein Brahmsfest, unter Leitung von MD Max Fiedler.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die Robert Schumann-Gesellschaft veranstaltete im Anschluß an ihre diesjährige ordentliche Mitgliederversammlung am 18. Juni eine Nachfeier des 100. Geburtstages Johannes Brahms', bei der eine Reihe Brahmsscher Werke zum Vortrag kamen, während Prof. Freih. von der Pfordten-München über „Brahms und seine Beziehungen zu Robert und Clara Schumann" sprach. Im Schumannmuseum selbst wird eine Brahms-Ausstellung mit Handschriften, Bildnissen u. dergl. gezeigt.

Der Landesverband Bayern im Reichsverband Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer e. V. hielt in München unter starker Beteiligung der auswärtigen Ortsgruppen eine Vertreterversammlung ab, um eingehend zur nationalen Neuordnung Stellung zu nehmen. Anstelle des erkrankten 1. Vorsitzenden leitete der stellv. Vorsitzende Dr. Hans Sachsse die Sitzung, in der über alle aufgeworfenen Fragen beste Einmütigkeit erzielt wurde. In einer an den Hauptvorstand gerichteten Entschließung wurde der Genugtuung über das neugegründete Reichskartell der deutschen Musikerschaft Ausdruck gegeben und der Wunsch ausgesprochen, daß baldmöglichst Landesuntergruppen geschaffen werden möchten, die einerseits die einheitliche Politik des Reichskartells garantieren, andererseits berufen sind, Mittler zwischen den Landesverbänden und den zuständigen Landesministerien zu sein. In engster Fühlungsnahme mit dem Kampfbund f. d. K. soll diese Landesuntergruppe für Bayern baldmöglichst aufgestellt werden. Ferner wurde das Privatmusiklehrerschutzgesetz durchgesprochen, welches in Bayern bisher vergebens erwartet worden ist. Es wurde ein Arbeitsausschuß gebildet, der umgehend an die Formulierung der bayerischen Ansprüche für den bevorstehenden Reichserlaß gehen soll.

Der Chor der Münchener Volkshochschule, Tal 43, soll zu einem umfangreichen Konzertkörper unter dem Titel „Münchener Nationalchor" umgestaltet werden.

In den Vorstand der Kölner Gürzenich-Konzertgesellschaft wurden neu gewählt die Herren Lindau, Spring, Strauch, Tonger jr., Trienes und Trunk.

Im Kölner „Kampfbund für Deutsche Kultur" sprach Prof. Dr. Hermann Unger über „Musikpolitik im Nationalsozialismus".

In den Vorstand des Franz Liszt-Bundes Weimar sind neu eingetreten: Dr. Ernst Nobbe und Dr. Severus Ziegler. Geplant ist ein alljährliches Musikfest.

Dr. Severus Ziegler ist im Begriff, von Weimar aus eine nordische übernationale Gesellschaft für zeitgenössische Musik ins Leben zu rufen. Zu diesem nordischen Kulturring

gehören Deutschland, Schweden, Norwegen, Dänemark, England und Holland. Damit ist eine Anregung verwirklicht, die wiederholt in der ZFM ausgesprochen wurde.

Der Uckermärkisch - Pommersche Sängerbund wurde aufgelöst.

In Erfurt fand eine Reichsführertagung des Kampfbundes für Deutsche Kultur statt, die von Konzertdarbietungen umrahmt wurde. Der Erfurter Musikfachgruppe der K. f. d. K. gehören als Führer an: Richard Wetz, Walter Hansmann, Richard Schneider, Friedrich Röhr, Franz Jung.

Mit einem Festkonzert, das Werke von Paul Zschorlich, Wagner, Beethoven, Bruckner darbot, feierte die Berliner „Bruckner-Vereinigung" ihr zehnjähriges Bestehen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Landeskonservatorium in Leipzig ehrte Prof. Robert Teichmüller anläßlich seines 70. Geburtstages durch ein Festkonzert.

Prof. Dr. Rudolf Gerber (Gießen) wird im Sommersemester 1933 an der Universität Frankfurt die Musikwissenschaft in Vorlesungen und Übungen vertreten.

Die feierliche Rektoratsübergabe an der Universität Freiburg i. Br. fand eine würdige musikalische Einrahmung durch den Vortrag von zwei selten gehörten Werken: der Akademischen Festouvertüre von Johannes Brahms und des Huldigungsmarsches von Richard Wagner, die das städt. Orchester unter Leitung von Univ.-Prof. Dr. W. Gurlitt zum Vortrag brachte.

Über „Das Judentum in der Musik" hielt der Musikschriftsteller Friedrich W. Herzog, der Landesvorsitzende der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker für Baden, in dem Auditorium maximum der Freiburger Universität vor Professoren und Studenten einen vielbeachteten Vortrag. Durch Heranziehung der Paideuma-Lehre von Frobenius, der in den Kulturen das Höhlengefühl dem Gefühl der Weltweite gegenüberstellt, gelang es Herzog in ausgezeichneter Weise, die Untersuchung jeder Tendenz zu entkleiden und in sachlicher Antithese die Wesenszüge der deutschen und der jüdischen Musik herauszustellen. w. g.

Die Städtische Musikschule Aschaffenburg versendet soeben ihren Jahresbericht über das Schuljahr 1932/33, der neben der eingehenden Darlegung des bearbeiteten Lehrstoffes und der Unterichtswerke die ausführlichen Programme der musikalischen Veranstaltungen der Schule enthält, die einen wesentlichen Faktor im Musikleben Aschaffenburgs darstellen.

Die Direktion des Konservatoriums Max Plock in Braunschweig hat in Erinnerung an den „Tag der nationaen Arbeit" sechs halbe Freistellen für begabte und minderbemittelte Schüler gestiftet, die sich in einem dreijährigen Seminarlehrgang für die staatliche Prüfung als Privatmusiklehrer (Hauptfach Klavier oder Violine) ausbilden lassen wollen. Der Begriff „halbe" Freistelle ist nicht eng gefaßt und kann bei entsprechender Vorausſetzung bis zur ganzen Freistelle erweitert werden. Jüdische und nichtarische Bewerber sind grundsätzlich von den Freistellen ausgeschlossen. Bewerbungen für die Freistellen, die zum 1. Oktober 1933 erstmalig vergeben werden sollen, müssen bis spätestens 15. August 33 an das Sekretariat des Konservatoriums, Theaterwall 12, durch das auch die näheren Bedingungen zu erhalten sind, eingereicht sein.

Das Beethoven-Konservatorium (Leitung MD L. Fr. W. Oehlmann) in Düsseldorf veranstaltete eine Horst Wessel-Gedenkstunde mit künstlerisch wertvollem Programm.

Die Mary-Wigmann-Schule Dresden veranstaltet in der Zeit vom 3.—15. Juli und 17. bis 29. Juli musikalische Sonderkurse unter Leitung des Tanzkomponisten Hanns Hasting. Die Teilnahme an diesen Einführungen in die moderne musikalische Tanzbegleitung ist Musikern und Musikstudenten ermöglicht.

KIRCHE UND SCHULE

Die Breslauer Kirchenchöre der St. Salvator- und Königin Luise-Gedächtniskirche haben sich im Jahre 1932 zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammengeschlossen. An größeren Vokalwerken brachten sie bisher: J. S. Bach, Motette „Jesu, meine Freude" (Ltg. Gerhard Bremsteller), Kurt Thomas, Messe a-moll op. 1 als Erstaufführung in Schlesien (Ltg. Gotthold Richter), und ein zweites Mal als Übertragung durch den Schlesischen- und Südfunk (Ltg. Gerhard Bremsteller).

In der Reihe der Veranstaltungen der „Erfurter Kulturwoche" sang der „Erfurter Madrigal-Chor" in der Predigerkirche einige Chöre aus dem Eichendorff-Zyklus „Nacht und Morgen" von Richard Wetz; vorher spielte Paul Wuttke, Organist der Thomaskirche die „Passacaglia und Fuge" in d-moll desselben Komponisten.

Der durch seine Orgel-Feierstunden bereits bestens bekannte Organist Gerard Bunk-Dortmund veranstaltete kürzlich unter Mitwirkung der Orchesterschule des dortigen Städt. Konservatoriums (Ltg. Carl Holtschneider) ein Orgelkonzert, bei dem Händels Orgel-Konzert F-dur Nr. 4, Josef Rheinbergers zweites Orgel-Konzert g-moll op. 177 und Gerhard Bunks Orgel-Konzert d-moll op. 70 erstmals zum Vortrag kamen.

Anläßlich des evang.-deutschen Kirchengesangstages zu Stuttgart fand im Festsaal der Universität Tübingen eine Orgelvorführung mit Erläute-

rungen von Prof. Karl Haffe ftatt, der im Anfchluß hieran Werke von Sweelinck, Buxtehude, Bach und Reger fpielte.

Organift Otto Abel veranftaltete in der Berliner St. Bartholomäuskirche unter Mitwirkung des Händel-Orchefters (Dirigent Friedrich Kaufch) eine anregende „Geiftliche Abendmufik".

Das Mufikleben in Jever (Oldbg.) unterfteht der Leitung des Organiften Karl Hildebrand, der bereits mit einer Reihe von wertvollen Konzerten hervorgetreten ift. Seine geiftlichen Mufikabende erfreuen fich ftarker Anteilnahme. Der „Singverein" brachte mit großem Erfolg unter Leitung von Obermufikmeifter Franz Freefe erftmalig das Requiem von Brahms zur Aufführung.

Im Rahmen einer geiftlichen Abendmufik im Bautzener Petridom kamen Werke von Arnold Mendelsfohn, Otto Thomas, Max Gulbins, Walter Courvoifier, Paul Kraufe, Arno Landmann und Hermann Simon zur Aufführung.

In der St. Michaelskirche zu Breslau fand kürzlich eine mufikalifch hochftehende geiftliche Abendmufik ftatt. Der Kirchenchor fang unter Leitung von Ambrofius Tautz das Gloria aus der b-moll-Meffe op. 9 von Kromolicki, ferner den bekannten Halleluja-Chor von Otto Jochum. Aus dem wertvollen Programm ragte weiter hervor das virtuofe Orgelfpiel von Gerhard Pankalla, einem jugendlichen Organiften, der mit Recht zu den größten Hoffnungen der fchlefifchen Kirchenmufik gehört. Er fpielte das Gloria von Max Reger und als Schlußpräludium die dritte Orgelfonate von Guilmant. E. K.

In der St. Michaelskirche zu München wurde durch Prof. Singer ein vergeffenes Graduale für Soli, Chor, Orchefter und Orgel von Joh. Mich. Haydn zur Aufführung gebracht. Dem Werk find Texte des Matthäus- und Johannesevangeliums zugrundegelegt. Die Entftehungszeit des Werkes, das nur in wenigen Abfchriften erhalten ift, ift um 1760 anzufetzen, als Haydn bifchöflicher Kapellmeifter zu Großwardein war. k.

Der Kirchenchor St. Pauli, Chemnitz, fang am 16. Juni im Mitteldeutfchen Rundfunk aus den kürzlich erfchienenen 15 Volksliedern für gemifchten Chor, ausgewählt und gefetzt von Paul Geilsdorf und Richard Trägner.

Domorganift Horft Schneider-Bautzen veranftaltete im vergangenen Winter einen Zyklus „Meifterwerke zeitgenöffifcher Kirchenmufik", der fich über 5 Abende erftreckte. Hierbei kamen Werke folgender Komponiften zur Aufführung: Courvoifier, J. N. David, Gatter, Geilsdorf, P. Gerhardt (Deutfche Paffion), Gorriffen (Feftlicher Pfalm), Grabert, Grabner, Gulbins, Haas, Haffe, Hoyer, Karg-Elert, Kraufe, Landmann, Marteau, A. Mendelsfohn, Ploner, Raphael, Schiffner, H. K. Schmid, Schäfer (Mufik über einen Choral), Simon (Crucifixus), Spitta, K. Thomas (Weihnachtsoratorium), O. Thomas, Wenzel und Wetz.

Die Organiftin Friedel-Suck an der St. Nicolaikirche zu Mühlhaufen geftaltete kürzlich eine ihrer wertvollen Abendmufiken zu einer Brahms-Feier aus. Zum Vortrag kamen das Präludium und Fuge g-moll „Ich wandte mich", fowie eine Reihe von Orgelchorälen.

Die 7. Jugend- und Schulmufikwoche Hoheneck 1933 (Leitung Lehrer Bernhard Scheidler, Prof. Fritz Jöde-Berlin und Kathrin Hereth, Lehrerin für Inftrumentalmufik, Würzburg) findet vom 30. Juli bis 6. Auguft auf Burg Hoheneck in Franken, unweit Rothenburg o. Tauber, ftatt. Anmeldung bis 20. Juli an Lehrer Bernhard Scheidler, Unterickelsheim, Uffenheim-Land. Dortfelbft find auch Arbeitsplan und weitere Auskünfte zu erholen.

PERSÖNLICHES

Zum Generalmufikdirektor der Stadt Düffeldorf wurde Hugo Balzer gewählt. Er übernimmt die Oper und die ftädtifchen Konzerte. Damit wird der Poften, den bisher Hans Weisbach inne hatte, eingefpart. Balzer verfügt über eine ausgiebige Opernerfahrung und ift auch auf dem Konzertpodium zuhaufe. Zudem lebt er bei den Düffeldorfern von feiner früheren Tätigkeit her noch in befter Erinnerung. S.

KM Werner Gößling, der bisher am Kölner Opernhaus und an der Kölner Hochfchule für Mufik tätig war, ift als Nachfolger Max Cahnbleys zum Städtifchen Mufikdirektor in Bielefeld ernannt worden.

GMD Heinz Bongartz, der langjährige Leiter der Meininger Landeskapelle und des Bad-Nauheimer Mufiklebens, zuletzt am Landestheater Gotha, wurde für die nächfte Saifon an das Staatstheater Kaffel verpflichtet.

Dr. Adolf Raskin, der bisherige Mufikfchriftleiter der Rheinifch-Weftfälifchen Zeitung ift von Intendant Dr. Glasmeier zum Leiter der Mufikabteilung beim Weftdeutfchen Rundfunk ernannt worden.

KM Erich Engel, feit 8 Jahren Leiter der mufikalifchen Einftudierung an der Dresdner Staatsoper, hat feinen Vertrag auf gütlichem Wege gelöft. Er wurde für die deutfche Opernfpielzeit in Buenos Aires verpflichtet, die im Einvernehmen mit der deutfchen Regierung unter Leitung von Fritz Bufch ftattfindet.

Zum Operndirektor der Wuppertaler Bühnen wurde der erfte Kapellmeifter des Leipziger Stadttheaters, Wilhelm Schleuning gewählt.

Moje Forbach, die als hochdramatifche Sängerin an der Berliner Staatsoper tätig war, ift für die nächfte Spielzeit an das Mannheimer Nationaltheater verpflichtet worden.

Zum Intendanten für das Stadttheater Bremerhaven wurde Gustav Deharde für die Spielzeit 1933/34 berufen.

Der seit 1926 am Deutschen Nationaltheater in Weimar wirkende Kapellmeister Karl Fischer ist auf Grund erfolgreicher Gastspiele an das Staatstheater München verpflichtet worden.

Die Professoren Franz Schreker und Arnold Schönberg, Leiter von Meisterklassen für Komposition an der Akademie der Künste, Berlin, sind vom Kultusminister beurlaubt worden.

Heinz Huber (Nordhausen) wurde Intendant des Saarbrückener Stadttheaters.

Zum Musikdirektor von Bonn wurde Gustav Classens-Godesberg ernannt.

Alois Hadwiger übernahm die künstlerische Leitung der Pfalzoper Kaiserslautern.

Kapellmeister Erich Riede, die Sänger Carl Hartmann, Ruth Jost-Arden wurden an die Kölner Oper berufen.

Otto Winkler wurde als Kapellmeister nach Stuttgart verpflichtet.

Peter Hammers (Aachen) ging als Chordirektor an die Kölner Oper.

Kurt Striegler übernahm anstelle von Prof. Büttner die Dresdner Musikhochschule.

Oberspielleiter Dr. Preß (Dortmund) wurde als Intendant nach Koblenz berufen.

Hans Meißner wurde zum Generalintendanten der Städtischen Bühnen in Frankfurt a. M. ernannt.

Dr. Wilhelm Furtwängler wurde anstelle von Otto Klemperer als Erster Staatskapellmeister an die Berliner Staatsoper berufen. Sein Vertrag läuft auf fünf Jahre. — Außer Klemperer verlassen Kapellmeister Fritz Zweig, vier Korrepetitoren und ein Inspizient die Staatsoper. Von den Kündigungsmaßnahmen sind weiterhin Tilly de Garmo (die Gattin Zweigs), Lotte Schöne und Marcel Noe betroffen. Eine Ausnahme wurde nur für GMD Leo Blech gemacht, weil dieser schon über 25 Jahre dem Haus angehört, ferner für die beiden Bassisten Emanuel List und Alexander Kipnis, deren Vertrag noch ein Jahr läuft.

Als zweiter Kapellmeister wird voraussichtlich Robert Heger (Wien) an die Berliner Staatsoper berufen.

GMD Erich Böhlke wurde zum Nachfolger Walter Becks in Magdeburg ernannt.

GMD Eugen Jochum (Funkstunde Berlin) wurde ab Herbst 1934 zum Hamburger Generalmusikdirektor anstelle von Dr. Karl Böhm berufen.

Der Vertrag mit dem bisherigen Dessauer Intendanten Heinrich Voigt ist nicht erneuert worden. Das Amt des Intendanten übernahm bereits vom 1. Juni Graf Bernhard Solms-Laubach, der sich durch seine künstlerische Betätigung, vor allem in Hessen, bereits einen Namen gemacht hat.

Zum Intendanten der städtischen Theater Chemnitz wurde Karl Heinz Stein, zum ersten Kapellmeister der Oper Ludwig Leschetizky, zum zweiten Kapellmeister Herbert Charlier, zum dritten Kapellmeister Hans Mikorey gewählt. Erster Spielleiter ist, wie bisher, Richard Meyer-Walden.

Johannes Stegmann, 1. Harfenist des Mannheimer National-Theater-Orchesters, ist auch dieses Jahr wieder zur Mitwirkung an den Bayreuther Bühnenfestspielen eingeladen worden.

Geburtstage.

80 Jahre alt wurde Prof. Julius Spengel, der älteste der Hamburger Tonkünstler, bekannter Chordirigent, Gesanglehrer und Organist. Der Magistrat überreichte ihm aus diesem Anlaß die Silberne Plakette der Stadt Altona.

Ebenfalls achtzigjährig wurde die bayerische Kammervirtuosin Eugenie Schulze-Menter, Pianistin, die oft mit Hans v. Bülow, Franz Liszt u. a. konzertiert hat.

Elisabeth Leisinger, frühere bekannte Koloratursängerin der Berliner Oper, feierte ihren 70. Geburtstag.

70 Jahre alt wurde Ernst Kraus, der bekannte Bayreuther Wagnersänger.

Seinen 60. Geburtstag feierte am 3. Juni der Dirigent Franz Mikorey, auch als Komponist bekannt geworden.

Der Leipziger Musikschriftsteller Dr. Max Unger, ehemaliger Schriftleiter der ZFM, wurde 50 Jahre alt.

Todesfälle.

† Karl Herele, Münchener Musikschriftsteller und Kritiker, am 20. Mai im 46. Lebensjahre.

† Fritz Fleck, bekannter Kölner Komponist und Kritiker, am 31. Mai nach längerer Krankheit. Er schuf beliebte Lieder, Opern und Tanzdramen („Nabija").

† am 12. Juni der Vorkämpfer für kathol. Kirchenmusik in Nordböhmen, KMD i. R. Ferdinand Dreßler, 78 Jahre alt, in Aussig a. Elbe. Er erwarb sich auch besondere Verdienste als konzertierender Organist um die Pflege Bachs und Regers. Er war Ehrenobmann des Chorregentenverbands, Ehrenmitglied verschiedener Vereine und Besitzer des päpstl. Goldenen Ehrenkreuzes „Pro eccl. et pont.". Der bekannte Prof. Fr. Xaver Dreßler-Hermannstadt ist ein Sohn des Verstorbenen.

† im Alter von 75 Jahren in München Desiré Thomassin. Als Sohn eines in Wien wirkenden Diplomaten, absolvierte er in Regensburg, der Heimat seiner Mutter, seine humanistischen Studien

und kam dann als Schüler Rheinbergers an die Münchener Akademie der Tonkunst. Zwei Begabungen, wohl von gleicher Stärke und deshalb in schönem Ausgleich, beherrschten Thomassins künstlerisches Wirken. Was den Landschaftsmaler auszeichnete, sein ausgeprägter Sinn für Form und für den Zauber des Stimmungsmäßigen, gab auch seinen musikalischen Kompositionen das Gepräge. Seiner innersten Natur nach war Thomassin am unmittelbarsten den Anregungen der Romantik erschlossen, die er in durchaus eigener Weise zu verarbeiten und zu gestalten vermochte. Als ein Stiller im Lande, dem die laute Werbetrommel verhaßt war, reich und glücklich in seiner inneren Welt, liebte Thomassin vor allem die Kammermusik und die ihr benachbarten Gebiete. Kurz vor seinem Hinscheiden ehrte der Bayer. Rundfunk Thomassin durch die Aufführung seines Chorwerks „Die Macht des Gesanges". Z.

† am 31. Mai in einem Wiener Sanatorium Frau Amalie Löwe, die Witwe des berühmten Brucknerdirigenten Ferdinand Löwe. Sie hatte sich auch als Liedersängerin einen geachteten Namen gemacht.

† GMD Egon Pollak, der ehemalige Opernchef des Hamburger Theaters. Er wurde während einer von ihm als Gastdirigent geleiteten Festaufführung des „Fidelio" im Prager Deutschen Theater am 14. Juni vom Tode ereilt. Von einem plötzlichen Unwohlsein befallen, mußte der Dirigent zu Beginn des ersten Aktes (während der ersten Takte des Canon-Quartettes) den Stab niederlegen. Er wurde in die Garderobe gebracht, wo er kurze Zeit darauf verschied. Ein Schlaganfall hatte dem Leben des erst Vierundfünfzigjährigen mitten im geliebten Berufe stehend ein Ende bereitet. Die musikalische Leitung des Aktes führte der heimische Opernchef Prof. Széll zu Ende. Nach Beendigung des Aktes wurde die Vorstellung zu Ehren des so tragisch und plötzlich Verstorbenen abgebrochen. Egon Pollak war gebürtiger Prager und hatte seine Dirigentenlaufbahn am hiesigen Theater unter der Direktion Angelo Neumanns begonnen. Seine Kapellmeistertätigkeit führte ihn später nach Deutschland, wo er an den Theatern in Bremen, Leipzig, Frankfurt a. M. und zuletzt in Hamburg wirkte. Auch in Amerika (an der Oper in Chicago) war Pollak vorübergehend als Dirigent tätig. E. J.

BÜHNE

Aus Dortmund, das gerade in diesem Jahre anläßlich der zahlreichen dort stattfindenden Musikfeste oft genannt wird, kommt die erstaunliche Nachricht, daß das dortige Stadttheater geschlossen werden soll.

Am Bielefelder Stadttheater konnte die Wiedereinfügung der großen Oper in den Spielplan für die nächste Spielzeit ermöglicht werden. Als Eröffnungsvorstellung sind die „Meistersinger von Nürnberg" vorgesehen. Ferner sollen Werke von Wagner, Mozart, Beethoven, Weber, Verdi, Puccini, Pfitzner, Graener, Strauß und Waltershausen gespielt werden.

Die Existenz des Osnabrücker Stadttheaters ist endgültig gesichert.

Die verschuldete Magdeburger „Volksbühne" wurde aufgelöst.

Hamburg plant für 1934/35 schon heute Opernfestspiele und eine Richard Strauß-Woche unter Leitung des Komponisten.

Die Spielzeit am Stadttheater Halle ist von 9 auf 10 Monate verlängert worden. Außerdem hat der Städt. Theaterausschuß beschlossen, den Zuschuß für das Stadttheater gegenüber dem Voranschlag des Magistrates von 355 000 RM. auf 400 000 RM. zu erhöhen. Als Nachfolger für den nach Essen verpflichteten KM Joh. Schüler wurde nach erfolgreichem Probedirigieren der Leiter der Königsberger Oper Bruno Vondenhoff zum Leiter der Halleschen Oper ernannt. Vondenhoff muß in Halle von Grund auf neu aufbauen, weil die Oper mit Schluß der Spielzeit alle Solomitglieder verliert.

Laut Beschluß des Thür. Volksbildungsministeriums werden ab Beginn der nächsten Spielzeit die beiden Landestheater Gotha und Sondershausen miteinander verschmolzen. Auch die Landeskapelle Gotha und das Lohorchester Sondershausen werden zusammengelegt. Das neue Fusionstheater spielt die ersten Monate ausschließlich in Gotha, während die letzten Monate bis zum Mai Sondershausen bespielt wird. Zum Intendanten und musikalischen Oberleiter ist Dr. Wartisch, bisher Kapellmeister am Stadttheater Plauen, berufen worden. Mit dem Posten des 1. Kapellmeisters wurde, wie bisher, Otto Friedrich-Sondershausen betraut.

Der Thür. Landtag hat die alte Vorlage über die Übernahme einer Bürgschaft für das Reußische Theater in Gera in Höhe von 50 000 Mark angenommen. Damit ist der Weiterbestand des Theaters im bisherigen Umfang, nur Schauspiel und Operette, gesichert. Von einer Wiedereinführung der Oper muß freilich weiter abgesehen werden.

Die Berliner Staatsoper bringt in der nächsten Saison einen Strauß-Zyklus mit den neuaufgenommenen Werken „Intermezzo", „Frau ohne Schatten" und „Arabella", ferner einen Wagner- und Mozartzyklus, sowie die Opern „Palestrina", „Donna Diana", „Perlenfischer" und „Carmen".

Das Stadttheater Rostock veranstaltete eine Wolfgang Golther-Feier mit der Auf-

führung mehrerer Orchesterwerke von Rich. Wagner unter Leitung von GMD Adolf Wach.

Generalintendant Otto Krauß plant eine Umgestaltung der Stuttgarter Waldbühne. In diesem Sommer sollen Aufführungen des „Ringes“ stattfinden.

Bei den diesjährigen Festspielen auf der Augsburger Freilichtbühne am Roten Tor wird KM Martin Egelkraut die „Meistersinger“, „Lohengrin“ und „Aida“ und KM Otto Miehler Strauß' „Josephslegende“ und Hans Grimms „Zaubergeiger“ zur Aufführung bringen.

Die Weiterführung des Stadttheaters in Basel wurde durch eine Subvention von 45 000 Franken sichergestellt.

Der German Grand Opera Company in New York wurden von Geraldine C. Hall 750 000 Dollars gestiftet.

KONZERTPODIUM

Im Leipziger Gewandhaus sind für nächsten Winter nur 16 Konzerte vorgesehen — gegenüber 20 im Vorjahr — und weiter, nur 12 von diesen Konzerten werden vom Städtischen und Gewandhausorchester bestritten. Zwei Konzerte gibt nämlich Furtwängler mit seinem Berliner Orchester, die zwei anderen Abendroth und Fischer mit ihren Kammerorchestern. Zwei weitere Konzerte sind Chorkonzerte unter Straube, so daß das eigene Orchester nur zu zehn eigentlichen Konzerten gelangt. Man sieht, von der einstigen Tradition — 22 Konzerte mit eigenem Orchester — ist nicht mehr sehr viel übrig geblieben. Die meisten dieser eigentlichen Gewandhauskonzerte, nämlich sechs, leitet Carl Schuricht, zwei Eugen Pabst und die letzten zwei der neue hiesige Operndirektor, Paul Schmitz. Ob es je wieder gelingen wird, diesen Konzerten ihre einzigartige Stellung zu geben, hängt heute von mehr Umständen ab als früher, was aber keineswegs heißt, daß endlich einmal mit der Gewinnung eines wirklichen, damit auch in Leipzig wohnhaften Hausdirigenten ernst gemacht wird. Daß C. Schuricht sechs Konzerte leitet, ist hier lebhaft begrüßt worden.

Richard Wetz' neues Violinkonzert mit Orchester in h-moll wurde bei seiner Uraufführung, die unter der Leitung des Komponisten unter solistischer Mitwirkung von Prof. Robert Reitz-Weimar stattfand, mit stürmischem Beifall aufgenommen. Das Werk wurde in einem Sinfoniekonzert zwei Wochen später wiederholt.

Die „Neue musikalische Arbeitsgemeinschaft“ München veranstaltete einen Kompositionsabend für Heinrich Kaminski.

Ludwig Neubecks Chorwerk „Deutschland“, Dichtung von Prinz Emil von Schönaich-Carolath, das anläßlich der Reichsgründungsfeier und des Geburtstages des Reichskanzlers Adolf Hitler aus dem Gewandhaus unter Leitung des Komponisten über die deutschen Sender gegangen ist, wird im kommenden Winter in München und in Kassel zur Aufführung gelangen.

Das Reitz-Quartett Weimar (Robert Reitz, Hans Laudann, Willy Müller-Crailsheim, Walter Schulz) brachte in diesem Winter sämtliche Streichquartette von Beethoven zur Aufführung und fand damit bei Publikum und Presse begeisterte Aufnahme.

Richard Wetz' „Hyperion“ für Baritonsolo, gemischten Chor und Orchester gelangte unter Leitung von O. Niemand in Altona zu erfolgreicher Aufführung.

In Kassel wird in der Abteilung für Volksbildung des Gaues Kurhessen der NSDAP durch den Komponisten und Kapellmeister Ludw. Maurick eine Neuorganisation des deutschen Chorwesens unter dem Namen Chorring Kurhessen angestrebt. Neben der Erfassung der bislang keinem Bunde angehörigen Einzel-Chöre und der in den früheren Arbeiter-Gesangvereinen vorhandenen wertvollen Sangeskräfte liegt die grundsätzliche Bedeutung des Chorrings Kurhessen in seiner völlig neue Wege gehenden Struktur: Zusammenfassung aller Sänger in einem einzigen großen Chor, der in Chorring-Gruppen, diese wieder in Ringchöre eingeteilt wird, Reduzierung der Vorstände auf das Mindestmaß, Loslösung des Chorleiters von jeder finanziellen und künstlerischen Abhängigkeit dem Chore gegenüber, intensivste, nur der Pflege deutscher Chorkunst gewidmete Chorarbeit. Anstelle der bisher üblichen Chormeisterkurse ist die Schaffung einer ständigen Chorleiter-Schule geplant, ebenso die Errichtung sogenannter Singschulen und eine Neuorientierung des Schulgesangswesens nach Plänen des Pädagogen Otto Scheuch. Der Chorring Kurhessen umfaßt bereits über 2000 Sänger.

Das Loh-Orchester zu Sondershausen beschloß in seiner letzten Mitgliederversammlung einstimmig, mit seinem Leiter Prof. Corbach, dem Direktor des Konservatoriums zu Sondershausen, korporativ dem Kampfbund für deutsche Kultur beizutreten.

Unter der Leitung von Anton Hardörfer brachte das Folkwangorchester (Essen) einen Gesang für eine Altstimme (Anna Erler-Schnaudt) mit Begleitung des Orchesters „Mahnung“ von Othmar Gerster zur Uraufführung. k.

Ein volkstümliches Chorkonzert unter MD Walter Meyer-Giesow in Krefeld war Johannes Brahms gewidmet.

Der Lübecker Lehrergesangverein veranstaltete ein Brahms-Konzert, bei dem u. a. die Ernsten Gesänge, der 13. Psalm für Frauen-

chor und Motetten für 4—8st. gem. Chor vorgetragen wurden (Ltg. Karl Mannstaedt).

Der musikalische Leiter der Mannheimer Liedertafel, Ulrich Herzog, brachte eine Abendmusik für Kammerorchester in fünf Bildern von Otto Jochum zur Uraufführung.

Bochum bot in einem Volks-Symphonie-Konzert (Ltg. GMD Leopold Reichwein) Beethovens 9. Symphonie mit dem Schlußchor „An die Freude".

Am 4. Kammermusikabend der Philharmonischen Gesellschaft zu Bremen spielte das Klingler-Quartett ausschließlich Werke Beethovens.

Zum Besten der Stiftung für Opfer der Arbeit veranstalteten vereinigte Chöre Meißens ein Wohltätigkeitskonzert mit Werken von Wagner, Brahms und Niels Gade.

Die Liedertafel Grimma, die in den letzten Jahren wiederholt mit sehr guten Veranstaltungen an die Öffentlichkeit trat, brachte im vergangenen Mai zu ihrem 94. Stiftungsfest eine Aufführung von Offenbachs „Verlobung an der Laterne", der Schuberts Streichquartett in C-dur vorausging.

Hans Pfitzners op. 28 „Von deutscher Seele" erklang kürzlich erstmalig in Oldenburg (Wüst), Krefeld und Wien in einem gemeinschaftlich von der Gesellschaft der Musikfreunde und der Ravag veranstalteten Konzert unter Leitung von Prof. O. Kabasta. Es ist zu hoffen, daß sich die großen Chorvereine dieses monumentalen Werkes im nächsten Winter besonders annehmen. Die vom Komponisten unter dem Titel „Sinfonische Trilogie" zusammengestellten Vor- und Zwischenspiele der romantischen Kantate „Von deutscher Seele" gelangten kürzlich an den Sendern Stuttgart, Frankfurt und Königsberg zur Aufführung.

In der kommenden Saison bringt das Wiener Philharmonische Orchester acht Abonnementskonzerte unter Weingartner, Bruno Walter, Klemperer, Clemens Krauß und Furtwängler. Auch Toscanini und Richard Strauß sollen für Konzerte gewonnen werden.

Markus Rümmelein plant seine „Intimen Kunstabende der Musik" im kommenden Winter wieder aufzunehmen. Kompositionen können eingereicht werden. In Betracht kommen Gesänge mit Klavier- oder instrumentaler Begleitung, Kammermusik für Bläser und Streicher, Werke für Kammer-Orchester. Gutgeschriebene Manuskripte mit Rückporto erbeten an: Markus Rümmelein, Nürnberg, mittlere Pirkheimerstraße 47.

Das Staatl. Kurorchester Bad Ems unter der Leitung des durch sein Wirken in Flensburg bereits bekannten MD Kurt Barth veranstaltet außer den üblichen Kurkonzerten 14-täglich Sinfoniekonzerte, in denen Solisten wie Alfr. Hoehn, Frau Seebach-Ziegler, Dr. v. Brandis u. a. mitwirken.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Justinus Kerner und seine Volkslieder stehen im Mittelpunkt eines Liederspiels „Dichterherberge" von Lisa Heiß und Wolfgang Zilzer.

Kurt von Wolfurt beendete „Drei Stücke für Orchester" (Siziliana, Marsch, Scherzo), die im kommenden Winter in zahlreichen Städten zur Aufführung gelangen werden.

Ludwig Weber hat in einer neuen Reihe von Chorwerken unter dem Titel „Chorgemeinschaft" erstmalig den Versuch gemacht, alle Beteiligten, Sänger wie Zuhörer zu einer großen lebendigen Einheit zusammenzuschließen, indem er die volkstümliche Cantus-Firmus-Melodie im Wechsel und schließlich im Alleingesang von allen Anwesenden vortragen läßt. Die ersten Aufführungen zweier Nummern in Essen und Münster i. W. fanden begeisterte Aufnahme, so daß dieser neuartige Versuch als vollkommen geglückt angesehen werden muß.

VERSCHIEDENES

Dem Privatdozenten an der Universität Münster, Dr. K. Schulte-Kemminghausen, ist es nach längeren Bemühungen gelungen, zwei wissenschaftlich wertvolle Volksliedsammlungen der Romantik in westfälischen Archiven wiederaufzufinden. Die eine, von Werner von Haxthausen zusammengetragen, enthält mehr als hundert neugriechische Volkslieder, an denen bereits Goethe so großen Anteil nahm, daß er einiges daraus übersetzte und versprach, die Vorrede zur Ausgabe der Lieder zu schreiben. Die zweite mehr als zweitausend Nummern umfassend, ist von August von Haxthausen gesammelt und ist deshalb für die Wissenschaft außerordentlich wichtig, weil sie die Volksliedsammlungen Jakob Grimms, E. M. Arndts und anderer Sammler mit enthält.

In Dresden wurde eine Ausstellung „Richard Wagner und Dresden" im Neuen Rathaus eröffnet.

In Norwegen ist an sämtliche produzierenden und reproduzierenden Musiker ein Aufruf erlassen worden, der darauf hinweist, daß mehr einheimische Komponisten gefördert werden sollen. Der Aufruf trägt die Überschrift: „Spielt norwegische Musik". k.

Einem Bericht aus Taschkent zufolge, fand man auf dem Boden des Amu-Darja-Flusses einen steinernen Fries im Gewicht von ungefähr einer halben Tonne. Der Fries zeigt drei menschliche Figuren mit Musikinstrumenten, die nach dem Urteil der Archäologen der Zeitstufe Alexanders des Großen angehören. k.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

GMD Franz von Hoeßlin dirigierte am 27. Juni ein Wagnerkonzert in Paris unter Mitwirkung von Gotthelf Pistor.

Unter Leitung von Wilhelm Furtwängler fanden Anfang Juni in Paris Aufführungen von „Tristan" und „Walküre" in deutscher Sprache statt.

GMD Fritz Busch hat die Leitung des deutschen Opernsektors am Teatro Colón in Buenos Aires übernommen. Die deutsche Opernspielzeit wird am 1. August mit „Parsifal" eröffnet werden. Ferner sollen zur Aufführung gelangen „Tristan und Isolde", die „Meistersinger", „Rosenkavalier", „Fidelio" und eine modernere deutsche Oper, über die noch keine Entscheidung getroffen wurde; zur Zeit denkt man an Weinbergers „Schwanda". Dank der tatkräftigen Unterstützung durch den Reichskommissar für Bühnenkunst, Hans Hinckel, ist es gelungen, ein erstklassiges deutsches Opernensemble zusammenzustellen, dem meist Berliner Kräfte angehören, und zwar u. a. Anny Koretzky, Edith Fleischer, Kertin Thorborg, Lauritz Melchior, Karl Laufkoetter, Michael Bohnen, Walter Großmann und Hermann Wiedermann. Die Regie wird Prof. Karl Ebert führen. — Ferner wurde Fritz Busch eingeladen, in Buenos Aires im Anschluß an die Opernspielzeit einen Zyklus von 8 Orchesterkonzerten zu dirigieren. Dr. L.

Im Stockholmer musikhistorischen Museum fand in Anwesenheit der schwedischen Regierung die offizielle Brahmsfeier Schwedens statt, in deren Rahmen die Schriftstellerin Charlotte von Stein die Festrede hielt.

Joseph Laska-Kobe veranstaltete mit seinem Takarazuka-Orchester ein Brahms-Gedächtniskonzert in Osaka, bei dem die Tragische Ouverture, Ungarische Tänze, Lieder und die Sinfonie Nr. 4 e-moll zur Aufführung kamen. Ein kleines Programmheft führte in kurzen Zügen in das Leben des deutschen Meisters und seine zur Aufführung gekommenen Werke ein. Weiter berichtet uns das Programm seines 3. Konzertes in Kobe, das Werke von Hermann Grabner, Ferdinand Hiller, Hugo Wolf und Maria Bach nennt, von dem vielseitigen Wirken des unseren Lesern bereits wohl bekannten Pioniers für deutsche Musik im fernen Osten.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die im Mai gesendeten Bachkantaten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Von den vier im Mai gesendeten Bachkantaten ist das Spätwerk: Wo Gott, der Herr, nicht bei uns hält (Nr. 178) die weitaus bedeutendste, ein Werk, das bei einer eingehenden Besprechung in aller Klarheit zeigen würde, welch große Entwicklung dieser Mann durchgemacht hat. Welch erster Choral-Gotteschor, ein Letztes in Bachs philosophischem Verhältnis zu Gott aufzeigend, und dies insofern, als Bach im Orchester keine Themen als solche mehr aufstellt, sondern zurückgeht bis in letzte, unzerstörbare Bestandteile der Musik, den punktierten Rhythmus, schlagende Einzeltöne und vollkommen unpersönliche Sechzehntelketten. Bach läßt also nur Kräfte als solche wirken, es sind Urelemente, unteilbar, aufs letzte gebracht. Sich selbst betrachtet hier Bach nur als ein Gefäß göttlicher, in ihm strömender Urkräfte; dementsprechend säßt er auch nur diese wirken. Es erschiene ihm zu persönlich, zu menschlich, aus diesen Urstoffen greifbare Themen bauen zu wollen, wie er es noch früher getan hatte. Und wie nun in dieses mit unaufhörlicher Kraft wirkende Orchester der Chor die Choralmelodie hineinsingt, das ist von unglaublicher Großartigkeit. Ein gewisses Gegenstück hat dieser a-moll-Chor in dem der Kantate: „Was mein Gott will, das gscheh' allzeit", wie beide Kantaten sehr gut für das Reformationsfest Verwendung finden können, worauf besonders verwiesen sei. Von den Arien ist im geistigen Sinn eine großartiger als die andere. Eine Bemerkung über die Baßarie: „Gleichwie die wilden Meereswellen mit Ungestüm ein Schiff zerschellen" ist im Hinblick auf unzutreffende Erklärungen wohl am Platze. Jeder erwartet hier ein wildes Wellenstück, und ein solches hätte wohl auch noch der mittlere Bach geschrieben. Nichts von Wildheit aber, wohl erleben wir Wogen, aber wie von Öl geglättete, und durch diese „fährt" nun der Singbaß wie eine Gondel im $\frac{6}{8}$-Takt auf sicherstem Gewässer dahin. Sublime, würde Liszt sagen. Auf eine andere Arie komme ich nachher noch zu sprechen. Ausnahmsweise über den Vortrag dieser Kantate ein Wort. Er war, vor allem im ersten Chor, viel zu schnell,

ein erregtes Kampfstück, aber kein solches göttlich wirkender Urkräfte. Überhaupt, wieviel hätte das neue Deutschland lediglich auf dem Gebiet des Vortrags Bachscher Werke zu tun, welches Stahlbad für die Musiker, wenn sie sich wirklich hineinbegeben!

Ein helles, freudiges, so gut wie unbekanntes Werk ist „Auf Christi Himmelfahrt allein“ (Nr. 128) mit seinem so ungemein plastischen Eingangs-Choralchor, der sogar, trotz aller feinen Einzelheiten, populäre Durchschlagskraft haben dürfte. Die Arien treten etwas zurück, mit Ausnahme des Duetts: „Seine Allmacht zu ergründen / Wird sich kein Mensche finden“, die ein prächtiges Beispiel zum Kapitel des philosophischen Bach gibt. Es fällt ihm nämlich keineswegs ein, dieses Streben lächerlich zu finden — hat er es doch auch in seiner Art sein Leben lang getan —, aber er weiß, gleich dem größten Forscher, daß unsre Weisheit schließlich doch winzig gegenüber der Allmacht ist. Wie diesen philosophischen Gedanken Bach musikalisch bewältigt, er also etwas der Musik ganz verschlossen Scheinendes zur Darstellung bringt, dazu seien die Musiker eingeladen, bei Bach selbst zu Gaste zu sein. Hingegen wendet er sich in der Arie: „Schweig, schweig nur, taumelnde Vernunft“ der vorigen Kantate mit größter Schärfe und geradezu beißender Ironie gegen die „Vernünftler“. Lediglich an diesen beiden Arien kann die geistige Weite dieses Mannes auf einem sehr empfindlichen Gebiet klar gemacht werden. Diese Arie ist das reine Raritätenkabinett von musikalischen Unnatürlichkeiten, und tatsächlich wird auch, besonders der abspringenden Leittöne wegen, ein geradezu peinigender Eindruck erzielt. Der Vortrag traf übrigens den Charakter dieser Ausnahmsarie sehr gut.

Viel gäbe es über die sich übrigens nicht leicht erschließende Choralkantate „Was willst du dich betrüben“ (Nr. 107) zu sagen, die in allen ihren Stücken ebenfalls geistige Probleme aufwerfen läßt. Sie hat u. a. eine besondere Helden- und eine Dämonen-Arie, jene gegen äußere, diese gegen die Feinde in uns selbst sich wendend. Überhaupt, wovon künden all diese, musikalisch oft gar nicht dankbaren Arien, die aber sofort ein anderes Antlitz aufweisen, hat man ihnen einmal wirklich ins Auge gesehen. Da erscheint auch die Form in einem ganz anderen Licht, so die der Dämonen-, der Schlangenarie. Auch dieses, ein wenig bekanntes Werk müßte die Aufmerksamkeit der Musiker erregen.

Die Ratswahlkantate „Wir danken dir, Gott“ (Nr. 29) von 1731 hat ihren Chor einem höheren Zweck dienstbar machen müssen, dem Gratias und Dona der h-moll-Messe. Auf ihre schönste Arie, der für Sopran „Gedenk' an uns“, ein Geschwister von „Erbarme dich“ aus der M.-Passion, mag aber besonders hingewiesen werden. Weiterhin dürfte die instrumentale Einleitung, das E-dur-Präludium für Solovioline in seiner D-dur-Bearbeitung für Orgel mit durchsichtigem Orchestersatz die Orgelspieler denn doch reizen, trotz des nur zweistimmigen Satzes; die Wirkung ist delikat.

Anregungen zum Sendeprogramm.

Von Horst Büttner, Altenburg.

IV. Lied.

Die im deutschen Musikleben gängigen Lieder werden vom Rundfunk oft, in den Schallplattenkonzerten manchmal zu oft gesendet; außerdem kann man gegenwärtig eine verstärkte Pflege zeitgenössischer Liedkomponisten mit Befriedigung feststellen. Dagegen sind viele hochwertige Lieder älterer Komponisten noch nicht ständige Erscheinungen im Sendeprogramm, sondern nur gelegentlich oder überhaupt nicht zu hören. Hier könnte durch bewußte Propaganda für diese Lieder den deutschen Rundfunkprogrammen eine schärfere Ausprägung verliehen werden.

Am ersten werden sich die Schöpfungen romantischer deutscher Liedmeister einbürgern; Komponisten wie Robert Franz, Peter Cornelius, Wilhelm Jensen sind in der älteren lebenden Generation noch so geschätzt, daß sich Anknüpfungspunkte ohne weiteres ergeben. Ludwig Berger, Curschmann, Plüddemann könnten sich anschließen, und Carl Löwe hat wesentlich mehr geschrieben als jenes bis zum Überdruß abgesungene Balladendutzend. Auch ein etwas

abseits liegender Komponist wie Johann Vesque von Püttlingen hat nicht nur historische Bedeutung, sondern ist mit seinen besten Liedern durchaus lebensfähig. Schließlich braucht man von Eugen Hildach nicht immer nur den „Lenz" und von Eduard Lassen nicht immer nur „Ich hatte einst ein schönes Vaterland" zu singen; aus dem Schaffen dieser beiden Komponisten ist noch manches ohrenfällige Lied zu verwerten. Eine kulturbewußte Sendeleitung wird allerdings eine gewisse Grenze des guten Geschmacks nicht überschreiten; in eine Franz Abt-Renaissance brauchen solche Bestrebungen nicht auszuarten.

Eine ganz besondere Aufmerksamkeit sollte der Rundfunk solchen Liedkomponisten zuwenden, die bewußt volksliedmäßig arbeiten. Carl Heinrich Graun, Johann Friedrich Reichardt, Friedrich Kücken u. a. haben aus diesem Grund besonders günstige Aussichten, in weiteren Hörerkreisen Aufnahmebereitschaft für ihre Lieder anzutreffen. Die einzelnen Sender sollten solche einschlägige Komponisten, die in ihrem Sendebezirk gelebt haben, in ihr Programm ständig aufnehmen und dadurch allmählich einen Stamm volkstümlichen deutschen Liedgutes heranbilden. Unter den ausgesprochenen Kunstliedkomponisten könnte der Rundfunk einmal das noch viel zu wenig bekannte Liedschaffen Max Regers planmäßig pflegen.

Der Hörer erkennt gern an, daß der Rundfunk das deutsche Barocklied der Krieger, Albert usf. ziemlich oft bringt, nur möchte man auch hier eine Erweiterung des Bestandes wünschen. Der bayerische Rundfunk sollte doch einmal ihm naheliegende Liedmeister wie Romanus Vötter und Laurentius von Schnüffis vornehmen, ganz zu schweigen von dem Liederbuch der Kurfürstin Maria Antonia mit seinen prachtvollen Volksliedern. In Mitteldeutschland sollten Hammerschmidt und Dedekind schon aus musikalisch-heimatkundlichen Gründen wieder hervorgeholt werden. Man wird natürlich unter diesen Liedern eine Auswahl treffen müssen, da die teilweise schwülstigen Texte nicht mehr ansprechen dürften; doch ist die Auswahl groß genug. Norddeutschland verfügt mit den volkskunstnahen Oden Gabriel Voigtländers über dankbaren Sendestoff, kurz, wenn man wirklich will und die Literatur einigermaßen kennt, sind mit verhältnismäßig leichter Mühe die deutschen Sendeprogramme durch zahllose wertvolle Lieder zu beleben. Ein einziger von den genannten Liedmeistern, Johann Friedrich Reichardt hat allein gegen 600 Lieder geschrieben. Es ist deshalb nicht nötig bei einem begrenzten Werkbestand zu verharren; der Hörer verlangt Neues, Neues und noch einmal Neues.

FUNKKRITIK.

Mitteldeutscher Rundfunk Leipzig. Es gibt Tage, an denen die Schallplatte bedauerlicherweise überwiegt. So verzeichnet das Programm vom 30. Mai vier Schallplattensendungen an einem Tage. Daneben bietet die ehemalige Mirag reichste Abwechslung. Als besonders wertvoll empfinde ich Veranstaltungen wie „Was unsere Kinder singen". Hat man sich überhaupt schon einmal Gedanken darüber gemacht, auf welche Weise unsere Allerjüngsten die erste Bekanntschaft mit dem Rundfunk machen? Beim Film gibt es eine Einschränkung: „Für Jugendliche verboten". Beim Rundfunk ist eine derartige Verfügung nicht möglich, und es bleibt die Gefahr bestehen, daß Kinder im Kreise der Erwachsenen Höreindrücke empfangen, die nicht für kindliche Ohren bestimmt sind. Auf vielen Sendern finden wir dankenswerterweise auch „Kinderstunden". Gerade der Gesang bildet die gangbarste Brücke zwischen Kind und Rundfunk. Veranstaltungen wie „Was unsere Kinder singen" sollten häufiger angesetzt werden, schon aus funkpädagogischen Gründen, um die Liebe zum Lied im Kinde zu wecken und zu pflegen. Immer seltener wurde in den letzten Jahren das Kinderlied im häuslichen Kreise gesungen. Hier erwächst dem Rundfunk eine dankbare Aufgabe.

Norddeutscher Rundfunk. Es ist erfreulich festzustellen, wie sich immer deutlicher auf musikalischem Gebiet das Bild der norddeutschen Landschaft aus den Darbietungen des Norddeutschen Rundfunks herausschält. Abgesehen von lokalen, aktuellen Ereignissen („St. Godehards-Feier") finden sich Musikveranstaltungen wie „Ländliche Welt", „Nordschleswigsche Volksmusik", „Althannoverscher Gesellschaftsabend", dazu nordische Musik u. a. Man nehme sich zur weiteren Erläuterung einmal ein kleines Unterhaltungsprogramm vor, etwa ein Konzert „An der Kieler Förde" mit folgender Zusammenstellung: Ouvertüre „Die Matrosen" von Flotow, zwei Walzer „Träume auf dem Ozean", und „Hochzeit der Winde", „Meeresleuchten" von Urbach, Schuberts „Am Meer" darf natürlich nicht fehlen, zum Schluß „Gruß an Kiel". Ein kleines Beispiel für die Entwicklung der Landschaft aus dem Rundfunk

— ganz abgesehen von dem künstlerischen Inhalt der genannten Darbietung. Wir stehen nicht an zu behaupten, daß eine derartige künstlerische Tendenz „das" Stilproblem des Rundfunks in seiner zukünftigen Gestaltung darstellt.

Westdeutscher Rundfunk. Mir fällt eine kleine, scheinbar nebensächliche Programm-Einzelheit auf: Am 31. Mai bot ein „Vesperkonzert" Volkslieder, und mitten hinein in die Volksgesänge wurden „Szenen aus dem Waffenschmied" von Lortzing gestellt. Ich habe anläßlich der Berliner Erstaufführung dieses Werkes unlängst im Programmheft der Städtischen Oper einen Aufsatz über „Volkslied und Volksoper" geschrieben und die organische Verbundenheit dieser beiden Faktoren nachgewiesen. Es wäre begrüßenswert, wenn der Rundfunk hierzu die praktische Ergänzung bieten würde. Man müßte öfter auf Sendeprogrammen den Versuch machen, das Volkslied mit Szenen aus Volksopern zu verbinden, damit die eine Gattung mit Unterstützung der anderen ihre Stellung im Geschmack des Volkes befestigt. Es wäre wünschenswert, Volksmusik überhaupt nie als einen isolierten Faktor im Musikleben zu betrachten, sondern ihre Berührungspunkte mit anderen Gattungen der produzierenden Kunst sorgsamst praktisch nachzuweisen. Auch auf diesem Gebiet hat der Rundfunk noch viele Aufgaben zu lösen. Von „unten", also vom Volke her, muß der Rundfunk systematisch zu anderen Stilformen (über die Volksoper zur Kunstoper) vordringen und den Hörer unmerklich zu höheren Kunstgenüssen emporziehen.

Funkstunde Berlin. Die ersten Ansätze zu einer Pflege der Heimatkunst zeigen sich in regelmäßigen Veranstaltungen unter dem Motto „Heimatsendungen". Eine Erweiterung und Verbreiterung nach der musikalischen Seite hin wäre wünschenswert. Sehr hübsch ist da die Einfügung der Rubrik „Aus Berliner Kirchen". — Trotz der Sommerzeit, die sich im Programm geltend macht, ist die Funkstunde bemüht um Vielseitigkeit des Programms, die sich ebenso in volkstümlichen Darbietungen wie in den Konzertveranstaltungen (darunter „Berliner Komponisten") mit zahlreichen Uraufführungen und Berücksichtigung begabter deutscher Komponisten wie Walther Abendroth, Edmund Schröder u. a. kundgibt.

Deutschlandsender Königswusterhausen. Der Sender besitzt eine eigene Rubrik „Lebende Tonsetzer", in der man viele, bisher vielleicht noch nie zu Worte gekommene Komponisten hören kann. Da ist in früheren Jahren viel gesündigt worden, und es wird Mühe machen, die bisher unterdrückten Werke nach und nach ans Tageslicht zu fördern. ... Von auswärtigen Sendern übernimmt der Deutschlandsender nach wie vor wichtige Darbietungen, wie den „Italienischen Abend" aus Leipzig oder ein Brahmskonzert aus Stuttgart. An den Berliner Kunstwochen war der Deutschlandsender naturgemäß ebenfalls stark beteiligt.

Ostmarkenrundfunk. Besonders hervorzuheben sind Veranstaltungen wie „Herakles" von Händel, „Das Meer" in Dichtung und Musik, „Musiker unserer Zeit" (insbesondere Franz Bittner), „Die Stunde der Stadt Danzig" u. a. Es wäre an der Zeit, der Programmredaktion etwas mehr Aufmerksamkeit zu widmen und die Eintönigkeit der Titel allmählich auszuschalten. In schematischer Starre kehren Tag für Tag dieselben Überschriften wieder wie „Konzert", nochmals „Konzert", wenn's hochkommt „Heiteres Konzert", dazu „Unterhaltungsmusik", „Nachmittagskonzert" bis „Nachtkonzert", „Abendunterhaltung" usw. An Hand anderer Funkprogramme könnte sich der Ostmarkenrundfunk leicht darüber informieren, auf welche Weise man am vorteilhaftesten einer derart langweiligen Programmeinteilung entgeht, die auf die einfachsten Voraussetzungen einer Sende-Aufstellung Verzicht leistet: Funkwerbung beim Hörer durch gefällige und anziehende Titel. Das Programm bedarf der gleichen Sorgfalt in der Redaktion wie eine Tageszeitung. Was würden die verantwortlichen Persönlichkeiten des Ostmarkenrundfunks dazu sagen, wenn sie in ihrer Tageszeitung vorwiegend Artikelüberschriften etwa folgender Art antreffen würden: „Politischer Teil", „Lokalpolitischer Teil", „Unterhaltungsteil", „Ernster Teil", „Heiterer Teil" usw.

Schlesische Funkstunde. Mit aller Kraft setzt sich der deutsche Rundfunk zur Zeit allgemein für junge Komponisten ein. Es ist interessant festzustellen, daß so ziemlich jeder Sender seine eigene Bezeichnung für diese Förderung lebender Kunst hat. Im Breslauer Sender ist die „Musikalische Autorenstunde" ein wertvolles Hilfsmittel zur Verbreitung neuer Werke, u. a. kam Paul Mittmann mit eigenen Werken zu Gehör. Ferner „Lieder heimischer Komponisten", viele volkstümliche Darbietungen, die noch stärker das heimatliche Element betonen sollten. Eine besondere Eigentümlichkeit der Schlesischen Funkstunde sind die zahlreichen „Wunschkonzerte". Sonstige Veranstaltungen persönlichen Gepräges sind kaum anzutreffen. Auch hier wäre zu wünschen, daß die farblosen Bezeichnungen „Morgenkonzert", „Mittagskonzert" und „Abendkonzert" einer etwas prägnanteren Titelgebung weichen, die sich weniger auf den äußeren Anlaß als vielmehr auf den Inhalt der Darbietung bezieht.

Bayerischer Rundfunk. In verschiedenen volkstümlichen Veranstaltungen lokalen Einschlags kommt der Humor stärker zu seinem Recht als an anderen Sendern. „Humor im Rundfunk" ist ein wichtiger Faktor, dem man unbedingt mehr

Aufmerksamkeit widmen sollte und der zugleich auch ein besonderer Maßstab für die Geschicklichkeit der Programmleitung ist. Im übrigen gab's eine Reihe wertvoller Operetten- und Opernabende (darunter „Li-Tai-Pe" von Cl. von Franckenstein), Chöre von Armin Knab, die der Nürnberger Jugendchor unter Otto Döbereiner zum Vortrag brachte, Pflege zeitgenössischer Musik, darunter als Gipfelpunkt Otto Jochums gewaltiges Oratorium „Vom jüngsten Tag". Neben den „Musikalischen Zeitbildern" verdient besonders die Rubrik „Hausmusik" besonderes Lob. Veranstaltungen wie „Musik für Fiedeln" und „Der Rundfunk besucht einen Kreis von Hausmusikliebhabern" zeigen, daß es auch auf diesem Gebiet noch mancherlei neue Wege gibt. Dr. Fritz Stege.

*

Am 21. Mai fand im Bayerischen Rundfunk eine Gg. C. Schürmannstunde statt. Prof. Dr. G. Fr. Schmidt, dessen Forschungswerk über Schürmann und die frühdeutsche Oper im Verlag Bosse erscheinen wird, wies in seinen einführenden Worten in überzeugender Weise auf die Bedeutung der Musik dieses Meisters hin, die vielfach den Meisterwerken eines Bach und Händel in nichts nachsteht. Auch war Schürmann ein Hauptvertreter der deutschen Oper, zu einer Zeit, da allenthalben die italienische Oper die größten Triumphe feierte. Als erstes hörte man die Ouvertüre und Menuett zur Oper „Alceste", ein Stück tiefen Ernstes und würdevoller Getragenheit. Arien aus den Opern „Alceste", „Clelia", „Leonilde", „Salomon", „Das zerstörte Troja" und „Ludwig der Fromme" gaben einen Ausschnitt aus dem Werk Schürmanns. Die Tenorarie aus „Alceste" mit dem beseelten „Ihr schönsten Blicke gute Nacht" sowie die Sopranarien „Süße Ruh" („Salomon") und „Schönste Wangen" („Leonilde") zeugen von dem hohen Wert der Schürmannschen Musik, wie auch das Trinklied aus der Oper „Clelia" und die dudelsackartige komische Musette aus der Oper „Ludwig der Fromme" für Bariton, bei denen das komische Element schon zum Durchbruch kommt, ihre Wirkung auf ein modernes Konzertpublikum nicht verfehlen. (Ausführende: H. Dittmar, Sopran; R. Sengeleitner, Tenor; E. Müller, Bariton; Münchener Kammerorchester unter Leitung von KM Rein.) Anton Heilmann.

FUNKNACHRICHTEN.

Das Peter-Quartett brachte das Streichquartett op. 5 von Ernst Schiffmann im Langenbergsender zur Uraufführung.

Der Flensburger Kammerchor und das Städtische Orchester führten unter Leitung von Johannes Röder die Hohe Messe von Johann Sebastian Bach in Kammerbesetzung auf. Der Eindruck war sehr stark; das Interesse an dieser Art der Wiedergabe, zumal die Norag die Aufführung auf sämtliche Sender der Norddeutschen Sendergruppe übertrug, sehr rege und weitreichend.

Dr. Fritz Stege sprach im Westdeutschen Rundfunk Köln und im Mitteldeutschen Rundfunk Leipzig über „Musikpolitische Zeitfragen", ferner hielt Dr. Stege in Vertretung des Staatskommissars Hans Hinkel auf dem deutschen Kurzwellensender anläßlich einer Haydn-Feier für Amerika einen Vortrag über „Haydn und das Deutschlandlied".

Im Westdeutschen Rundfunk Köln kam das Adagio aus der a-moll-Sinfonie und das „Vorspiel zu einem Drama" von Lothar Windsperger, dem neuen Direktor der Städtischen Musikhochschule in Mainz am 26. Mai zur Sendung.

Hermann Reutters Violinkonzert, gespielt von Katharina Bosch-Moeckel, brachte der Stuttgarter Rundfunk im Juni zur Ursendung.

Die Norag Hannover brachte im Rahmen ihrer Veranstaltung „Niedersächsischer Freiheitsgesang" das Werk 31 „Eine deutsche Ouvertüre" von Reinhold J. Beck zu erfolgreicher Uraufführung (Ltg. Ebel von Sosen).

Der Deutschlandsender veranstaltete am 2. Juni eine Richard Wetz-Stunde. Zunächst sang Fred Drissen elf Lieder und Gesänge; darauf folgten Wetz' zweites Streichquartett in e-moll vorgetragen vom Henning-Quartett aus Breslau.

Am 13. Juni sang Frau Inge Brodersen 6 Eichendorff-Lieder von Rudolf Bode im Deutschlandsender.

Das letzte Orchesterwerk des diesjährigen Beethovenpreisträgers Prof. Dr. Georg Schumann, die heiteren Variationen über „Gestern war Vetter Michel da" op. 74 hattn an den Sendern Breslau und Hamburg großen Erfolg.

Anläßlich einer Schlagetergedenkfeier wurde eine symphonische Dichtung von Hero Folkerts im Rahmen der Stunde der Nation zur Uraufführung gebracht.

Von Alex Grimpe gelangte „Helle Nacht" für Sopran, Streichorchester, Harfe und Klavier, mit der jungen Hamburger Sopranistin Hanni Böger im Nordischen Rundfunk mit großem Erfolg zur Uraufführung.

Am 2. Juni kam am Bayerischen Rundfunk (Dirigent A. Winter) die „Sinfonietta" op. 5 von Albert Jung zur Münchner Erstaufführung.

Im Rahmen der Veranstaltungen in der Stunde der Nation bot der Westdeutsche Rundfunk eine Wiedergabe von Webers einaktiger komischer Oper „Abu Hassan" in einer Funkbearbeitung von Siegfried Anheißer.

Das neue Orchesterwerk „Sinfonische Suite" op. 30 von Max Trapp gelangte an der Berliner Funkstunde, im Festkonzert der Berliner Akademie der Künste (Sektion Musik) und an den Sendern Stuttgart und Breslau zur Aufführung.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1933 HEFT 8

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Karl Haſſe: „Vom deutſchen Muſikleben." Zur Neugeſtaltung unſeres Muſiklebens im neuen Deutſchland. (Band 41 der Sammlung „Von deutſcher Muſik".) Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.

Wir müſſen fordern, daß jetzt, wo das Syſtem der Nachkriegszeit mit ſeiner künſtlich auf Borg erzielten äußerlichen Herrlichkeit zuſammenbricht, nur das geſtützt wird, was innerlich geſund und im deutſchen Sinne wertvoll iſt. Sinnlos iſt es, wenn öffentliche oder öffentlich unterſtützte Kunſtanſtalten der ſchlechten Zeiten wegen, oder auch nur um jedem Geſchmacke Rechnung zu tragen, neben der wertvollen Kunſt auch minderwertige betreiben, wenn alſo eine Einrichtung, die den Geſchmack heben ſoll, gleichzeitig auch daran arbeitet ihn zu ſenken oder zu nivellieren. Die meiſten öffentlichen Kunſtunternehmungen, in erſter Linie die Theater, waren in dieſer Art tätig, und Millionen wurden dafür aus öffentlicher Hand aufgebracht. Das Amüſierbedürfnis zu befriedigen, ſollte der privaten Spekulation überlaſſen bleiben, und auch hier ſollte es Grenzen des Geſchmacks geben. Wir wollen eine Kunſt, die aus dem Niedrigen erhebt, nicht aber hinabzieht. Es kommt auch nicht darauf an, daß die Kunſt viel koſtet, gerade gute und kulturell hochſtehende Muſik läßt ſich auch in ſchweren Zeiten immer noch pflegen. Freilich die Selbſtverſtändlichkeit der Speſenrechnung, wie ſie etwa den Tantièmegeſellſchaften als Norm vorſchwebt, und die ſie angeblich im Intereſſe der Komponiſten, in Wirklichkeit im Intereſſe irgendwelcher an die Fortführung einer Scheinhochkonjunktur gebundenen Kreiſe ihren Berechnungen zugrunde legen, müßte endlich fallen gelaſſen werden, und manche andere Nutznießergewohnheit gleichfalls. Im Dreißigjährigen Kriege konnte die deutſche Muſik die Seele des Volkes durch alle Anfechtungen hindurchführen und vorm Untergang retten. Es iſt nicht zu bezweifeln, daß die Muſik in der kommenden Zeit eine ganz beſonders wichtige Aufgabe hat. Nur im Geiſte völliger Hingabe und Selbſtentäußerung wird die Aufgabe zu löſen ſein. Wir ſind der frohen und ſtolzen Zuverſicht, daß die kommende Zeit wieder eine deutſche Muſik bringen wird.

Sorgen wir dafür, jeder an ſeinem Platze, daß die geſamte Muſikpflege in Deutſchland in den Dienſt dieſer kommenden großen Aufgabe geſtellt wird, nachdem ſie lange genug weitgehend den Verſuchen gedient hat, das wahrhaft Deutſche niederzuhalten.

EHRUNGEN.

Die ſeit 100 Jahren in Bad Elſter tätig geweſene Muſikerfamilie Hilf erhielt an der Waldſtelle ein Denkmal zum Zeichen der Dankbarkeit des Bades. Der jetzt errichtete Gedenkſtein trägt eine bronzene Plakette mit dem Bilde Hilfs nach dem Entwurf des Holzbildhauers Lenk in Adorf.

Unlängſt wurde in der Aula der Staatlichen Akademie für Kirchen- und Schulmuſik in Charlottenburg ein im Auftrag des preußiſchen Kultusminiſteriums vom Maler Hermann Konnerth geſchaffenes Bildnis des Komponiſten Waldemar v. Baußnern im Rahmen einer muſikaliſchen Gedenkſtunde eingeweiht.

Der um die Pflege der Werke J. S. Bachs und ſeines Vorläufers Heinrich Schütz, wie überhaupt um die „musica sacra" ſehr verdiente ehemalige Dresdner Kreuzkantor (1906 bis 1930), Prof. Otto Richter, hat in Stuttgart durch den Dekan der theologiſchen Fakultät, Heidelberg, Prof. Dr. Hupfeld, die Würde eines Ehrendoktors erhalten.

Der Papſt überſandte dem Regensburger Domchor ſein Bild mit der Widmung „in dankbarer Erinnerung an ſeine Geſangsvorträge vor Uns und warmer Anerkennung ſeines treuen Feſthaltens an den bewährten kirchenmuſikaliſchen Grundſätzen" und eigenhändigen Unterſchrift.

Der erſte Staatskapellmeiſter an der Berliner Staatsoper, Wilhelm Furtwängler, wurde zum preußiſchen Staatsrat ernannt.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Die Intendanz des Opernhauſes Königsberg Pr., vertreten durch den Intendanten Erich Fiſch, veranſtaltet zur Hebung volksverbundenen Muſikſchaffens ein Preisausſchreiben, und zwar: 1. für eine deutſche Volksoper (das Textbuch ſoll ſeinen Stoff entweder unſerm Sagenſchatz entnehmen oder heutiges Geſchehen nach deutſcher Art und Weiſe humorvoll behandeln; die Muſik muß geſund, vom Volkslied inſpiriert und voll ſinniger und anmutiger Melodien ſein, die ſich leicht in das Herz des Volkes zu ſingen vermögen); 2. eine nationale deutſche Oper (das Textbuch dieſer Oper ſoll zu der gro-

ßen, geſchichtlichen Umwälzung unſerer Tage Beziehung haben und es muß die Kompoſition von nationalem Rhythmus und von feurigen, mitreißenden Harmonien getragen ſein). — Als Preiſe werden zuerkannt: RMk. 500.— für die deutſche Volksoper, RMk. 500.— für die nationale deutſche Oper. Textdichter und Komponiſt müſſen Deutſche ſein. Ausländer und Juden ſind von der Teilnahme an dem Preisausſchreiben ausgeſchloſſen. Die Arbeiten ſind unter einem beſtimmten Kennwort bei der Intendanz des Opernhauſes einzureichen. Der Name des Verfaſſers muß ungenannt bleiben. Der eingereichten Arbeit iſt ein genügendes Rückporto beizulegen. In einem beſonderen, an die Rechtsanwälte Dr. Vollmer und Turetſchek, Steindamm 59/61, Königsberg Pr. (oder deren Nachfolger) gerichteten Schreiben ſind Kennwort und Name des Verfaſſers mitzuteilen. Die Einreichungsfriſt läuft vom 1. Juli 1933 bis 1. Januar 1934. Arbeiten, die nach dem 1. Januar 1934 eingehen, werden ungeprüft zurückgeſchickt. Der Prüfungsausſchuß beſteht aus den Ehrenvorſitzenden: Oberpräſident Koch, Oberbürgermeiſter Dr. Will, Bürgermeiſter Dr. Weber und dem engeren Ausſchuß: Intendant Erich Fiſch, KM Curt Budde, KM. Bernhard Conz, dem Landesleiter des KfDK., Landesverband Oſtpr. Fritz Albrecht. Als Rechtsberater wirken die Rechtsanwälte Dr. Vollmer und Dr. Turetſchek (oder deren Nachfolger), Königsberg Pr., Steindamm Nr. 59/61, mit. Falls der Prüfungsausſchuß kein Werk für geeignet hält, kann die Zuerkennung eines Preiſes unterbleiben. Die Entſcheidung des Ausſchuſſes iſt endgültig und unanfechtbar. Die Bewerber haben keinen Rechtsanſpruch auf Prüfung und Beurteilung ihrer Werke. Die preisgekrönten Werke werden am Königsberger Opernhaus uraufgeführt. Das Königsberger Opernhaus erhält das Uraufführungsrecht und wird den Zeitpunkt der Uraufführung beſtimmen. Ferner hat das Königsberger Opernhaus das Recht, die Aufführungsrechte an einen Muſikverlag zu übertragen, der ſie zu den üblichen Bedingungen für Autor und Komponiſten wahrnimmt. Den Preisträgern ſteht gegen die Wahl des Verlegers kein Widerſpruch zu. Das Prüfungsergebnis wird bis zum 15. Februar 1934 bekannt gegeben.

Der ADMV fordert die Komponiſten auf, für das nächſte Tonkünſtlerfeſt Werke aller Art einzuſenden, und zwar an die Staatliche Akademie der Tonkunſt, München, Odeonsplatz 3 (für den ADMV). Schlußtermin 1. September 1933; Rückporto beifügen. Eine Haftung für verloren gegangene Manuſkripte kann nicht übernommen werden. Eine Entſcheidung über Annahme oder Ablehnung des Werkes erfolgt etwa anfangs März 1934.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Der Münchener Univ.-Prof. Dr. Alfred Lorenz hat ſein grundlegendes Werk „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" mit einem 4. Bande abgeſchloſſen, der den muſikaliſchen Aufbau des „Parſifal" behandelt und ſoeben bei Max Heſſe, Berlin, erſcheint.

Der auf der 14. Jahresverſammlung der Luther-Geſellſchaft in Potsdam von Univ.-Prof. Dr. Wilibald Gurlitt (Freiburg i. Br.) gehaltene Feſtvortrag über Johannes Walter und die Muſik der Reformationszeit erſcheint ſoeben in erweiterter Form im Luther-Jahrbuch 1933 (Verlag Chr. Kaiſer, München). Er bietet auf 112 Seiten eine erſchöpfende Darſtellung und Würdigung der Urgeſtalt des deutſchen evangeliſch-lutheriſchen Kantors in folgenden 4 Kapiteln: 1. Joh. Walter (1496—1570) als Singer in der Hofkapelle Friedrichs des Weiſen von Sachſen (1517—1526); 2. Joh. Walter als Kantor an der ſtädtiſchen Lateinſchule und als Erneuerer und Leiter der Stadtkantorei zu Torgau (bis 1548); 3. Joh. Walter als Organiſator und Kapellmeiſter der Hofkapelle des Kurfürſten Moritz von Sachſen zu Dresden (bis 1554); 4. Der evangeliſche Anſatz in der Muſik und Muſikanſchauung Joh. Walters.

Der Verlag B. Schotts Söhne, Mainz beginnt ſoeben mit der Veröffentlichung eines kleinen Verlagsblattes „Der goldene Brunnen", das ſich mit den Fragen der Pflege des deutſchen Chorgeſangs beſchäftigt, und vorausſichtlich vierteljährlich erſcheint.

Von Jón Leifs erſcheinen demnächſt bei Kiſtner & Siegel in Leipzig verſchiedene kleinere Chorwerke, Männerchöre, Konzertlieder, Volksweiſer und Singtänze.

„Muſikaliſche Fundgrube". Komponiſten, die die Abſicht haben, an dieſer vom Verlag Göbel & Grabner herausgegebenen Notenzeitſchrift mitzuarbeiten, werden im eigenen Intereſſe gebeten, ſich vorher mit Walter A. F. Graeber, Berlin NO 55, Winsſtr. 52 v. II, in Verbindung zu ſetzen.

Der halben Auflage unſeres letzten Heftes lag das 1. Bühnen-Rundſchreiben betr. „Erneuerung der kom. Spieloper" (Volksoper)

des „Völkiſchen Bücher-Bundes“ (Edda-Verlag G. m. b. H.), Rudolſtadt, bei. Es handelte ſich dabei um die 1922 vom Coburger Landestheater uraufgeführte kom. Spieloper „Die gepanzerte Braut“ von Werneck und Haag, die jetzt wieder im Vordergrund des völkiſchen Intereſſes ſteht. Wer das aufſchlußreiche Verlagsrundſchreiben in ſeinem Heft nicht vorfand, kann es auf Anfordern koſtenlos von ſeinem Verleger bekommen. Wir machen insbeſondere die neuen Bühnenvorſtände auf dieſe hochwichtige Sache aufmerkſam. — Auch dem heutigen Heft liegt ein Proſpekt des „Völkiſchen Bücher-Bundes“ (Edda-Verlag G. m. b. H.), Rudolſtadt, bei über deſſen Neuerſcheinung: Werneck, „Der 1. Mai“. Auch dieſer Proſpekt kann auf Anfordern koſtenlos vom Verlag nachbezogen werden. Das Buch geht auch den Künſtler an und dürfte in keiner Muſikbücherei fehlen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Hans Kayſer: Muſikzeitalter. „Tönende Mathematik“, „Neue“ und neue Muſik. (Tägliche Rundſchau, Berlin, Nr. 136 u. 37.)

Edwin von der Nüll: Volksverbundenes Muſikſchaffen. (Berliner Tageblatt, Nr. 258.)

Fred Hamel: Die Rettung der Kirchenmuſik. (Deutſche Allgem. Zeitung, Berlin, Nr. 258.)

Dr. Heinrich Hofer: „Warum alte Muſik?“ (Deutſche Allgem. Zeitung, Berlin, Nr. 270.)

Prof. Fritz Lange: Wie Johannes Brahms und Johann Strauß gute Freunde wurden. (Neues Wiener Journal, Nr. 14191.)

Prof. Dr. Frank Bennedik: Ein Führer zur muſikaliſchen Volksbildung. (Hannoverſcher Kurier, Nr. 287/88). Über Carl Eitz.

Theodor Jakobi: Die neue Chormeiſterſchule an der Staatl. Muſikhochſchule Berlin. (Weſtdeutſcher Beobachter, Köln, Nr. 137.)

Prof. Dr. Karl Bleſſinger: Pflege des deutſchen Volksliedes. (Hellweg, Dortmund, Nr. 145 u. a.)

Georg Foerſter: Flucht in die Muſik. (Der Tag, Berlin, Nr. 151.)

Herbert Fleiſcher: Das Muſikbild des Faſchismus. (Königsberger Hartungſche Ztg. Nr. 281.)

Krahn: Männerchor-Erneuerung. Die Grundlagen der Lobeda-Bewegung. (Tägliche Rundſchau, Berlin, Nr. 142.)

Hans Pfitzner: Zur Kundgebung gegen die Wagner-Rede Thomas Manns. (Frankfurter Zeitung, Nr. 483—85.)

Erich Laßwitz: Gezeichnete Muſik. (Leipziger Neueſte Nachrichten, Nr. 169.)

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Völkiſche Kultur“. Monatsſchrift für die geſamte geiſtige Bewegung des neuen Deutſchland, Herausgeber: O. G. v. Weſendonk und Wolfgang Nufer. — Unter dieſem Titel beginnt der Verlag Wilhelm Limpert, Dresden, ſoeben eine neue Zeitſchrift, deren 1. Heft u. a. folgende Aufſätze bringt: Wilhelm Michel, Hölderlin, der Sänger des Deutſchtums; Mary Wigmann, Der Tänzer und das Theater; Wolfgang Nufer, Über den Begriff der „plaſtiſchen Kultur“ und das Theater.

„Literariſche Welt“, Berlin, Nr. 24. „Bekenntnis zu Pfitzner“, von Rudolf Bach. — „Es iſt ja eine deutſche Muſik, um die es geht, und ſo iſt die Gewalt des rieſenhaften dunklen Schickſals, das uns auferlegt war, mit voller Kraft in ſie eingegangen. Vielleicht iſt es gerade dies, was uns Jüngeren dieſe Muſik ſo lebendig, vorbildhaft und verehrungswürdig macht.“

Reclams Univerſum, Leipzig, Nr. 39. — „Was iſt nationale Muſik?“ von S. Kallenberg.

Deutſche Sängerbundeszeitung, Berlin, Nr. 26. — Hugo Herrmann: Das Chorproblem unſerer Zeit; Walter Berten: Unkenntnis und Unrecht (Der vergeſſene Max Reger).





phot. Traub, Salzburg

Joseph Meßner

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / AUGUST 1933 HEFT 8

Joseph Meßner.

Von Karl Neumayr, Salzburg.

Wenn das österreichische Unterrichtsministerium den Salzburger Domkapellmeister Joseph Meßner anläßlich seines 40. Geburtstages mit dem Professor-Titel auszeichnete, den es namhaften Künstlern ohne Lehrberuf nicht vor dem 50. Lebensjahre zu erteilen pflegt, so liegt darin eine Anerkennung seiner künstlerischen Bedeutung, die im Deutschen Reiche seit Jahren feststeht.

Er wurde 1893 im alten Tirolerstädtchen Schwaz als Sohn eines Bergmannes und einer Nachfahrin des Tiroler Freiheitskämpfers Joseph Speckbacher geboren und bezog nach Absolvierung der Gymnasial- und Universitätsstudien in Salzburg-Innsbruck die Musikakademie München unter der Direktion Bußmayer; von seinen dortigen Lehrern seien erwähnt: Klose für Komposition, Becht für Orgel und Schwickerath für Direktion. Von München wurde er 1922 als zweiter Domorganist nach Salzburg berufen, wo er „gescholten viel und viel bewundert" bis heute wirkt.

Ein musikliebender Kreis in Neuß entdeckte vor einem Jahrzehnt das vielversprechende Talent des jungen Tirolers. Nach dem Gesetze einander berührender Gegensätze fand seine weltabgewandte, weltüberfliegende Mystik im Herzen des Rhein-Ruhr-Landes einen dankbaren Boden, der gerade damals durch die Leiden der französischen Besetzung seelisch aufgelockert, aufgewühlt war. So erklärt es sich, daß Mitte der Zwanziger Jahre Meßners Name bei allen dortigen größeren musikalischen Veranstaltungen zu hören war, ja daß ein förmlicher Wettbewerb um Uraufführungen seiner Werke einsetzte. Sein Bannerträger war der damalige Generalmusikdirektor von Duisburg, Paul Scheinpflug, der in dem jungen Österreicher den wertvollsten, weil gesündesten arischen Vertreter der neupolytonalen Stilrichtung erkannte. Und er hat recht behalten. Zu den wenigen Künstlern, deren Werk und Name sich aus jener überlauten, oft praepotenten musikalischen Revolution in unser Jahrzehnt gerettet, gehört der Salzburger Domkapellmeister. Ist es auch nach dem Abebben des allgemeinen und persönlichen Sturms und Dranges äußerlich um ihn etwas stiller geworden, so konnte er seine musikalische Geltung nicht nur behaupten, sondern vertiefen und befestigen. Und wenn für künstlerisches Schöpfertum das Wort gilt: „Blut ist ein besonderer Saft", so muß sich in den nunmehr von allen fremdrassigen Einflüssen gesäuberten Bezirken des deutschen Geistes für Meßners Kunst ein neuer Höhenpfad auftun. Denn wie sein Wesen ist sein Werk kerndeutsch, mag er, wie in seiner ersten Schaffenszeit, oft abseitige, vielverschlungene Pfade moderner Polyphonie beschreiten oder wie in den letzten Jahren im Wohllaut des Tonika-Dreiklanges schwelgen. Deutsch ist die Tiefe und Weite seines Schaffens, dem sich alle Bereiche geistig-

ſeeliſchen Erlebens erſchloſſen, deutſch ein faſt fanatiſch zu nennender Ehrlichkeitswille, der all ſeine Werke zu „Bruchſtücken einer großen Konfeſſion" ſtempelt, deutſch jener Idealismus, der eine Sache um ihrer ſelbſt willen betreibt, ohne Rückſicht auf äußeren Erfolg.

Um nicht in das biographiſche Schema zu verfallen, das meiner beſcheidenen Broſchüre: „Joſeph Meßner, Bauſteine zu einer Biographie" zugrunde liegt, wollen folgende Ausführungen nur die Hauptzweige und -früchte ſeines Schaffens würdigen.

Der Orgelkünſtler und Orgelkomponiſt.

Die geiſtige Heimat von Meßners Muſe iſt die Orgel, der er von ſeinem 15. Lebensjahre an dient. Ihr verdankt er vor allem ſeinen Sinn für ſtrenge Formzucht, ihr den Kontrapunkt als formale Grundlage ſeines geſamten Schaffens, ihr die Freude an verwickelter Vielſtimmigkeit in ſeiner erſten Arbeitsperiode, ihr die erſten Lorbeeren frühen Ruhms, ihr die zahlreichen Konzertberufungen auch in außerdeutſches Ausland. Die Vorausſetzung ſeines internationalen Organiſtenrufes bildet natürlich eine ſouveräne Beherrſchung des Techniſchen im weiteſten Wortſinn; faſt ein Jahrzehnt muſikaliſcher Experte einer bekannten bayriſch-öſterreichiſchen Orgelbaufirma, gelang ihm ſogar die Konſtruktion eines neuen, mit Patent geſchützten elektriſchen Spieltiſches. Aber dieſe Technik, hochgezüchtet in Tauſenden von Orgelſtunden im Salzburger Dom, dient nicht zur Schauſtellung eines leeren Virtuoſentums, ſondern der muſikaliſchen Geſtaltung des ſeeliſchen Gehaltes, der mit ſicherem Stilgefühl aus jedem Werk ſeines dreieinhalb Jahrhunderte umfaſſenden Spielplanes geſchöpft wird. Natürlich trägt dieſes Stilempfinden eines am Salzburger Barock geſchulten, von Natur aus vorwiegend dramatiſch veranlagten öſterreichiſchen Künſtlertemperamentes andere Züge als norddeutſch-evangeliſche Orgelkunſt. Dies äußert ſich vor allem in der auf das Farbig-Feſtliche eingeſtellten Regiſtrierkunſt, welche die goldſprühenden Barockregiſter bevorzugt. Man höre nur einmal im Rundfunk, welche Farben und Feuer Meßner aus der angeblich klangſpröden Orgel des Leipziger Gewandhauſes auflodern läßt! Nicht zuletzt verdankt er ſeinen Ruf der hohen Kunſt freier Improviſation, die er meiſt an fremden Themen übt. Die eigene Orgelproduktion hat bisher leider nur drei Werke aufzuweiſen. Die „Improviſation über ein Thema von Anton Bruckner" op. 19 verarbeitet das Thema der Credo-Fuge der f-moll-Meſſe in großangelegter, freigehandhabter Fugenform, die durch den Jubelklang eines brauſenden Bläſerſextettes zu einer gewaltigen Schlußſteigerung geführt wird. Überzeugendes Bekenntnis zu Heimat und Volk legt op. 28 ab „Paraphraſe über die öſterreichiſch-deutſche Volkshymne" die ihre Entſtehung eigentlich der Kufſteiner „Heldenorgel" verdankt. Die Übertragung in die heldiſche Tonart F-dur verdichtet Gehalt und Schwere des Themas und ermöglicht einen wiederholten Orgelpunkt über der Dominante C als tiefſten Orgelton. Das mächtig fortreißende Werk, das allerdings einen ſehr geſchulten Organiſten an größerer Orgel vorausſetzt, ſollte bei keiner völkiſchen Feier höheren Stiles fehlen. Geringer an Umfang, leichter ſpielbar, im Publikumsſinne „liebenswürdiger" iſt die „Suite für Orgel" op. 33, die durch klaſſiſch anmutende, faſt ſymmetriſche Gliederung des Ganzen wie der einzelnen Teile ausgezeichnet iſt. — Die moderne Klavierliteratur bereicherte Joſeph Meßner mit zwei wertvollen Werken: „Fantaſie und Fuge" op. 14 und „Romanze" op. 15.

Der Kirchenmuſiker.

Nach Erſcheinen der auch heute noch in Konzertſaal und Rundfunk geſungenen „Freundſchafts-" und „Amſellieder" (op. 2 und 3) trat der Muſikakademiker mit ſeiner großen Meſſe in D op. 4 für gemiſchten Chor, Orgel, Bläſerſeptett und Pauke an die Spitze der kirchenmuſikaliſchen Neutöner, die ſich gegen die ewig rückwärtsblickende cäcilianiſche Paläſtrina-Diktatur mit Recht und Erfolg auflehnten. Während der Münchner Revolutionswoche November 1918 entſtanden, kennzeichnen Form und Geſinnung dieſen genialen Erſtling als wirkliche „Revolutionsmeſſe". Die muſikaliſche Subſtanz ſtellen ſieben Charakter-Motive, die ſinngemäß in allen Meßteilen auftreten, oft zu dritt und viert in kühnſter linea-

rer Kontrapunktik übereinander getürmt; Chor, Orgel und Bläſerſatz ſind einander ſelbſtändig gegenübergeſtellt und bekunden in urtümlichen Überſchneidungen einen unerhört neuen Klangſinn. Schon hier drängt Meßners dramatiſche Grundveranlagung, die auch ſeine kleinſten Werke durchbebt, eruptiv an die Oberfläche und türmt im Credo ein kosmiſches Drama von titaniſcher Wucht. Meßner wiederholt ſich nie; oft unmittelbar aufeinanderfolgende Werke ſcheinen durch ein Jahrzehnt getrennt. Dies gilt beſonders von dem edelſten ſeiner kleinen religiöſen Werke, op. 25 „Vier Fronleichnamshymnen“, die 1927 unmittelbar auf das ſchwierigſte und kühnſte ſeiner Werke der erſten polyphonen Stilrichtung folgen und mit ihrem oſtentativen Bekenntnis zum Dreiklang ſeine Rückkehr zu volksverbundener Melodik, zu ſieghaftem Wohlklang künden. Erzgegoſſen, glatt gehämmert ſtehen die ſcharfumriſſenen Themen da, abgewandelt nach den Geſetzen einer klaſſiſch zu nennenden Kontrapunktik; die ſchon früher viel bemerkte Meiſterſchaft in der Verſchmelzung von Chor- und Bläſerſatz zu einem homogenen Klangkörper iſt zu letzter Höhe herangereift. Elementare Wucht paart ſich mit Klangwärme, ja Klangſüße, wie man ſie ſeit Anton Bruckner nicht mehr gehört. Neben anderen kleinen Werken zeitigte die neue Stilrichtung auch ein kirchliches Großwerk, die „Meſſe in B“ op. 29 für Sopranſolo, gemiſchten Chor und Bläſerſextett, die ich im Gegenſatz zur Münchner Revolutionsmeſſe „Salzburger Dom-Meſſe“ taufen möchte. Denn im Gegenſatz zum gotiſch durchbrochenen Stil des Frühwerkes iſt die neue Meſſe mit ihrer klar durchſchaubaren Struktur ganz auf Monumentalität eingeſtellt. Der Salzburger Dom, der ſeit zehn Jahren ſozuſagen ſein Arbeitsraum iſt, ſcheint der geiſtige Vater dieſes Werkes zu ſein. Wie die architektoniſche Wirkung des Domes nicht auf liebevoll ausgearbeiteten Details, nicht auf Licht- und Farbeffekten beruht, ſondern in der harmoniſchen Gliederung der gewaltigen Baumaſſen, in der Wucht ſeiner ungeheuren, kuppelgekrönten Gewölbeſpannungen, in der herben Größe ſeiner unverhüllten Bauglieder, ſo liegt auch der Hauptreiz dieſer Meſſe nicht im freien Spiel feiner Figuration, ſondern in der Klarheit der thematiſchen Funktionen, deren Träger hauptſächlich die Bläſer ſind, in der inneren Dynamik und folgerichtigen Organik des muſikaliſchen Geſchehens, in der Knappheit der muſikaliſchen Phraſierung. Kein Wunder, daß dieſes Werk neben den beiden von Meßner inſtrumentierten beziehungsweiſe ergänzten Jugendmeſſen Anton Bruckners und zwei auch kleinſten Chören zugänglichen deutſchen Singmeſſen op. 32 und 34 Meßners Namen in weiteſte Kreiſe trug. Aus zahlreichen kleineren Werken der musica sacra ſei noch op. 9 „Missa poetica“ herausgehoben, eine groß angelegte deutſche Solokantate in ſieben Sätzen für Mezzo oder Bariton und Orgel, die der Komponiſt ſelbſt als eines ſeiner tiefſten und innerlichſten Werke liebt.

Symphoniſche Chorwerke.

Man kennt Meßner nicht, ohne ſeine ſymphoniſchen Werke zu kennen. Dieſe aber totgeſchwiegen und dem deutſchen Volke bisher vorenthalten zu haben, gehört zu den zahlreichen Unterlaſſungsſünden des fremdſtämmigen Dirigenten- und Preſſe-Klüngels, der jeden atonalen Boviſt, ſofern er nur auf jüdiſchem Boden wuchs, zu einer „Menſchheitsoffenbarung“ aufzublaſen wußte! Und daß die „Getauften“ noch viel gefährlicher und heimtückiſcher waren als die ſich offen zu ihrem Judentum Bekennenden, davon weiß auch Joſeph Meßner manch traurig Lied zu ſingen.

Wer kennt z. B. ſein keckes „Scherzo fugato“, das aus der 1. Symphonie in c-moll op. 5 herausgehobene und verſelbſtändigte Scherzo? Es gehört zu den beſten Vertretern muſikaliſchen Humors und darf ſich getroſt neben „Till Eulenſpiegel“ ſtellen, mit dem es manche Ausdrucksmittel gemein hat. Humor in all ſeinen Spielarten, von ſchelmiſcher Laune, fauniſchem Kichern bis zu polterndem Falſtaff-Gelächter fegt in tollen Rhythmen durchs Orcheſter. Ein dauernder Ehrenplatz im deutſchen ſymphoniſchen Schaffen gebührt op. 10, der „Sinfonietta“ für Klavier, Orcheſter und Mezzoſopran. Befreit von den Feſſeln aus- und umzudeutender Textworte, läßt uns der Künſtler-Menſch das qualvolle Ringen mit den dunklen Gewalten in der eigenen Bruſt wie mit den feindlichen Mächten der Um- und Außenwelt miterleben, jenen Läuterungsprozeß, der ſchließlich zu ſieghafter Selbſtbehauptung und

-befreiung führt. So gesellt sich das Werk wie die II. Symphonie zu jenen, die seit Beethovens „Eroica“ die Themen Kampf und Sieg heldisch gestalten. Neu ist wiederum die Form: ein großes, symphonisch gebautes Klavierkonzert, dessen vier Sätze, von einem einzigen, gigantisch sich aufreckenden Thema gespeist, in einen Satz zusammengezogen sind. Die unruhige Harmonik, die gelegentlich die Grenzen der Tonalität sprengt, gemahnt an manche Arbeiten des letzten Reger, während mit der Einführung eines Sopransolos am Schluß ein Mahlersches Stilelement Einzug hält. Gleichwohl kann von keinerlei Eklektizismus die Rede sein, gerade in der urtümlichen Verschmelzung einander scheinbar widersprechender Stilelemente zu neuer Synthese zeigt sich ein selbstsicherer, eigenständig in sich ruhender Kunstwille. Ein Bekenntniswerk größten Stiles ist die II. Symphonie in F (Savonarola) op. 21. Das Stichwort „Savonarola“ will nicht im Sinne veralteter poetisierender Programmusik verstanden sein, sondern nur im allgemeinen dem Verständnis dieses „Heldenlebens“ Sinn und Richtung weisen. Wie op. 4 und op. 10 springt auch der kühne Angriffsgeist dieser „Apassionata“ gegen die überkommene Form an: Das Scherzo ist mitten in das Adagio hineingestellt, so daß äußerlich nur drei Sätze verbleiben. Aber auch im einzelnen, namentlich in den Durchführungsteilen, bindet sich der Künstler nicht an die Tradition, sondern seine der linearen Kontrapunktik entstammende „gleitende“ Harmonik folgt nur der seelischen Zielrichtung, mit apartem Klangsinn die feinsten Gefühlsregungen widerspiegelnd. Melodie und Rhythmus sind das Primäre dieser Symphonie, die eine glänzende Rechtfertigung der positiven Gedanken der von Busoni ausgehenden Stilrichtung bringt. Das tiefgründige Werk erzielte bei der Uraufführung in Duisburg wie bei den später folgenden Aufführungen stets einen nachhaltigen Erfolg. — Zeitlich und stilistisch zwischen den letztgenannten Werken absoluter Musik steht Meßners bekanntestes, weil meistaufgeführtes weltliches Werk op. 13 „Das Leben“, symphonisches Chorwerk für Frauenchor, Streichorchester, Sopransolo und Klavier. Gewähren die rein symphonischen Werke erschütternde Einblicke in die Kämpfe eines mit sich, Gott und Welt Hadernden, so tut sich im „Leben“ ziellosem Ringen, Tor und Hafen auf: „Verliere dich selbst, um dich für ewig zu gewinnen“. Kein Zufall, innere Wahlverwandtschaft ließ den Komponisten die Textworte zu dieser Edelfrucht christlich-deutscher Mystik bei Novalis suchen und finden. Die vier Sätze des „Lebens“, die sich auf je einem Thema aufbauen, sind inhaltlich und formell zu einer strengen Einheit geschlossen. Die Übertragung des Regerschen „durchbrochenen“ Satzes auf die Gesangsstimmen schafft ganz neue, aparte Klangwirkungen. Zur konzertanten Führung der Frauenstimmen tritt noch eine kammermusikalische Verbindung von Streichkörper, Klavier und Harfe sowie ein leuchtendes Sopransolo, das — wie am Schlusse der Sinfonietta und in der Salzburger Messe — stets lerchengleich über Chor und Orchester schwebt. Im Wechselspiel dieser drei musikalischen Kräfte, in neuen, berückenden Klangfarben, die von den edlen Barockregistern der Salzburger Domorgel ihren fast transzendentalen Glanz geliehen zu haben scheinen, in genial geführter moderner Kontrapunktik liegt der in Worten unbeschreibliche Zauber dieses Werkes, das sich auch außerdeutsche Konzertsäle eroberte. — Wie auf Tizians Gemälde die irdische neben der himmlischen Liebe steht, so wird die gotische Ekstatik des „Lebens“ erweitert und ergänzt durch die romantische Erotik der „Fünf symphonischen Gesänge“ op. 24 für großes Orchester und hohen Sopran. Es ist schade, daß der Komponist nicht die Bezeichnung „Liebe“ als Generalnenner für Hendels fünf rhapsodische Dichtungen gewählt, die das weibliche Liebesleben von den märchenhaft versonnenen Erstlingsträumen bis zum Jubelglück der Erfüllung und zur Steigerung irdischer Mutterschaft ins Kosmische in dithyrambischen Versen feiern. Dichtung und Musik erheben das geistig-sinnliche Liebeserlebnis einer starken, reinen Frauenseele aus dem engen Kreise subjektiver Diesseitsgebundenheit ins Allgemein-Menschliche, Transzendentale: Mystik mit umgekehrten Vorzeichen und zum „Leben“ gegensätzlicher Bewegung, Rausch und Rhythmus des Blutes, verklärt zum Mythus der All-Mutter, musikalische Wiedergeburt von Platos und Goethes Liebesweisheit. „Symphonisch“ heißen diese Gesänge, weil sie sich nicht an die bekannte Form des großen Orchesterliedes mit konzertanter Singstimme binden, sondern letztere wie die „Missa poetica“ — die formale Vorstufe zu op. 24

— unter die übrigen realen Instrumentalstimmen einflechten, andererseits weil nicht jeder Gesang ein vereinzeltes Eigenleben führt, sondern alle fünf zu einem geistig-musikalisch Ganzen gerundet sind. Da sich, wie im „Leben", jeder Gesang auf nur einem Thema aufbaut, wäre das Werk eher als fünfsätzige Suite anzusprechen. Trotz kühnster Freiheit in der Führung der eigenbewegten Stimmen bewahrt Meßners österreichischer Klangsinn, der den feinsten Gefühlsabschattungen liebevoll nachspürt, das Werk vor jenem trostlosen Grau intellektueller Spekulation, das die neue lineare Kontrapunktik so in Verruf gebracht und auch ihre wertvollen positiven Gedanken vernebelt hat. Die unruhig gleitende Harmonik gleicht einem sich ewig drehenden Kaleidoskop, das die sich stets brechende Thematik immer wieder mosaikartig zusammensetzt. Zwar dissonanzenreich, hält sie sich frei von jener naturwidrigen Freude am farblosen Mißklang vieler „Neutöner". — Mit dem Eintritt ins reifere Mannesalter bricht neues Lebensgefühl durch, das sich schon in Werk 24 ankündigt. Der asketisch betonte Idealismus des jungen Künstlers, der der Welt mißtrauisch und zweifelnd gegenübersteht, sich vor ihren „Erscheinungen" in mystische Fernen flüchtet oder sie nur gleichnishaft wertet, weicht allmählich einem gesunden, diesseits-frohen Realismus, der das Leben, wie es ist, „schön und gut" findet und seinen farbigen Abglanz demütig und dankbar liebt. Dieser neue Geist im Sinne der Goetheschen Welt-Werdung, Welt-Eroberung baut sich naturgemäß einen neuen musikalischen Leib, erfordert einen neuen Stil, der, wie oben erwähnt, 1927 Werk 25 geformt hat. Die ausgedehnte theoretische und praktische Beschäftigung mit Mozart und den alten Salzburger Meistern, die Meßner in einer viel beachteten Folge herausgibt, das eingehende Studium Verdis, dessen Ergebnis die glanzvollen Erstaufführungen seiner großen religiösen Werke im Salzburger Dom bilden, führten Meßner zurück in die Welt strenger Tonalität, lassen ihn mit dem herzhaften Bekenntnis zum Wohllaut des Dreiklanges und zur Kantilene wieder Anschluß finden an das Herz des Volkes. Wie tief er aber noch der Welt der Mystik verhaftet war, beweist die Textwahl zum ersten Großwerk seiner zweiten Stilepoche: Angelus Silesius. Der größte Mystiker-Dichter des 17. Jahrhunderts liefert ihm die Worte zu seinem nach Gehalt, Umfang und Form bedeutendsten (abendfüllenden) symphonischen Chorwerk: „D i e v i e r l e t z t e n D i n g e" für Soli, gemischten Chor und großes Orchester op. 27. Auch hier fußt jeder Satz auf seinem eigenen Thema, das in freier symphonischer Form durchgeführt wird. Der erste „Moderato" schildert die verschiedenen Todesarten in der Weise der sogenannten „Totentänze" und gibt Gelegenheit zu reicher, oft dramatisch gestalteter Abwechslung in Stimmung und Besetzung. Die Dramatik gipfelt im „Allegro" des zweiten Satzes, der mit den Posaunen des „Gerichtes" die Toten aus den Gräbern ruft, ihre Auferstehung und das Gericht auf Grund der sieben Worte der Bergpredigt schildert. Das „Largo" (Hölle) verzichtet auf alle äußerlichen Effekte. Die Solo-Geige stimmt ein unsäglich wehes Thema an, das in Form einer großangelegten Fuge durchgeführt wird. Meist piano und pianissimo malt es nur die S e e l e nqualen der Verdammten, ihre gänzliche Verlassenheit und Einsamkeit, ähnlich wie Dostojewski in den „Brüdern Karamasow". In größtem Gegensatz schildert das „Allegro" des Himmels mit farbigster Orchesterpalette die Freuden der Seligen. Die das Werk aufbauenden musikalischen Grundformen („Lied" und „Fuge") verzichten instrumental auf alles „nur Interessante", choristisch auf gehäufte Schwierigkeiten: alles dient in geläuterter Form nur dem Ideengang dieser musikalischen „Divina comedia". Die heute aufbrechende seelische Erneuerung, innere Einkehr und Rückkehr zu Werken von d e u t s c h e r Art und Kunst wird an diesem Monumentalbau deutschen Gottesglaubens nicht vorübergehen.

B ü h n e n w e r k e.

Tragen Meßners Frühwerke als Zeugen ergreifenden Ringens um Erlösung aus dem Chaotischen durch Form-Werdung, um Selbstdarstellung durch Form-Gebung ausgesprochen gotische Züge, so beobachten wir in den Werken der Reifezeit das Einströmen dieses gotischen Geistes in klassische Formensprache. Diese naturgegebene, nur formgebändigte Ausdruckserregtheit darf ihrem Geist nach als neuer Barock mit Salzburgischer Note angesprochen werden und muß von selbst zu der barocker Seelenhaltung gemäßesten Ausdrucksweise drängen: zum Drama. Meß-

ners dramatische Ader — Familien- und Stammeserbe — ist so stark, daß man ihren Pulsschlag auch die kleinsten Werke durchzittern fühlt, ja daß all seine frühen Arbeiten nur Umwege zum Drama erscheinen, wie Anton Bruckners Messen nur Umwege und Vorstufen seiner kosmischen Symphonik bedeuten. Schon 1925 wagte er mit dem großen Einakter „Hadassah" op. 6 den Sprung auf die Bühne. Unter K. Elmendorffs Leitung erlebte das Werk am Stadttheater zu Aachen acht Aufführungen. Dem Textbuch gelang es nicht, den biblischen Esther-Stoff aus der epischen in die dramatische Sphäre zu verpflanzen. Und die Vertonung, so prachtvoll einzelne Szenen wie der große Schlußchoral klingen, leidet am Erbübel des deutschen „Musikdramas", an symphonischer Schwerfälligkeit, die nach szenischem Kleinwild mit polyphonem Großkaliber schießt. Diesen katastrophalen Fehler meiden die beiden neuen, noch unaufgeführten Musikdramen „Deutsches Recht" op. 33 und „Ines" op. 35. Die stoffliche Grundlage für ersteres bot die gleichnamige große Ballade der österreichischen Dichterin E. v. Handel-Mazzetti. Der textlich und musikalisch sehr farbig und liebevoll ausgeführte Schauplatz ist die alte Eisenstadt Steyr um 1500. Die scheintot begrabene Patriziertochter Margret wird von einem jungen Grufträuber zum Leben erweckt. Da er wegen Grabschändung zum Galgen verurteilt wird, rettet sie ihm ihrerseits das Leben, indem sie ihm — wie Wildenbruchs „Rabensteinerin" — nach altem deutschen Rechte Hand und Herz bietet. Dem romantischen Charakter der Dichtung entspricht die auf Wohlklang abzielende Harmonik, die sich von süßlicher Sentimentalität gänzlich frei hält. Welche Bühne wird sich dieser echt deutschen Volksoper annehmen, die mit der starken Bejahung aller sittlichen Lebensmächte, mit der ungekünstelt naiven Volksverbundenheit die Linie des romantischen Idealismus in moderner Tonsprache weiterführt? — Aus der von mildem Mondglanz der Legende umwobenen Welt der Romantik führt „Ines" in das grelle Licht harter Wirklichkeit unversöhnlicher Rassenkonflikte. Dem Textbuch liegt Th. Körners Schauspiel „Toni" zugrunde, d. h. die Dramatisierung von Kleists Novelle „Die Verlobung von S. Domingo.". Die textlich und musikalisch aufs knappste gefaßte Handlung fegt mit der atemlosen Schnelligkeit und Wucht eines Tornados über die Bühne. Es gibt keine Episoden: alle Szenen und Personen sind dramatisch zentriert. Schon in der rassischen Differenzierung liegt ein hochdramatisches Element: die edle, fast italienisch-klangselige Melodik, welche die Vertreter der weißen Rasse kennzeichnet, hebt sich stark ab vom dumpfen Pochen der oft absichtlich trivial harmonisierten Negerrhythmen, die auf Originalmotive zurückgehen. Der musikalische Organismus beider Opern entwickelt sich nicht aus Leitmotiven, sondern nach D'Alberts und Puccinis Vorbild aus einer stimmunggebenden oder die scharf umrissenen Charaktere der Dichtung nachzeichnenden einprägsamen Thematik, in welche auch die ariosen Elemente logisch eingebaut sind. Bietet das „Deutsche Recht" die Möglichkeit zur Entfaltung szenischen Prunkes mit packenden Massenszenen, so muß bei „Ines" reiches Spiel der Darsteller Ersatz für den Entfall jeglichen Schaugepränges und des Chores schaffen. Die Auflockerung der Instrumentation ist wieder einen mächtigen Schritt über die vorige Oper hinausgediehen und erreicht stellenweise die silbrige Durchsichtigkeit von Puccini-Partituren, an die auch manche Quarten- und Quintenfolgen, manche Oktavgänge erinnern, ohne daß von Nachahmung gesprochen werden könnte: dagegen spricht schon die Robustheit und Kompaktheit der musikalischen Substanz.

Domkapellmeister und Festspieldirigent.

Im Jahre 1926 berief der kunstsinnige Fürsterzbischof Dr. Ignatius Rieder in der Person Joseph Meßners zum erstenmal seit der Säkularisation des Erzbistums wieder einen Musiker großen Formates an jene Stätte, von der die Namen Paul Hofhaymer, C. Glaner, St. Bernardi, G. Muffat, J. H. Biber, M. Haydn, Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart durch die Jahrhunderte leuchten. Mit dem ganzen Feuereifer seines impulsiven Temperamentes schritt der damals Dreiunddreißigjährige an seine neue Aufgabe, deren Schwierigkeiten seine suggestive Künstlerpersönlichkeit im Sturme nahm. Binnen Jahresfrist hatte er den Domchor so weit herangebildet, daß er mit ihm die erste Konzertreise nach Frankfurt a. M. wagen durfte. In zahlreichen österreichischen, süd- und mitteldeutschen Kirchen und Konzertsälen konnte man in

der Folgezeit die feine dynamische Zucht, Intonationssicherheit und seelische Werkdurchdringung des Salzburger Domchores bewundern. Sein Repertoire umfaßt alle Großwerke der katholischen Kirchenmusik vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart, während beim sonntäglichen Spätgottesdienst auch norddeutsch-evangelische Meister wie Telemann, Familie Bach, Brahms u. a. zu Wort kommen. 1928 tritt der Domchor als selbständiger Musikkörper mit eigenen vielbesuchten Domkonzerten in den Kreis der Salzburger Festspiele. Abgesehen von den ehrenden Urteilen der internationalen Tages- und Fachpresse fanden diese geistlichen Konzerte ihre schönste Anerkennung in den umfangreichen Schallplattenaufnahmen der Berliner Christ-Schallplattengesellschaft, von denen binnen zwei Jahren rund 10 000 Stück abgesetzt wurden. Joseph Meßner aber erhält alljährlich Berufungen als Gastdirigent ins Ausland (Rom, Paris, Brüssel, Warschau u. a.). Im Gegensatz zur kraft- und selbstbewußten Eigenwilligkeit seiner Kompositionen ist seine Stabführung herb-zurückhaltend, streng sachlich, stilgetreu nur dem Werke und seinem Schöpfer dienend. So äußerte sich vor zwei Jahren der Wiener Komponist und Kritiker Carl Lafite: „Wenn man die «Missa solemnis» stilgetreu hören will, muß man sie im Salzburger Dom hören."

*

Zusammenfassend dürfen wir sagen: Jedes Werk Meßners trägt das Gottessiegel des berufenen und auserwählten Künstlers, den Stempel des organisch Gewordenen und Gewachsenen; nirgends stellt sich der peinliche Eindruck des nur „Gekonnten", des nur „Gemachten" ein. Folgerichtig und bruchlos verläuft die künstlerische Entwicklungslinie seines Gesamtwerkes, parallel der deutschen Schicksalskurve seit 1918: aus der überhitzten Ichbetontheit des dynamischen Expressionismus wächst sie hinein in die Volkhaftigkeit des neudeutschen Gemeinschaftsgefühles, aus der chaotisch-dionysischen Nacht der Klang-„Mütter" steigt sie auf ins Sonnenreich apollinischer Formenwelt, nie beschränkt von konfessioneller oder provinzieller Enge, nie verströmend in charakterlose Allerweltstümelei. Ebenso tief im eigenen Volkstum verwurzelt wie im Metaphysischen verankert, dient Joseph Meßners bisheriges Gesamtwerk der musikalischen Darstellung des Ich- und Welterlebnisses, empfangen und gestaltet von der hohen Warte mystisch-transzendentaler Gott-, Welt- und Innenschau, ein tönend documentum Dei et humanitatis.

Fünfzigmal Orpheus.

Von Roland Tenschert, Salzburg.

Wie es in der Musik „wandernde Melodien" gibt, die in immer neuer Verkappung in Werken verschiedenster Komponisten auftauchen und infolge ihrer allgemeingültigen Ausprägung sich in jedem Stilgewand heimisch fühlen, so wirken auch bestimmte Stoffe immer wieder befruchtend auf die Phantasie des schöpferischen Musikers und finden stets neue Vertoner, so daß sich ganze Ahnenreihen von Opern mit gleichem stofflichen Vorwurf aufstellen lassen.

In erster Linie bietet natürlich die musikalische Grundeinstellung, die musikalische Atmosphäre eines Stoffes den besonderen Anreiz zur Komposition. Die Handlung muß Gelegenheit geben, lyrische Ruhepunkte einzubauen, und damit eine Ausbreitungsmöglichkeit im Musikalischen gewährleisten. Die Renaissance-Idee, die ursprünglich der Oper zugrundeliegt, läßt die Bevorzugung griechischer Sagenstoffe begreiflich erscheinen. Daher tauchen die Namen Daphne, Ariadne, Iphigenie, Alceste, Armida immer wieder als Operntitel auf. Allen diesen Stoffen ist die erwähnte „musikalische" Vorbedingung gemeinsam. Am häufigsten ist wohl die Orpheussage in musikalisches Gewand gehüllt worden. Orpheus und Euridike sind seit Bestehen der Oper unzähligemale über die weltbedeutenden Bretter geschritten. Immer suchte wieder ein anderer Komponist seine musikalische Gestaltungskraft an diesen poesievollen Gestalten der griechischen Mythologie zu erproben. Manche Orpheus-Oper nimmt innerhalb der Entwicklung der musikdramatischen Kunstform eine entscheidende Stellung ein. Die Handlung bietet

ja auch dem nach neuen Ausdrucksmitteln fahndenden Künstler eine einfache, klar zutage liegende Situation.

Der Held ist ein sagenhafter Sänger, eine Opernfigur, wie sie idealer nicht gedacht werden kann. Er hat seine musikalische Kunst in einer entscheidenden Aufgabe zu bewähren. Euridike ist ihm durch frühen Tod entrissen. Die Sehnsucht treibt den Gatten, in die Unterwelt hinabzusteigen. Sein Gesang, der Klang seiner Leier bahnen ihm den von Lebenden nie betretenen Weg hinab, seine Klagen müssen das allem Mitleid unzugängliche Herz des Beherrschers des Totenreichs rühren. Der Erfolg ist einzig in die Macht seiner Musik gelegt. Diese siegt und das geliebte Weib kann zur Oberwelt zurück unter der Bedingung, daß Orpheus sich beim Aufstieg nicht nach ihr umwendet.

Da die Rolle des Orpheus aus dem Dialogischen sehr beträchtlich ins Gesangliche hinüberspielt, ist die Handlung für ein reines Sprechstück nicht geeignet, rechtfertigt dagegen in der Oper eine um so reichere Entfaltung von Kantabilität.

Schon da uns dieser Stoff zum erstenmal in Polizianos „Orfeo" 1524 im Zusammenhang mit Musik entgegentritt, wird seine Bedeutung für die Entwicklung zur Oper hin vollkommen klar. Poliziano führt mit diesem Stück die Gattung des sogenannten „Pastorale" ein, einer Form des Theaters, die der Musik weitherzigeren Anteil gewährt, als dies die Tragödien und Intermedien tun, die aber noch nicht als „Oper" angesprochen werden kann. Solche Pastorales waren an Fürstenhöfen sehr beliebt, da sie eine gewisse Abwechslung boten und festlichen Prunk zuließen.

In der Frühgeschichte der Oper selbst spielt die Orpheus-Sage gleich eine sehr ausgiebige Rolle. Die zweite italienische Oper überhaupt, die erste, die uns nach Jacopo Peris verschollener „Daphne" erhalten ist, behandelt diesen Vorwurf. Sie stammt bekanntlich ebenfalls von Peri und ist wie das fast gleichzeitig entstandene Werk Giulio Caccinis nach der weiblichen Hauptfigur „Euridice" betitelt. Der Text stammt von dem bevorzugten Librettisten der Florentiner Camerata, Ottavio Rinuccini. Dieser benützt bewußt Polizianos Dichtung, der er gelegentlich sogar manche Verse fast unverändert entnimmt. Interessant sind Rinuccinis Abänderungen im Handlungsverlauf, am einschneidendsten der Verzicht auf jenes Motiv der Sage, auch bei Poliziano verwendet, das auf einen tragischen Schluß abzielt, auf das Verbot des Umwendens bei Aufstieg aus der Unterwelt und auf seine zwangvolle Übertretung. Eine Oper braucht nach Rinuccinis Ansicht einen versöhnenden Schlußakkord. Diesen strebt der Dichter auf dem kürzesten Weg an. Euridike wird dem Orpheus von Pluto ohne jene tückische Bedingung zurückgegeben.

Peris „Euridice" wurde am 6. Oktober 1600 zur Verschönung der Vermählungsfeier von Maria von Medici mit Heinrich IV. von Frankreich erstmalig aufgeführt. Dem schlauen Caccini gelang es durch einzelne Sänger, die seine Schüler gewesen waren, in diese Aufführung einige Gesänge seiner Komposition hineinzuschmuggeln. Er komponierte schließlich Rinuccinis Text noch einmal vollständig. Von einer Aufführung dieses ebenfalls 1600 fertiggestellten Werkes ist nichts bekannt geworden. Ihrem Werte nach ist die Komposition Caccinis der Peris ziemlich ebenbürtig. Vorzüge der einen werden durch günstigere Lösungen der anderen wettgemacht. Aber noch belastet diese Opern zuviel Niederschlag theoretischer Spekulation, die hemmend den Einfall schulmeistert.

Sieben Jahre später weiß ein ungleich bedeutenderer Meister als Peri und Caccini denselben Stoff mit dem belebenden Atem des echten Dramatikers zu durchglühen, Claudio Monteverdi. Sein „Orfeo", diesmal nennt der Titel die aktive Hauptfigur, geht im Karneval des Jahres 1607 in Mantua mehrmals in Szene. Das Werk offenbart eine viel klarere Urteilskraft im Disponieren. Alessandro Striggio, der Textdichter, greift auf die tragische Wendung der Sage zurück, aber auch er respektiert das Anrecht der Oper auf ein verklärendes Ende. Da Euridike ein zweitesmal der Unterwelt verfallen, versetzt Apoll die beiden liebenden Gatten unter die Sterne. In Monteverdis „Orfeo" ist der Musik in der Oper erstmalig die Zunge gelöst. Sie hat nicht mehr sklavisch den Stapfen der starren Wortrhythmen zu folgen wie bei den Komponisten der Florentiner Camerata, sondern erhebt sich hymnisch zu frei

ausſchwingendem Geſang. Kein Zufall, daß der griechiſche Sängermythos dem Meiſter erſten Antrieb gab, ein unnatürliches Joch übertriebener Wortgebundenheit der Muſik abzuſchütteln. Denn gerade der Geſang des Orpheus in der Unterweltſzene und ſeine inſtrumentale Einkleidung zeigen hier am deutlichſten die Abkehr von der muſikaliſchen Aſkeſe der Florentiner.

Solch freiwillig gebotenen Anlaß zum Singen, wie ihn der Stoff mit der Sängergeſtalt Orpheus bietet, nützte auch die Folgezeit reichlich. Schon 1618 verzeichnet das Spielrepertoire des Salzburger Fürſten Markus Sittikus im Hellbrunner Steintheater, dieſem Einfallstor italieniſcher Opernkunſt nach Deutſchland, die Aufführung einer „Actio in musica": „Il Orpheo". Der Komponiſt iſt nicht bekannt. Es iſt aber ſehr fraglich, ob es ſich hier um das Werk Monteverdis handelt. Der Komponiſt der erſten deutſchen Oper „Daphne", H e i n r i c h S c h ü t z, verwertete 1638 den Stoff für ein Ballett („Orpheus und Euridike"), gedichtet von Buchner zur Vermählung Johann Georgs II. von Sachſen. Es teilt das Geſchick des Verſchollenſeins mit „Daphne".

Inzwiſchen hatte S t e f a n o L a n d i 1619 in Venedig einen anderen Ausſchnitt aus dem Orpheus-Sagenkreis behandelt in der Paſtoraloper „La morte d'Orfeo" (Text von Aleſſandro Mattei), in der ſich die Muſik ſchon viel ſorgloſer gibt, indem ſie etwa den Fährmann des Totenreichs, Charon, beim Überſetzen des Sängers über den Acheron ein munter beſchwingtes Liedchen „Trinket, trinket die edle Welle" ſingen läßt.

Um die Mitte des ſiebzehnten Jahrhunderts war auch in Frankreich das Intereſſe für die Opernkunſt erwacht. Man lieh ſich zunächſt italieniſche Sänger und Komponiſten aus, um dieſe Kunſtform kennen zu lernen. Mit unter den erſten dieſer importierten Werke wird den Pariſern 1647 die von L u i g i R o ſ ſ i eigens für dieſen Zweck geſchriebene Oper „Le mariage d'Orphée et d'Euridice" vorgeſetzt. Das Libretto ſtammt von Francesco Buti. Ein Eigenerlebnis, der Verluſt der Gattin durch den Tod, ließ Roſſi zu dieſem Stoff greifen und beredten Ausdruck für den Schmerz des ſagenhaften Sängers um Euridike finden. Liedmäßige Geſtaltung verleiht dieſer Kompoſition die eigenartige Note. Beſonders berühmt wurde daraus der Schlummerchor „Dormite, dormite, begli occhi". 1663 geht Roſſis Oper auch in München in Szene.

In der Folge iſt erwähnt, aber nicht ſicher belegt eine Oper „Orfeo ed Euridice" von dem hervorragenden Muſiktheoretiker G i u ſ e p p e Z a r l i n o. 1672 führte dieſen Reigen der längere Zeit in Hannover als herzoglicher Kapellmeiſter wirkende Dramatiker A n t o n i o S a r t o r i o mit einem gleich betitelten Werk nach einem Text von Aurelio Aureli fort. Daß ſich unter den beinahe an die Zweihundert heranreichenden Opern des Wiener Hofkomponiſten A n t o n i o D r a g h i auch eine befindet, die den griechiſchen Sänger auf die Bühne ſtellt, iſt nicht weiter verwunderlich. Die betreffende Kompoſition heißt „La lira d'Orfeo", iſt auf einen Text von Minati geſchrieben und wurde in dem öſterreichiſchen Kaiſerſchloß zu Laxenburg bei Wien am 13. Mai 1683 uraufgeführt.

Die erſte original-franzöſiſche Orpheus-Oper, die „Tragedie lyrique en 3 actes et un prologue «Orphée»", ſchrieben die Söhne des Begründers der franzöſiſchen Nationaloper, L u l l y, Louis und Jean Baptiſte, nach einem Buch des Du Boullay. Das Werk erlebte am 8. April 1690 in Paris ſeine erſte Aufführung, die aber zugleich auch die letzte blieb.

Auch die Hamburger Bühne, die erſte bleibende Stätte der deutſchen Oper, brauchte ihre eigene Orpheus-Geſtaltung. Dieſe wird von R e i n h a r d K e i ſ e r beſorgt, der ſchon 1699 in Braunſchweig mit der Vertonung von dem Libretto des dortigen Hofdichters B r e ſ ſ a n d: „Die verwandelte Leyer des Orpheus" hervorgetreten war. Dieſer Oper ſetzte Keiſer nun in Hamburg eine zweite voran, betitelt „Die ſterbende Euridice", und brachte das ſo zu einem muſikaliſchen Duodrama geweitete und zwei Abende beanſpruchende Werk 1702 als „Orpheus" heraus. Bald aber entſchloß er ſich wieder zu einer Zuſammenziehung der Doppeloper und verkürzte ſie ſo, daß ſie an e i n e m Abend gegeben werden konnte. Dieſe letzte Faſſung, aus dem Jahre 1709, heißt „Orpheus in Thracien".

In bunter Folge reihen ſich nun den genannten Orpheus-Opern neue an: in W i e n „Orfeo ed Euridice" von dem kaiſerlichen Hofkompoſiteur J o h a n n J o ſ e p h F u x nach einem

Buche von Pariati (erste Aufführung am 1. Oktober 1715) und „I lamento d'Orfeo" von dem Nachfolger des Genannten und Musiklehrer der kaiserlichen Familie, Georg Christoph Wagenseil nach einem Texte Pasquinis (26. Juli 1740), dem sich noch die „Favola pastorale": „Euridice" anschließt, ebenfalls 1740 in London ein „Orpheus" von J. Hill in englischer Sprache und am 27. März 1752 in Berlin „L'Orfeo ed Euridice" von Friedrichs des Großen Kapellmeister Karl Heinrich Graun (Text von Villati).

Auch das Ballett erinnerte sich wieder dieses ergiebigen Stoffes. Die beliebten englischen „Masques", eine individuell abgewandelte Parallelform des französischen Balletts, stellten im 18. Jahrhundert allein fünf Orpheus-Stücke, von Martin Bladen (1705), J. Dennis (1707), John Weaver (1717), Rich (1741) und William Reeve (1792). In Paris ging 1738 das französische Ballett „Orphée" von Adolphe Blaise über die Bretter.

All diese Dramatisierungen bestätigen zwar die ungewöhnliche Beliebtheit des Stoffes, zeigen, daß es für einen Bühnenkomponisten der damaligen Zeit mehr oder weniger zum guten Ton gehörte, sich an diesem Vorwurf versucht zu haben, treten aber aus der durchschnittlichen dramatischen Produktion dieser Epoche nicht irgendwie bedeutsam hervor und sind daher längst vergessen.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bringt es aber nun eine seltsame Fügung mit sich, daß an dem gleichen Stoffe, der Monteverdi zur Befreiung der Musik aus den Fesseln der Dichtung diente, die inzwischen weit über Gebühr gewachsene Vormachtstellung der Musik in der Oper wieder auf ihr gebührendes Maß herabgedrückt werden sollte, durch die Reform Christoph Willibald Glucks, welche in der Oper „Orfeo ed Euridice" erstmalig bewußt beschritten wurde. Gluck war sich vollkommen klar, daß die Befreiung des Wortes, so wie die Dinge damals lagen, nicht eher erfolgen konnte, als bis der Dichter nicht selbst von der Bedeutung seines Anteils am Musikdrama ein klares Bild gewonnen hatte und die starre Schablone der italienischen Opernlibretti durchbrochen war. Denn der Librettist hatte sich durch unwürdige Liebedienerei ja selbst der Diktatur der Musik oder, besser gesagt, der Gesangsvirtuosität und damit der krassesten Unnatur ausgeliefert. Daher wird die Reform Glucks nur möglich auf dem Fundament einer von allem leerlaufenden Opernschematismus gereinigten Dichtung. Hier mußte die rein verstandesmäßige, kühl rationalistische „Technik" der Metastasio und Zeno mit ihren Intriguen, Verwicklungen und Verkleidungen, wie sie auf der italienischen Bühne gang und gäbe waren, durch klaren, einfachen Handlungsverlauf ersetzt werden, der im Gefühlsmäßigen seinen vornehmsten und stärksten Antrieb besitzt.

Nun bietet aber gerade der Orpheus-Stoff an einfacher Zielstrebigkeit der Handlung und an gefühlsmäßigem Anteil besonders reiche Möglichkeiten. Sobald der Dichter das Sujet in diesem Sinne geschickt zu handhaben versteht, eröffnen sich ihm die günstigsten Aspekte. Daß Gluck nun den geeigneten Textdichter zu finden wußte, fiel ebensosehr ins Gewicht wie der Umstand, daß er die musikdramatische Potenz besaß, diese Dichtung durch seine Musik zu „erlösen". So stellen Raniero Calsabigis Orfeo-Text mit Glucks Musik einen Markstein dar in der Entwicklungsgeschichte der Oper im allgemeinen, um so mehr natürlich noch in der Geschichte der Orpheus-Gestaltung.

Die dichterische Fassung Calsabigis ist aller veräußerlichenden Zutaten entkleidet und dadurch ungemein konzentriert. Als handelnde Personen treten nur das liebende Gattenpaar und die allegorische Figur des Eros auf. Auch Pluto ist ausgeschaltet. Orpheus hat seine Gattin nicht dem Gotte der Unterwelt abzuringen, sondern der freien Entscheidung Euridikes selbst. Diese muß, da sie bereits selig in Elysiums Gefilden wandelt, abgekehrt allem irdischen Verlangen, durch das Werben ihres Gatten bewogen werden, wieder zur Oberwelt zurückzukehren. Sie muß irdische Liebe mit himmlischen Freuden tauschen. Sie tut es, aber es ist nur zu begreiflich, daß Orpheus' vermeintliche Kälte, da er sich beim Aufstieg nicht umblickt, sie an seiner Liebe zweifeln läßt und ihren Entschluß schwankend macht. Widerstrebend wendet sich der Sänger in seiner Herzensnot um und verwirkt damit das Leben der Geliebten. Gegen sich und sein Mißgeschick wütend, richtet er den tödlichen Stahl gegen seine Brust. Eros entwin-

det ihm die Waffe und führt ihm die neu zum Leben erwachende Euridike zu. Zum zweiten Male hat die Liebe über den Tod gesiegt.

Deutlich ist hier alles mehr von innen heraus motiviert und auf die klare Herausschälung der Idee reiner Gattenliebe angelegt, so daß die Allegorie des Eros kaum als Fremdkörper oder unwirklich empfunden wird. Die Übertretung des Verbotes ist psychologisch sehr fein fundiert. Glucks Musik respektiert die Dichtung in vollem Maße, holt aus ihr alle Möglichkeiten musikalischer Ausdeutung heraus, vermeidet alle „separatistischen" Bestrebungen. Bekannt ist Glucks Ausspruch, daß in der Oper die größten musikalischen Schönheiten zu Fehlern werden können, wenn sie nicht auf dem richtigen Platze stehen, daß also nur in der ständigen gegenseitigen Bezogenheit zwischen Dichtung und Musik das Heil des Musikdramas zu suchen ist.

Gluck besaß die musikalische Gestaltungskraft, um diese Forderung zu verwirklichen. Ganz ohne Konzessionen kam freilich auch dieser Meister nicht aus. Ganz abgesehen davon, daß er auch den „Orfeo" in der Sprache der in allen deutschen Landen heimischen italienischen Opernensembles herausbringen mußte, schnitt er die Rolle des griechischen Sängers gemäß der Gepflogenheit der damaligen Zeit auf die Stimmlage eines Kastraten (Kontraalt) zu, was bis auf den heutigen Tag auf gewisse Besetzungsschwierigkeiten in dieser Oper führt, da man die Partien beider Gatten Sängerinnen anvertrauen und auf eine männliche Solostimme in diesem Werk ganz verzichten muß, was durch den Mangel an stärkeren Kontrasten im Stimmklang wenig abwechslungsreich wirkt. Für eine Pariser Aufführung, die eine Textübertragung von Moline benützte, entschloß sich wohl der Meister, die Rolle auf Tenorlage umzuschreiben und einige bravouröse Stellen einzuflechten, was aber der ganzen Anlage der Oper nicht zuträglich wurde.

Der unmittelbare Widerhall von Glucks Reform war nicht stark, jedenfalls der Bedeutung dieser Tat keineswegs entsprechend. Der Wiener Uraufführung des „Orfeo" (5. Oktober 1762) folgte erst 1773 eine Münchner Darstellung (schon zwei Jahre später wurde dort Glucks Werk durch eine gleichbetitelte Oper Anton Tozzis ersetzt!) und am 4. August 1774 trat Paris mit der besagten Umarbeitung hervor. Merkwürdig ablehnend verhält sich Berlin. Dort griff man lieber zu einer Vertonung des Calsabigischen Buches durch Ferdinando Giuseppe Bertoni. Diese Komposition, der Gluckschen an Originalität nicht im entferntesten ebenbürtig, war 1776 von Venedig ausgegangen und 1783 bereits in Hannover gespielt worden. Am wenigsten Verständnis begegnete Glucks Reform begreiflicherweise in Italien, da sie sich gegen die italienische Opernentwicklung richtete. In Bologna fiel der „Orfeo" 1771 durch, in Neapel wollte man ihn durch Einlagen aus Johann Christian Bachs 1770 für London geschaffener Oper gleichen Namens den Italienern schmackhafter machen, denn der jüngste Sohn des großen Thomaskantors verstand sich bestens auf die neapolitanische Art, Opern zu schreiben. Aber auch dieses Bemühen blieb erfolglos. Die Italiener machten sich über das Werk lustig, über die Musik sowohl als auch über die neue Textgestaltung Calsabigis. Tommaso Traetta persiflierte Gluck in seiner komischen Oper „Le cavaliere errante", die 1777 in Neapel gespielt wurde. Er macht darin spöttische Anspielungen auf verschiedene Szenen des „Orfeo", läßt unter anderem einen Verrückten auftreten, der sich einbildet, Orpheus zu sein, und verzweifelt in den Ruf ausbricht: „Was werde ich ohne Euridice tun!" („Che faro senza Euridice!")

Auch Glucks gewaltiger Schatten vermochte die Lust der kommenden Generationen, Orpheus-Dramatisierungen zu schreiben, nicht zu bannen. Immer noch taucht da und dort ein mehr oder minder bedeutender Geist auf, mit Orpheus Euridices Todesbann zu lösen. Keinem war es aber vergönnt, Glucks Vorbild zu erreichen, geschweige denn zu übertreffen. Auch andere Stoffe dieses griechischen Sagenkreises wurden erneut behandelt, wie Max v. Droste-Hülshoffs „Tod des Orpheus" (1791; Text von J. G. Jacobi)) und Peter v. Winters Ballett mit Gesängen „La morte d'Orfeo ed Euridice" (1805; München) zeigen. Antoine d'Auvergnes „Orphée" (um 1770) erblickte überhaupt nicht das Rampenlicht, Pietro Guglielmis „Orfeo" kommt 1780 in London heraus, Johann Gottlieb Naumanns „Orpheus und Euridice" (Kiel 1785), für Kopenhagen umgearbeitet und ins Dänische

überſetzt, kehrt zu dem konfliktloſen Schluß ohne das folgenſchwere Umwenden des Helden zurück. Georg Benda (Gotha, 1787) goß den Stoff in die Form des Singſpiels, welchem Beiſpiel 1798 Gottlob Bachmann in Braunſchweig folgte. Bendas Neffe, Friedrich Wilhelm, kommt 1788 in Berlin, Karl Cannabich um 1800 in München mit einer Oper gleichen Namens heraus. Friedrich Auguſt Kanne ſchrieb ſich das Buch zu ſeinem „Orpheus" ſelbſt, die Oper kam am 10. November 1807 im Kärthnertortheater zu Wien zur erſten Aufführung. Um dieſe Zeit iſt auch Lodovico Lambertis opera seria „Orfeo" anzuſetzen. Eine neue Nuance der Stoffbehandlung brachte 1828 zu Paris die Kantata „Orphée" von Guilleaume Roß-Despreaux. Unter den vielen Balletten des Grafen Wenzel Robert v. Gallenberg, deſſen Gattin, Gräfin Giulietta Guicciardi, aus Beethovens Biographie bekannt iſt, befindet ſich ebenfalls ein Werk „Orpheus und Euridice" (Wien, 1831).

Allen dieſen Werken kommt nicht das Intereſſe zu, das einer leider niemals aufgeführten Oper aus Joſeph Haydns reifſter Zeit gebührt. Haydn hatte ſich verpflichtet, während ſeines erſten Londoner Aufenthaltes für den Theaterunternehmer Sir John Gallini eine Oper zu ſchreiben. Er griff zu einem Textbuch Badinis, betitelt „L'anima del Filosofo". Eine Aufführung des Werkes, mit deſſen Proben Haydn bereits begonnen hatte, ſcheiterte daran, daß ſich Gallini für das neue, anſtelle des niedergebrannten Opernhauſes errichtete The Kings Theatre nicht rechtzeitig eine Spielkonzeſſion verſchaffte und ſeine Konkurrenten die nachträgliche Erlangung einer ſolchen zu verhindern wußten. Da Haydn das Manuſkript abliefern mußte und niemals zurückerhielt, kam es auch ſpäter nicht mehr zu einer Aufführung des Werkes.

Einige Nummern daraus konnte des Meiſters Faktotum Elßler heimlich abſchreiben. Sie kamen, um einige neu hinzukomponierte Stücke vermehrt, bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel „Orfeo e Euridice" heraus, ermöglichen aber wegen der Unvollſtändigkeit, willkürlicher Umſtellungen und wegen des Fehlens der wichtigen Secco-Recitative keine bühnenmäßige Aufführung des Werkes. Die Originalpartitur befindet ſich indes, bis auf wenige Seiten der Ouvertüre vollſtändig, in der Preußiſchen Staatsbibliothek und es wäre eine Tat von keineswegs nur hiſtoriſchem Intereſſe, dieſes einzige dramatiſche Werk aus Haydns Zeit reifſter Meiſterſchaft nach faſt 150 Jahren erſtmalig zu Bühnenleben zu erwecken, ſelbſt auf die Gefahr hin, daß es kein bleibendes werden ſollte.

Badinis Buch ſucht ſeine Beſonderheit gegenüber den früheren Texten wieder in der Faſſung des Abſchluſſes, verfährt dabei freilich nicht gerade geſchickt und glücklich. Euridike iſt infolge der von Orpheus verſchuldeten Übertretung des Gebotes, ſich auf dem Wege in die Oberwelt nicht umzuwenden, unwiederbringlich dem Hades verfallen. Orpheus ſchenkt der Mahnung eines Genius, in der Philoſophie Troſt zu ſuchen (daher der Titel!) kein Gehör. Er tötet ſich durch das ihm von Bacchantinnen gereichte Gift. Die Mänaden entführen den Leichnam des Sängers auf ihrem Schiffe, das durch einen Sturm zerſchellt.

Da Haydn bei der Kompoſition dieſer Oper, wie nie vorher in gleichem Maße, vollkommene Bewegungsfreiheit in der Heranziehung eines reichen Orcheſterapparats beſitzt, nützt er dieſen mit ſichtlichem Vergnügen und zaubert dank ſeiner meiſterhaften Materialbeherrſchung farbenreiche Klangbilder hervor. Die dramatiſche Geſtaltungskraft dieſes ganz anders gearteten und in erſter Linie in der Symphonik wurzelnden Schaffenstyps reicht natürlich bei weitem nicht an die eines Gluck heran. Trotzdem verdient Haydns Orpheus-Oper einmal verſuchsweiſe der Vergeſſenheit entriſſen zu werden.

Traettas Oper „La cavaliere errante" faßte, wie oben erwähnt, den Orpheus-Stoff vermutlich zum erſten Male von der parodiſtiſchen Seite. Nach dem Sprichwort, daß vom Erhabenen zum Lächerlichen nur ein kleiner Schritt führt, iſt dieſe Grenze natürlich auch bei dieſem von Lyrik und Pathetik erfüllten Vorwurf leicht überſchritten. Karikatur und Parodie haben ſich daher wiederholt dieſer Fabel bemächtigt. Es ſollen hier nur anhangsweiſe einige ſolcher Verulkungen des Mythos verzeichnet werden. Jacques Offenbach war, wiewohl der fähigſte, doch keineswegs der erſte, der ſeinen Humor und ſeine Satire an der Geſtalt des Orpheus ausgelaſſene Kapriolen ſchlagen läßt. Bezeichnenderweiſe ſind gerade Frankreich und

Wien der geeignete Boden für ſolche Parodien. Dort herrſchen mehr Eſprit und kühler Sarkasmus, hier Hanswurſtgeiſt, Gemütlichkeit und Wärme, kurz die ſpezifiſche Atmoſphäre des Wiener Vorſtadttheaters, in ſolchen komiſchen Verdrehungen vor. Dem „Orphée aux enfers“ Offenbachs (Text von Hector Crénnieux), der am 21. Oktober 1858 von Paris aus ſeinen Siegeszug antrat, ging 1793 daſelbſt eine Parodie-Operette Proſper Didier Deshayes und 1795 in Havre das Werk eines Anonymus M.. R.. „Le petit Orphée“ voran. In Wien komponierte Carl Dittersdorf eine Parodie „Orpheus der Zweite“ (1787). Am 20. Februar 1813 trat Ferdinand Kauer mit „Orpheus und Euridice“ hervor, dem der bezeichnende Untertitel „So geht es im Olympos zu“ angefügt war. Das Buch dazu hatte Karl Meisl geſchrieben, von dem neben vielen anderen auch eine Parodie zur „Zauberflöte“ ſtammt. Endlich iſt noch 1867 die Aufführung einer einaktigen Operette „Orpheus im Dorfe“ von Carl Ferdinand Conradin (Text von Carl Elmar) nachzuweiſen.

Dieſe rund fünfzig Orpheus-Dramatiſierungen, die ſich gewiß aus Archiven von da und dort um einige vermehren laſſen, zeigen, wie tragfähig ein geeigneter Stoff ſein und wie vielfältige Widerſpiegelung er im Muſikaliſchen finden kann. Sie beweiſen aber auch, daß keinesfalls das Senſationelle, Neue um jeden Preis immer den Ausſchlag für das Vorwärtsreißen einer Entwicklung gegeben hat, ſondern daß viel ſtärker das „Wie“ richtunggebend für prinzipielle Stilwandlungen in der Oper werden kann als das „Was“. Nicht der Grundſtoff ſelbſt, ſo fördernd oder hemmend er oft wirken kann, gibt die Gewähr für die Neuartigkeit und Bedeutung des zu ſchaffenden Kunſtwerks, ſondern die Art, wie dieſem Stoff eine neue geniale Prägung abgerungen wird. Je weniger zeitgebunden eine Handlung iſt, je mehr ſie ſich dem Mythos nähert, deſto leichter kann ſie wieder einer beliebigen Epoche nahegebracht werden. Daher die unverſiegbare Anziehungskraft, die die vieldeutigen, unerſchöpflichen Stoffe des klaſſiſchen Mythos bis auf unſere Zeit auf den ſchaffenden Muſiker ausüben, wie noch im 20. Jahrhundert die Behandlung von Themen wie Nauſikaa, Odyſſeus, Oreſt, Elektra, Ariadne, Helena, Alkeſtis, Oedipus u. a. in der Oper beweiſt.

Ludwig Wüllner.

Zu ſeinem 75. Geburtstag am 19. Auguſt 1933.

Von Franz Ludwig, Münſter i. W.

Um ein Kunſtwerk zu verſtehen, muß man zu erkennen ſuchen, wie dasſelbe gebildet iſt; wer einen Künſtler verſtehen will, muß Einblick in ſeinen Lebens- und Bildungsgang tun. Man muß mit ihm vom Podium zum Eigenheim gehen, muß nicht nur den reichen Fluß, ſondern auch die oft ſo verborgene Quelle ſeiner Eigenart erforſcht haben.

Gerade bei dem Künſtler Ludwig Wüllner iſt dies wichtig. Schon ſeine Vielſeitigkeit hat etwas Verwirrendes, ſolange ſie nicht vom Zentralpunkt ſeines künſtleriſchen Weſens aus als Einheitlichkeit begriffen iſt. Im Konzertſaal hat Ludwig Wüllner an tauſend verſchiedene Lieder der Klaſſik, Romantik und Moderne geſungen, er hat ungezählte Werke der Literatur ſprechend nachgeformt, von der Miniatur („Gefunden“) bis zum dichteriſchen Makrokosmos („Fauſt“, „Hermann und Dorothea“, „Hektors Beſtattung“). Und trotz dieſes gewaltigen Auslebens aller Kräfte als Sänger und Rezitator hat Ludwig Wüllner noch Bildnerkraft genug beſeſſen, um auf der deutſchen Bühne König Lear, Hamlet, Shylock, Marc Anton, Proſpero, Nathan, Fauſt, Wallenſtein und Rosmer zu ſein, nicht zu ſcheinen.

Wer weiß noch, daß Ludwig Wüllner ſieben Jahre, von 1889 bis 1896, ausſchließlich Schauſpieler war, ein „Meininger“? Und doch gibt erſt die Kenntnis dieſes bedeutſamen Zuſammenhanges einen Hauptſchlüſſel zu Wüllners Weſen uns in die Hand. Herzog Georg II. von Meiningen, der Theaterfürſt, war es eigentlich, der Wüllners Eltern erſt bewog, ihm die künſtleriſche Laufbahn zu geſtatten. Eugen d'Albert, Wüllners Freund von Jugend auf, hatte für Wüllner beim Herzog eine Audienz erwirkt. Auch Vater Wüllner — und ihm war die Entſcheidung eine echte, tiefe Herzensnot — hatte ſich mit einem Schreiben an den

Herzog gewandt. Das Ergebnis ist uns in folgendem Telegramm des Herzogs an Franz Wüllner aufbewahrt:

„Ihr Sohn war heute bei uns, bei mir und meiner Frau, und rezitierte mehreres. Wir hatten nicht erwartet, in ihm einen fertigen, höchst genialen, virtuosen Vortragskünstler zu finden. Seine Vorträge haben uns tief ergriffen. Wir würden uns freuen, wollte er einer der Meininger werden. Wir glauben uns nicht zu irren, wenn wir ihm eine bedeutende schauspielerische Karriere vorhersagen. Das Bühnentechnische dürfte er sich rasch aneignen. Es würde nicht allzulange dauern, wäre er ein hervorragender Hamlet, Lear, Macbeth etc. Wir glauben, die deutsche Bühne kann sich sehr gratulieren, wenn Ihr Sohn sich entschließt, ihr anzugehören, und würden wir es sehr bedauern, sollte er nicht wenigstens den Versuch machen, ob ihm die Theaterlaufbahn Befriedigung bringt. Trotz seiner etwas langen Gestalt glauben wir, daß er zum Menschendarsteller prädestiniert ist."

Der Würfel war gefallen. Dem einen zu Lieb', dem älteren Wüllner zu Leid. Denn gar oft sehen die Väter die glückliche Zukunft ihrer Söhne in jedem anderen, nur nicht im eigenen Berufe. So war Ludwig Wüllner, der Kapellmeistersohn, von der Familie zum Germanisten, zum Literaturprofessor bestimmt gewesen. Da, wo der Großvater Franz Wüllner (1798 bis 1842), der in seinen sprachwissenschaftlichen Werken die Anerkennung von Männern wie Jakob Grimm und Böckh gefunden hatte, abgebrochen hatte, dort sollte Ludwig Wüllner nach dem Willen seines Vaters neu beginnen und vollenden. Auch der Onkel, Adolph Wüllner, war ja Professor. Aber Ludwig beharrte: er sei kein Gelehrter, er habe kein Interesse für die Wissenschaft, seine Natur sei rezeptiv und sein Bestes sei die Gabe, das Schöne — sei es nun Musik, Poesie oder auch bildende Kunst — richtig und charakteristisch individuell zu erfassen und wiederzugeben. Wie zähe der Kampf zwischen Vater und Sohn um den Beruf gewesen ist, bis ihn Herzog Georgs Telegramm entschied, beweist schon die einfache Tatsache, daß Ludwig Wüllner im 32. Lebensjahre stand, als er nach Meiningen ging. Der Tag wurde zur späten, aber zur vollständigen Lebenswende.

Es war die Entfesselung eines Gefangenen, der Jahrzehnte von Freiheit geträumt hatte, tragisch und glückhaft zugleich. Denn es war ja nicht so, daß dieser junge „Meininger" sich einer stumpfen Enge erst entwand, daß er das freie Wirken des Genius nicht gekannt hätte! Im Gegenteil: von frühester Kindheit an hatte es ihn, den durch Vaters Willen davon Ausgeschlossenen, in Greifnähe umspielt.

Kurz nach Ludwig Wüllners Geburt (am 19. August 1858) gratuliert Anton Schindler, der Freund Beethovens, der, nach Münster verschlagen, der Lehrer Franz Wüllners wurde, dem jungen Vater mit drolligem Humor: „Besser als zwei Töchter." Franz Wüllner, der Vater (1832—1902), von Schindler ganz im klassischen Geiste gebildet, schließt sich später der romantischen Schule an, die er besonders in ihrem Zurückschauen in die alte deutsche Musikgeschichte repräsentiert. Er ist vor allem Chorkomponist und schreibt sehr beachtbare Messen und Motetten.

Den kleinen Jungen Ludwig nimmt der Vater zu Klara Schumann mit. Brahms wohnt wiederholt im Hause Wüllner. Die Sänger der Münchener Hofbühne, darunter die Mallinger und Meysenheim, verkehren dort. Mit ihnen und den Familien v. Herzogenberg, Heyse, Walter verbringt die Familie Wüllner manchen Sommer in Tutzing, Kochel oder Schliersee. Der junge Wüllner hört im Hause Musik von Großen, sieht Opern und Schauspiele, er selbst übt Violine und Klavier. Mit seinen Freunden — darunter der heute berühmte Physiker Max Plankh — spielt er Quartette. Kleine Schauspiele werden eingeübt, zu denen Wüllners Schwestern Anna und Josefa und der junge Arnold Böcklin (Sohn des Malers) herangezogen werden.

Im Jahre 1882 erlebt Ludwig Wüllner Bayreuth. Mit dem Vater folgt er einer Einladung in die Villa Wahnfried und steht zwei Männern gegenüber, die den Weg zum Throne der Kunst gefunden: Wagner und Liszt. Auch ein Besuch bei Wesendoncks bereichert ihn mit neuen Eindrücken.

So war die Saat, die in das Herz des jungen Wüllner fiel. Und sie hätte nicht aufgehen sollen? Am Ende war die Natur Wüllners stärker als der Wille des Vaters und der Gehorsam des Sohnes. Schon als Gymnasiast fällt Ludwig Wüllner Lehrern und Schülern auf, wenn er rezitiert. Als Abiturient wagt er einen Gang zu dem allgewaltigen Ernst v. Possart und spricht ihm Schillers „Kassandra" vor. Possart erkennt eine große Fähigkeit zu dramatischem Gestalten, er sagt, ein solches Talent sei ihm noch nicht vorgekommen. Trotzdem rät er dem hochaufgeschossenen Jüngling, vorerst den Weg der Wissenschaft einzuschlagen, weist ihm Professor Bernays, den Münchener Literarhistoriker, als Vorbild, der seine Sprechbegabung so prächtig auf dem Katheder verwerte. Stimme und Brust müßten sich noch kräftigen. Außerdem stotterte Wüllner.

Ja, Ludwig Wüllner stotterte! Hunderttausende, die Wüllner in der Vollendung seiner Kunst kennen, ahnen nicht einmal, daß er — ein zweiter Demosthenes — diese ihm vom Schicksal auferlegte Last zu überwinden hatte. Vielleicht wäre sie selbst ihm zu schwer gewesen, hätte er nicht in Professor Rudolf Denhardt, der in Burgsteinfurt (bei Münster) und später in Eisenach ein Institut zur Beseitigung von Sprechfehlern leitete, einen treuen Helfer gefunden.*)

Zäh und bitter geht das Ringen des jungen Menschen fort, auf den Universitäten München, Berlin, Straßburg (wo Wüllner 1881 promovierte), das Ringen des Privatdozenten Wüllner in Münster. Man muß den Satz lesen, mit dem zwischendurch der Vater zur Fertigstellung und Drucklegung der Habilitationsschrift mahnt: „Dadurch würdest Du Dir die Hochschätzung der Fakultät erwerben und nicht durch Veranstaltung von Konzerten, in welchen Du gleichzeitig als Deklamator, Sänger und Violinspieler auftrittst." Und wir begreifen, daß Wüllner sein Leben und seine Kunst erlitten hat. Bis Herzog Georg von Meiningen sprach. Da fielen die Fesseln, der Gefangene kam in sein Erbe.

* * *

Wüllners künstlerische Tätigkeit ist reproduktiv. Ja, eine rein reproduktive Begabung ist sein Charakteristikum. Das geht so weit, daß reinste Versenkung in Nachzuschaffendes ein Neues zu erzeugen scheint, das uns überzeugt. Wer an den idealen „Faust" denkt, denkt an Wüllner, wer an „Manfred" denkt, denkt an Wüllner, wer an das „Lied von der Glocke" denkt, hört Wüllner. Als Wüllner dieses Gedicht am 25. Januar 1914 zum ersten Male in Berlin vortrug, schrieb die „Tägliche Rundschau": „Da kennt man nun seit früher Kinderzeit her fast jeden Vers der Dichtung auswendig, und dann kommt ein Künstler wie Ludwig Wüllner und spricht das gewaltige Werk so, daß man atemlos lauscht, wie etwas nie Gehörtem." Das Gleiche läßt sich von vielen Werken in Wüllners Nachschaffen sagen: er reproduziert, aber ohne Schlacken des eigenen Ich, er besitzt die Gabe gänzlicher Ablegung der eigenen Persönlichkeit zugunsten des Kunstwerkes. Jedem Stile spürt er nach bis an die Wurzel, er durchleuchtet jedes künstlerische Gebilde, hellsichtig, unheimlich hellsichtig dringt er bis in den Urgrund des Schöpferwillens. Wenn dieser Mund den Hauch der Liebe, den Glanz der Freude, den Strudel der Leidenschaft, das Ringen der Götter und Helden, das Kreisen der Elemente, den Zauber des Märchens, die Mystik der Religion, die Weisheit des Sehers formt, dann vergewaltigt sein Gestalten den Gestaltenden: er selbst wird, was er spricht: der träumend verlangende Jüngling, der Held, der König, der Zweifler, der Gottentzückte, der Seher im Augenblick der künstlerischen Erhebung. Alles ist er, nur nicht er selbst. Das ist nicht Bescheidenheit. Es ist Größe.

* * *

Ludwig Wüllner, der Sprecher, hatte es noch leicht, seine Hörer zu bezwingen. Als Sänger aber hatte Ludwig Wüllner Hemmungen besonderer Art zu überwinden. Der Sprecher gelangt vom Wort zum Ton, der Musiker vom Ton zum Wort. Wie war da der Musik-

*) Die Hauptstudie der Methode Denhardt bestand darin, die festen Bestandteile der Sprache, die Konsonanten, sozusagen aufzulösen, d. h. die Worte zu lallen und sie so weich und schlaff als möglich in fließendem Tone zu sprechen.

kritiker, der nur gewohnt ist, Sänger zu hören, Sänger zu beurteilen, die eben vor allem Stimme haben, zu überzeugen, daß Ludwig Wüllner in schwerem Ringen Klang und Ausdruck zu einer neuen Einheit verschmelzen wollte? Wie war den Zweifelnden zu begegnen, die nur mit den altgewohnten Maßstäben an Wüllner herantraten und ihm den Beruf zum Sänger absprechen wollten?

Diese Bedenken haben auch Wüllner zugesetzt, aber er hat sich von ihnen nicht besiegen lassen. Eine innere Notwendigkeit zwang ihn zum Singen. Die Musik ist es, die Wüllners Persönlichkeit bewegt und erklärt, die Musik ist der Urgrund seines Wesens, sie trägt seine Künstlerschaft. Dem romantischen Lied bildete er sich willig zum Instrument. Schubert, Schumann, Brahms, Hugo Wolf, Richard Strauß waren so noch nicht interpretiert worden, das moderne Lied, das von den Emotionen einer nervösen Zeit dunkel und ruhelos zeugt, fand in ihm seinen instinktsicheren Meister. Das Melodram, das an seinem inneren Widerspruch zu kranken schien, gewann durch ihn, den musikalischen Sprecher, sein Daseinsrecht. Phantasie und Erlebnis des Sprechers wie des Sängers strömten zusammen und schufen „das Charakteristische im Geiste der Musik". Hier knüpfte Schuberts „Prometheus", mit titanischem Trotz gestaltet, unmittelbar an den Titanen Goethes. Klang an sich hatte seinen Wert verloren, um im Bündnis mit dem Sinn bescheiden das Höchste zu erobern: das offenbarte Gefühl.

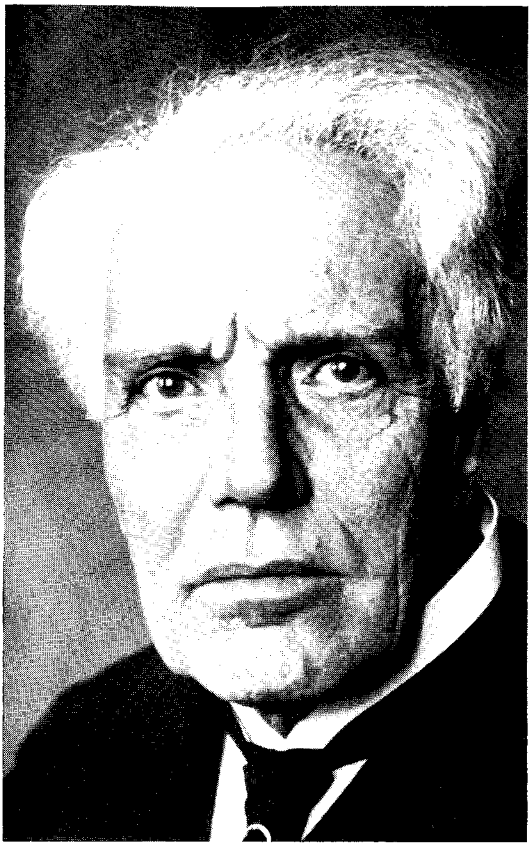
* * *

In unverwechselbarer Haltung, einem Rhapsoden gleich innere Gesichte mit gesammelter Kraft in Ausdruck umsetzend, steht Ludwig Wüllner, der Nachschaffende, vor uns. Er gibt, ohne das besonders zu wollen, die Szene zu dem Inhalt seiner Worte. Mit der Plastik einer schier grenzenlosen Ausdruckskraft leistet Wüllner allein die komplizierte Arbeit des Regisseurs, er malt Dekorationen, er zaubert den Schauplatz hin, zeichnet Menschen und Charaktere. Die Geste wird zur Handlung.

So bewegt sich Wüllners künstlerisches Sein zum Theater hin. „Wer unter seinen Kameraden beherrscht die Sprache in so eminentem Maße wie er und wer spielt mit solcher hinreißender Innerlichkeit wie er?" fragte einmal Herzog Georg von Meiningen, und mit diesem Urteil ist Wüllners schauspielerisches Können voll erfaßt. Innerlichkeit ist Harmonie der Ausdrucksformen über dem Grundton: über Wüllners Musikalität. Wüllner ist von Anfang an Musiker und er bleibt Musiker in all seinen Leistungen, als Sprecher und als Schauspieler. Die Sprache hat mit der Musik den Rhythmus gemeinsam. Aber während dieser in der Sprache elementar geblieben ist, gelangte er in der Musik zur höchsten und differenziertesten Ausbildung. Wüllner, schon von Natur rhythmisch besonders begabt, durchpulst die Dichtungen mit verfeinerter rhythmischer Erfassung, er durchfühlt und belebt den Rhythmus des einzelnen Verses, er wägt die metrischen Beziehungen von Satz zu Satz, von Strophe zu Strophe. In ganz anderem Maße, als andere Schauspieler, benützt er die dynamischen und agogischen Hilfsmittel der Tonkunst; Wüllners crescendi und decrescendi, seine ritenuti, seine rubati, jeweils in dem dichterischen Gehalt begründet, zeigen das Kunstwerk klarer und reiner. Als Schauspieler zieht er auch die Mitspieler in seinen rhythmischen Schwung, man gibt sich, wenn er z. B. den Lear spielt, der Illusion einer Sprachsymphonie hin. In jeder künstlerischen Äußerung Wüllners wirkt sich so seine Erstbegabung, die musikalische Begabung, aus. Wenn Wüllner spricht, singt er, wenn Wüllner singt, spricht er, und aus jedem Gedichte, aus jedem Lied macht er eine Handlung. In Wüllner treffen und ergänzen sich die Künste, die, derselben Quelle entstiegen, im Laufe ihrer Entwicklung sich getrennt haben. In den Gesprächen mit Eckermann wirft Goethe einmal hin: „Das Epische sollte rezitiert, das Lyrische gesungen und das Dramatische persönlich mimisch vorgetragen werden." Die Natur hat es Wüllner gegeben, in drei Kunstzweigen groß zu sein. Er hat Goethes Forderung erfüllt.

* * *

Wüllner war nach seiner Meininger Zeit wiederholt schauspielerisch in Berlin tätig, 1916/17 auch am Wiener Burgtheater. Aber der Umfang seiner Tätigkeit als Rezitator und Sänger



Ludwig Wüllner

Geboren 19. August 1858



phot. J. Gewitz, Eisenach

Wilhelm Rinkens

Geboren am 15. Juni 1879

gestorben am 29. Juni 1933

zog ihn immer wieder weg vom Theater, allerdings auch verständnislose Kritik, die ihn nun einmal und mit wenig geistiger Bemühung als den großen Rezitator „katalogisiert" hatte.

Wüllner ist zu universal, um ein modischer Künstler sein zu können. Aber wie die Werke, für die er sich eingesetzt hat, zum überwiegenden Teil überzeitlichen Wert haben, so ist auch Wüllners Erscheinung und Ausdrucksart überzeitlich. Er ist ein ganzer Künstler, ein Künstler, der alles für seine Kunst gegeben hat und gibt, dem kein Dienst an der Kunst zu gering ist. In Meiningen spielt er an einem Tage den Hamlet, den nächsten Tag saß er für einen erkrankten Musiker im Hofkonzert am Geigenpulte, am dritten sang er den ersten Gefangenen im „Fidelio". Für Wüllner ist die Kunst eins, nur die Gestalten sind verschieden. Das ist sein Geheimnis, das ist seine Außerordentlichkeit.

Vom Tonkünstlerfest in Dortmund und noch wichtigeren Dingen.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Das erste Tonkünstlerfest im neuen Deutschland hat eine Entschuldigung für sich: daß seine Vorbereitung noch in die frühere Zeit fällt und es einzig möglich war, in gewissen Forderungen, bestehend in der Beseitigung von Werken nicht deutschstämmiger Komponisten, der heutigen Zeit zu genügen. Insofern war die Lage klar, und was zeigte sich? Daß diese ganzen jüngeren deutschen Komponisten, der eine mehr, der andere weniger, dem Stil der im letzten Jahrzehnt aufgekommenen Musik in einer Art und Weise verpflichtet sind, daß, mit ebensoviel Ruhe wie Sicherheit sei es gesagt, von einem Hörigkeitsverhältnis gesprochen werden muß. Das heißt zunächst soviel, daß die letzten Jahre mit dem sich vollziehenden allmählichen Umschwung an den jungen Musikern spurlos vorbeigegangen sind, und sie deshalb in der Weise fortkomponierten, als ereigne sich in der gewaltig drängenden Zeit von etwa 1929 an überhaupt nichts, was sie anginge. Demgemäß sahen sie, und das ist die weitere Folgerung, diesen Stil auch für ein kommendes Deutschland als den gegebenen an. Da heißt es allerlei Fragen aufwerfen und sie möglichst bestimmt beantworten, zumal die Verwirrung, wie sie sich an Ort und Stelle kundgab und noch verstärkt in den Berichten über das Fest sich zeigte, groß ist.

Zunächst eine sehr wichtige Vorfrage: Kann der heutigen komponierenden Jugend irgendwie ein Führeramt zugestanden werden, und zwar von dem heute noch so weit maßgebenden Standpunkt aus, daß sie, die Jugend, mit ihren frischen, unverdorbenen Instinkten doch wohl irgendwie den richtigen, in die Zukunft weisenden Weg gehen werde? Die Frage ist doppelter Art, d. h. sowohl allgemein wie im Hinblick auf die Zeitverhältnisse zu beantworten. Gehen wir auf die vorromantischen, heute wieder maßgebender werdenden Verhältnisse zurück, so ergibt sich, daß die frühere Jugend solange lernte und sich an gesunden Vorbildern schulte, bis sie sich in der „künstlichsten" aller Künste so weit durchgebildet hatte, daß sie allmählich voll genommen werden konnte. Noch Richard Wagner hielt diese Entwicklung für die einzige dem Wesen der Musik entsprechende und sprach sich darüber auch in aller Deutlichkeit aus. Ergebnis: Eine Jugendfrage gab es früher in der Komposition überhaupt nicht. Wie sich im Laufe des 19. Jahrhunderts und besonders seiner zweiten Hälfte dieses Verhältnis änderte, die Jugend — gerade auch durch die Tätigkeit des Deutschen Musikvereins — sich mehr und mehr vorzudrängen suchte und der kunstschädliche Ruf nach „Neuem" gerade auf sie faszinierend wirkte, das gehört in eine Geschichte der Musik vor allem der letzten 50 Jahre.

Hier fängt auch das Besondere an, darin bestehend, daß diese Jugend sich immer mehr in eine Zeit mit erschütterten Grundlagen und einer abwegigen, einseitigen Musikentwicklung gestellt sah. Wäre nun das Verlangen, gerade die Jugend hätte das Abwegige erkennen und dagegen auftreten müssen, ungerechtfertigt, so nie und nimmer, daß die immer größer werdende Verwirrung sich gerade durch den eiligen Anschluß der Jugend an diese rechtfertige, eine

Auffassung, die im letzten Jahrzehnt gerade von den Vertretern der Neuen Musik ins Treffen geführt worden ist.[1] Denn eines bewies diese Jugend durch ihren Anschluß an selbst Naturwidrigstes, daß sie durchaus unsicher in ihren Instinkten war. Und dies in vollem Gegensatz zu jener deutschen Jugend, die um 1900, der städtischen Treibhauskultur überdrüssig, als „Wandervögel" aufs Land zog und schöne alte Lieder zur Gitarre sang, sich, kurz gesagt, auf etwas Gesundes und natürlichst Gewachsenes zu stützen suchte. Diese Jugend hatte wirklich gesunde, unverdorbene Instinkte, und zwar eben, betont sei es gesagt, in starkem Gegensatz zu der komponierenden Konservatoriumsjugend, die nicht eilig genug dem dernier cri nachlaufen konnte.[2] Welche Abhängigkeit aber auch sonst, in der Stellung zu früherer Kunst z. B.? Die durch die Neue Musik eingeleitete Wagner-Verachtung machte die Jugend getreulich mit. Ein Beispiel. Um diese Zeit, etwa 1925, bot H. J. Moser, wie er in seinem Bayreuth-Artikel vor zwei Jahren mitteilte, seinen Heidelberger Musikstudenten Freikarten für Bayreuth „wie saures Bier" aus, 1930 aber, als es um Wagner wieder anders stand, beklagten sie sich, daß sie keine erhielten. Mit einer derart von Konjunkturen abhängigen Kunstjugend ist nun alles nur kein Staat zu machen, noch weniger kann aber ihrem Instinkt auch nur im geringsten vertraut werden. Das muß offen, sehr offen gesagt werden, damit dieses künstlerische Jugendkapitel endlich einmal Hand und Fuß erhält. Wer dieser Jugend gegebenen Falls nicht sogar sehr entschieden entgegentritt, liebt sie nicht, sondern sucht sich bei ihr beliebt zu machen, eine ebenso unwürdige wie schädliche Handlungsweise. Wie die Geschichte zeigt, ist bei aufrechter Behandlung auch weit mehr herausgekommen, nämlich wirkliche Männer, als bei einer Hätschelung. Und solange die Jugend nicht das stärkste Bestreben zeigt, in gesunden Musikkulturen sich zu verwurzeln, kann und darf ihrem Instinkt niemals vertraut, geschweige ihr Führerrechte gegeben werden.

Daß nun aber die Jugend noch unbekümmert in diesem Stil weiterschreibt, hat noch allerlei Gründe. Es gibt keinen Musikstil, der einem ungebändigten und ungeschulten Trieb stärker entgegenkommt, keinen auch, der schneller und leichter bis zu einem gewissen Grade beherrscht werden kann als eben der moderne. Und insofern übt er, wie eben die Verhältnisse zeigen, auf die heutige Jugend, die seelisch ja wirklich nicht belastet ist, die angegebene faszinierende Wirkung aus. Es gleicht nun einem Treppenwitz der Geschichte, daß ausgerechnet der Kontrapunkt der Tummelplatz für kompositorisches Sichausleben werden konnte, sofern gerade er männlichste, aufgespeicherte Kraft bei einer besonderen Art geschulter geistiger Beweglichkeit verlangt. Sozusagen alles aber, was den Kontrapunkt zu dieser männlichen Kunst stempelt, ist heute, durch Zerstörung der Tonalität, wie auf einen mephistophelischen Zauberspruch weggeräumt. Es kann ja zusammenklingen, was da will, kein Weg zeichnet sich vor, sondern alle Richtungen sind freigegeben. Es ist etwa so, wie wenn ein Autofahrer beliebig nach allen Seiten in schnellstem Tempo fahren könnte. Nirgends braucht er auszuweichen, selbst an eine Straße braucht er sich nicht zu halten, sodaß selbst jemand fahren und gewisse „Künste" machen könnte, ohne daß er den Wagen zu lenken versteht. Welch Knaben-Jahrmarktvergnügen, größte Gefahrlosigkeit bei größter Freiheit oder vielmehr Willkür! Mit Autofahren unter Verkehrsverhältnissen hat das so wenig zu tun wie ein fesselloses Kontrapunktieren mit wirklichem. Wie gesagt, ein Treppenwitz: Die musikalisch zügelloseste Zeit pflegt ausgerechnet den die meiste Zucht verlangenden Stil. Sicher, es gibt heute jüngere Komponisten, die es wirklich ernst nehmen, um einen echten Kontrapunkt wirklich ringen, aber es sind leider doch eher Ausnahmen als irgendwie Regel.

Das führt auch zu der heute wohl wichtigsten musikalischen Frage, der der Tonalität. Gerade die jungen Leute scheinen wirklich der Ansicht zu sein, daß diese eine erledigte Angelegenheit sei. Da gälte es nun allerlei Erwägungen anzustellen. Erinnern wir uns der Entstehung der Atonalität. Sie war letztes Ergebnis einer Entwicklung, die mit einer ge-

[1] S. darüber den Aufsatz: „Eine Kundgebung der Neuen Musik" (ZFM 1926, April), wo auch von der Musik als der männlichsten aller Künste gesprochen wird.

[2] Das war schon vor 20 und 30 Jahren so. Von der Musikbibliothek Peters zu Leipzig konnten die neuesten Partituren von R. Strauß nicht schnell genug für die Konservatoristen beschafft werden

wissen Notwendigkeit das Chaos gebären konnte, ging man nicht an die Quelle des Übels. Das Ergebnis einer schweren Erkrankung kann entweder Gesundung oder der — Tod, völlige Auflösung, sein. Daß, wäre die heutige Tonkunst auf die atonale Musik allein angewiesen, dies nun eben den Tod aller Musik bedeutete, darüber besteht hoffentlich nicht der geringste Zweifel. Sie fristet ja auch nur noch ein kärgliches Gnadendasein innerhalb der Konzertprogramme. Und dies trotz aller Versuche, Bindungen mit früherer Musik herzustellen, was auch zu einer relativen Atonalität geführt hat. Diese ist nun aber noch verderblicher als die andere, weil sie Sand in die Augen streut, vor allem aber von der Frage wegführt, was denn Tonalität im innern Sinn bedeutet. Mit einem Wort gesagt: Das seelisch und geistig Kostbarste, was die abendländische Tonkunst ausgebildet hat, jenes Etwas, das diese Kunst sowohl zur volksverbundensten wie aber auch geistig höchststehendsten, zu an „Wundern" reichsten aller Künste machen ließ. Wer nicht in diesem doppelten Sinn die Bedeutung der Tonalität kennt, weiß einfach nicht, was ein Bach, Mozart oder Wagner zu sagen hat, weiß nicht, was Tonkunst im seelisch tiefsten und geistig höchsten Sinne ist. Und hierüber gibt es kein „Relativieren", sondern nur ein Entweder—Oder. Ein Musiker, der nicht an die Tonalität als an ein Gewissestes und Tiefstes in seiner Kunst glaubt, erkennend glaubt, ist ein bedauernswertestes Geschöpf, weder Freud noch Leid gibt's für ihn in seiner „Kunst", weder tief Seelisches noch hoch Geistiges. Die Tonalität konnte auch nur eine Zeit verwerfen, die die Pforten zur Tonkunst mit perverser Lust zugeschlagen hatte, und dies wieder deshalb, weil sie um ihre „Wunder" nicht mehr Bescheid wußte.

Die Frage, wie gelangen wir wieder zu einer erfühlten und vergeistigten Tonalität, ist denn auch die Hauptfrage für die zukünftige Entwicklung der deutschen Musik. Ohne sie, nochmals gesagt, weder eine volksverbundene noch eine auch geistig ernst zu nehmende Tonkunst. Sind wir wieder zu einer solchen gelangt, dann läßt sich auch über das Kapitel „Atonale Musik", das ich der letzte wäre, es völlig streichen zu wollen — welch treffliche Dienste hätte sie z. B. einem Haydn geleistet, als er das Chaos geben wollte! — ein ganz gemütliches Wort sprechen. Eine Forderung ist aber heute mit aller Entschiedenheit im Hinblick auf die heranwachsende Kompositionsjugend zu erheben: Theorielehrer, die über das Wesen der Tonalität an Hand der Meisterwerke keine innere Aufklärung geben können und von ihr nicht durchdrungen sind, gehören sowenig an öffentliche Musikschulen wie marxistische Lehrer an deutsche Lehranstalten. Denn nochmals: Entweder weiß einer über diese Grundfrage inneren Bescheid oder er weiß es nicht, und in diesem Fall hat er überhaupt keine Stimme. Ein Tonkünstlerfest wie das in Dortmund muß auf alle Fälle das letzte gewesen sein. Wer auch in der Kunst Machtsprüche, und zwar berechtigtste und notwendigste, für unangebracht und überflüssig hält, vielmehr der Meinung ist, die Künstler hätten zu allen Zeiten gut genug gewußt, was sie zu tun haben, kennt weder die Geschichte noch scheint er das letzte Jahrzehnt erlebt zu haben, wie er ferner der Meinung sein muß, daß den heranwachsenden deutschen Komponisten nicht im geringsten angehe, was heute in Deutschland vorgeht. Und mit all diesen Leuten möchte man lieber unter vier Augen als öffentlich reden.

Das führt auch zu dem eigentlich wichtigsten Ergebnis des Festes, zu der Wiederwahl S. von Hauseggers zum ersten Vorsitzenden, nunmehr aber ausgerüstet mit den Befugnissen eines Führers im heutigen Sinn. Das heißt soviel, daß der Vorsitzende sich einzig der deutschen Musik in ihrem tiefsten Wesen verantwortlich zu fühlen braucht, von den durcheinandergehenden Anschauungen der anderen Vorstandsmitglieder sich unabhängig halten kann. Und wir denken, ein Hausegger weiß, worum es geht und was an seiner Stelle zu tun ist. Denn wenn auf seine Anregung hin ein Telegramm an den Reichskanzler Hitler als „den Schirmherrn der deutschen Musik" gesendet wurde und Hausegger vorher noch ausführte, daß zum ersten Male ein Reichskanzler der Musik seine volle Liebe entgegenbringe, so liegt es nun gerade auch an den deutschen Musikern und unter ihnen besonders den Komponisten, eine Musik in die Wege zu leiten, die den Namen „Deutsche Musik", und zwar eben im Sinne des neuen, auf innerstes Volkstum sich stützenden Deutschlands, auch wirklich verdient. Hans Sachs führt in den „Meistersingern" eindringlich genug aus, daß die Kunst, die in den Händen

der Kunsttreibenden nur allzu leicht den Boden gesunden Volkstums verlasse und abseitige Wege einschlage, sich immer wieder am Volke kontrollieren müsse; denn „ob ihr der Natur noch seid auf rechter Spur, das sagt euch nur, wer nichts weiß von der Tabulatur". Man betrachte einmal von diesem Standpunkt aus die Werke der jüngeren Komponisten dieses Festes und es wird eine gemeinsame Grundlage zu ihrer Beurteilung gefunden sein.

Ganz im Sinne eines neuen Deutschlands war auch die Einrichtung einer Stunde für Hausmusik, die P. Raabe mit einem kurzen, aber inhaltreichen Vortrag einleitete. Eine wirkliche Hausmusik, die heute ganz darniederliege, sei unentbehrlich. Der Meinung, sie habe sich überlebt, weil doch die wenigsten so weit gelangten, um sie auch in einem höheren Sinne zu treiben, müsse entgegengetreten werden, d. h. es müßten in verschiedenster Hinsicht die Mittel geschaffen werden, daß gerade auch Unbemittelte, so sie Begabung und Freude zeigten, sowohl zu Instrumenten wie zu einem guten Unterricht gelangten. Damit stehe in Verbindung eine Reformierung des ganzen gesellschaftlichen Lebens. Ein Hauptwert der Worte bestand gerade darin, daß das Problem „Hausmusik" nicht für sich allein, sondern in Verbindung mit dem ganzen, weit gezogenen Umkreis behandelt wurde. Leider war das praktische Ergebnis der Vortragsstunde nur im gesanglichen Teil befriedigend, hier aber, durch den Vortrag der fünf „Lieder eines Mädchens" von Armin Knab, gleich in einem Maße, daß alles gewissermaßen aufatmete und ich als vieljähriger Besucher dieser Feste zu berichten habe, noch niemals an einem von diesem auf so gesunde, innerlich quellende deutsche Liedkunst gestoßen zu sein. Es sind Strophenlieder echtester Prägung, vom Mittelpunkt der Wunderhorn-Gedichte aus erfaßt und in inniger Sprachbelauschung erfunden und gefunden, versehen mit einer ebenfalls von Innen gepackten und hiedurch sich auch mit der Singstimme verschmelzenden, charaktervollen Klavierbegleitung. Im übrigen nur so viel: Fängt das heute ganz darniederliegende deutsche Lied nicht wieder auf dieser, allerdings nur schwer zu erreichenden Grundlage an, so dilettieren wir auf diesem Gebiet noch eine Ewigkeit herum. Wie wichtig aber das Lied für die deutsche Musik ist, dürfte nicht auseinandergesetzt werden. Freilich, Musiker und Kritiker, die mit den Knabschen Liedern nichts Rechtes anzufangen wußten, gab es auch. Die zwei Instrumentalwerke, eine ziemlich laue Bratschensonate von H. J. Therstappen und eine Serenade für Flöte, Violine und Bratsche des trefflichen Karlsruher Fr. Philipp waren etwas fehl am Ort, dieses Werk wegen seiner technischen Schwierigkeiten und anderen Bestimmung (Puppenspielmusik!). In diesem Zusammenhang nenne ich noch ein anderes, ganz treffliches Werk, das der falschen, zu ihm eingenommenen Einstellung wegen nicht wenig zu leiden hatte, die Orchesterserenade op. 48 von Cl. von Franckenstein. Das ist Unterhaltungsmusik im besten, vornehmen Sinn, und ich denke, eine solche haben wir sogar sehr nötig. Warum nicht einmal ein halbes Konzert derartiger, in ihrer Art durchaus voll zu nehmender Kunst zu widmen! Sind etwa unsre Klassiker immer auf dem Kothurn gestanden? Selbst unsern Sinfoniekonzerten täte eine gelegentliche Zuführung derartiger Kunst, die in einem solchen Fall vollendet zum Vortrag gelangen kann, zur Erholung der Hörer nur gut.

Bezeichnend war es nur überhaupt für dieses Fest, daß die frühere Komponistengeneration ungleich besser abschnitt als die junge, was sehr oft durchaus nicht der Fall gewesen ist. Wir hörten da an Orchesterwerken die Ouvertüre-Fantasie „Raskolnikoff" von E. N. v. Reznicek, eine der reifsten und gekonntesten sinfonischen Dichtungen in Form von Charakterschilderungen der letzten Jahrzehnte und zum Besten gehörend, was ich von diesem Komponisten kenne; einige geradezu ergreifende Töne erklingen. Weiterhin die Sinfonische Suite op. 30 von Max Trapp, die mit einer glanzvoll prasselnden Toccata beginnt, wie wir sie in dieser Art, mit vollem, modernen Orchester nämlich, noch nicht haben. Der langsame Satz, vielleicht ein wenig zu lang und mit Hans Sachsens Mahnmonolog etwas im Hintergrund, schlägt schön gefaßte, tiefe Töne an; die zwei anderen Sätze, ein Menuett und ein Rondo, sprechen ohne weiteres für sich. Weiterhin und als Höhepunkt Pfitzners „cis-moll-Sinfonie", über die weiter nichts gesagt sein soll, als daß sie wieder einmal den Atem einer Kunst des Metaphysischen verspüren ließ. Dementsprechend war auch der Eindruck. Indessen sind sowohl von Hermann Unger: „Vier Landschaften aus Goethes Faust II" op. 66 wie von Karl

Hasse (Cellosonate op. 52) und Wolfgang v. Bartels (Violinsonate op. 28) glücklichere und bedeutsamere Arbeiten bekannt. An dieser Stelle seien auch die wohlgeformten, aber ohne stärkere Phantasie geschriebenen Chöre für gemischten Chor von Wilhelm Petersen genannt, weiterhin aber eine „Musik für eine Klarinette in A" des verstorbenen und blinden Hubert Pfeiffer, ein derart innerlich musikalisches und gekonntes Werk, daß diese Einstimmigkeit tiefer wog und mehr Polyphonie im Bachschen Sinn ausströmte als die ganze moderne Kontrapunkterei dieses Festes.

So hat man sich auch über die Werke dieser Komponisten ganz kurz zu fassen, sofern nichts zu hören war, was dem Prinzip nach nicht bekannt ist und, nur vielfach besser, durch den Rundfunk immer wieder einmal zu hören war. Wir hörten das fünfzig Minuten dauernde 4. Streichquartett von Fr. Wohlfart, in jenem linearen Kontrapunkt geschrieben, der die Forderung erheben läßt, daß ein Komponist die als Schwerarbeiter dasitzenden Zuhörer entlohnen müßte. Ich habe bei derartiger Musik immer wieder das Gefühl, als würde einem das Seelenleben niedriger, ganz winziger Lebewesen demonstriert. Vollkommen lebensunfähig ist auch der Liederzyklus für Sopran und Streichquartett von J. Lechthaler, der vor einigen Jahren mit einem trefflichen „Stabat mater" gekommen war, nun aber frühere Untugenden (Hysterische Gesangslinie) mit heutigen vereinigt. In dem begabten, frisch zupackenden Karl Höller (op. 16 für zwei Klaviere) kämpfen immer noch zwei Seelen, eine romantische und die moderne, und hoffentlich nimmt er sich selbst ins Gebet; denn die Zeit verlangt's und um ihn wär's schade. Sein Werk stand immerhin in vorderster Reihe. Auch Helmut Saller kann in seiner gemäßigt modernen Suite für Kammerorchester op. 1 noch eine Hoffnung werden. Er fängt sehr gut an, verbraucht sich aber im Verlaufe gerade in den modernen Mitteln — die vielen Quarten und Quinten z. B. — derart, daß der Abfall offenkundig wird. Eminent routiniert ist indessen Ottmar Gersters Klavierkonzert angelegt und kann gerade deshalb, ist die ganze, von Hindemith entlehnte Maschinerie erkannt, beinahe abstoßend wirken. Immer und wieder rhythmisierte Quartenfortschreitungen hören zu müssen, kann einen den Konzertsaal mit dem einer Fabrik verwechseln lassen. Dilettantisch war hingegen das Violinkonzert von P. Groß, und wie man für die langatmige, das Gute der modernen Schule verleugnende Partita für Streichorchester von H. Brehme etwas übrig haben kann, begreife ich so wenig, als es mich kümmert. Kaum etwas ist mir unsympathischer, als wenn ein Komponist nach dem alten Motivschatz greift (s. die Beispiele im Juniheft) und diesen nun atonal vermengselt und verunreinigt. Hingegen habe ich an den beinahe verlachten vier italienischen Gesängen für Tenor und Orchester von W. Egk meine Freude oder doch vollen Spaß gehabt. Es sind geistvolle Studien im exaltierten Stil und eigentlich, oder zunächst wenigstens, nur von der italienischen Seele aus zu verstehen, weshalb es auch einen großen Fehler bedeutete, die Stücke, denen italienische Volksgesänge zugrunde liegen, deutsch singen zu lassen. Für Groteskes oder doch Exaltiertes eignet sich der moderne Stil bei temperamentvollster Anwendung ganz ausgezeichnet, kurz, für mich sind diese Stücke, die in Italien sicher durchschlagen würden, in Ordnung. Nicht weiter erwähnt sei ein unglückliches Quartett eines Schönberg-Schülers.

Und nun wäre noch jenes modernen Werkes zu gedenken, mit dem das Fest glanzvoll und erfolgreichst abschloß, des Oratorimus „Der große Kalender" von Hermann Reutter. In ihm darf eine neuzeitliche Fassung von Haydns „Jahreszeiten" gesehen werden, die sie insofern erweitert, als es auch religiöse Momente einbezieht, Christi Geburt und Tod, und zwar sowohl in Worten des Evangeliums wie alter Volkslieder. An Stelle des oratorischen Erzählers treten Bauernregeln durch das ganze Jahr, sie sind's nicht zum wenigsten, die den von L. Andersen sehr sinnig zusammengestellten Text zusammenhalten. Reutter verfährt insofern ähnlich, als er an Stilelementen zusammenrafft, was die Musik seit etwa einem halben Jahrtausend ihm für seine Zwecke darbot, und es glückt ihm wirklich, wenigstens fürs erste, nicht stillos zu wirken. Als Ganzes hat man es mit einem durchaus modernen Werk zu tun, wenn es auch immer wieder älteres Volksgut ist, das den unmittelbarsten Eindruck macht, zumal Reutter gerade nach dieser Seite als ein Mann von Geschmack vorgeht. Daß er z. B. das Kinderlied „Der Mai ist gekommen" gerade so singen läßt, wie's in den Schulbüchern steht,

ohne fatale moderne Kontrapunkterei, ist ihm hoch anzurechnen. Das Besondere liegt nun darin, daß derartiges Einfache keinen, wohl aber das meiste Moderne einen primitiven Eindruck hinterläßt, und hier gelangt man zur Achillesverse dieses Werkes, seiner ganz geringen seelischen Wärme. Wie weiterhin im einzelnen nachgewiesen werden kann, daß dieser Stil Althergebrachtes, wie tolle Fastnachtsfreude, sommerliche Liebeslust usw., einfach nicht überzeugend zu geben vermag. Dies und jenes mag vielleicht betäuben aber innerlich erfüllen? Insofern wird das Werk, das nächsten Winter an zahlreichen Orten zur Aufführung gelangen dürfte, die Klärung der Anschauungen über das Vermögen der modernen Musik aufhalten, wie dies öfters bei erfolgreichen modernen Werken des letzten Jahrzehnts zu beobachten war. Freilich, schon in Dortmund waren die Meinungen, trotz gespannter Erwartung, Feststimmung und angesichts einer vorzüglichen, nicht überall zu erreichenden Aufführung, ziemlich geteilt. Trete es nunmehr seinen Jahreszug an.

Das Fest verlief, was die Aufführung der Werke betraf, ganz vorzüglich. Fast allgemeines Erstaunen herrschte unter denen, die das Rheinland musikalisch nicht näher kennen, über den im übrigen Deutschland nur dem Namen nach bekannten Festdirigenten W. Sieben, einen geistvollen Musiker mit bis ins Letzte ausgebildeten Dirigentenfähigkeiten. Und was dirigiert heute in Deutschland und darüber hinaus nicht alles herum! Und welch diszipliniertes Orchester! Als Solisten hörte man durchaus erste Kräfte, drei Streichquartette wetteiferten, das Selbstloseste leistete das Queling-Damenquartett. Das Oratorium, überhaupt haushälterisch umgehend, beschäftigt nur einen Sopran (M. Neusitzer-Thönnisen) und Bariton (P. Lohmann).

In der Mitgliederversammlung fanden amtlich vorbereitete Neuwahlen statt. All dies tritt aber im Hinblick darauf, daß dem Vorsitzenden Führermacht gegeben ist, zurück und ist mehr eine Vereinsangelegenheit.

Neue Wege deutscher Musik [1]

Von Walter Krug, Schopfheim.

Wer einen Weg sucht, wird ihn nur finden, wenn er weiß, woher er selber kommt und welche Irrwege er schon gegangen ist. Über die Ziele deutscher Musik wird man Zuverlässiges erfahren, sobald man sich über die Herkunft dieser Musik und über ihre Verirrungen klar geworden ist.

Wenn man es unternimmt, die Quellen der deutschen Musik freizulegen, so wird man alsbald erkennen, wie diese Kunst, solange sie kräftig strömt, einer bestimmten Art des Strömens immer treu bleibt. Es ist ihr eigen, daß sie immer wieder aus der Tiefe des Volkes hervorbricht und, Neuerungen jeder Art wenig hold, unter allen Erscheinungen des Geistes vornehmlich den Sinn für das Bewahren des Alten und Ältern entwickelt. Dabei liebt sie die Buntheit und Mannigfaltigkeit des Lebens nicht weniger als das seelische Ergreifen seiner Erscheinungen. Zugleich aber ist ihr eingeboren ein Gefühl für ein allumfassend Symbolisches dieser Erscheinungen, in dem das noch so stark betonte Subjektiv-Persönliche, ja Individualistische seine Grenzen und Zuflucht findet. Es ist ein Allgemeines, das, aus dem Urgrund seelischer Vertiefung aufsteigend und durch den Bereich des Sittlichen hindurchgehend, zu einer hohen Vergeistigung sich erhebt und einer im dichten Gewebe ewiger Gestaltung vertieften und erregten Sprache entspricht. Nie Selbstzweck und immer nur Mittel und unterworfen dem seelischen Aufschwung und der Richtung auf das Geistige. Fremd also aller leeren, wenn auch noch so schönen Form und ihrem Spiel, Feind allem mechanisch musikantischen Wesen und ganz gerichtet auf die Erfüllung organischer Erfindung und organischen Aufbaus.

Wer dann aber den Verlauf verfolgt, den die Entwicklung dieser deutschen Musik in der

[1] Dieser Aufsatz lag bereits vor, als der zu den gleichen Fragen grundlegend Stellung nehmende Bericht über das „Dortmunder Tonkünstlerfest" von Dr. Heuß eintraf. Wir veröffentlichen ihn als eine wertvolle Anregung eines unserer ernstesten Musikfreunde, der darin manches ausspricht, was auch unsere Leser innerlich bewegt. Der Herausgeber.

zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts genommen hat, und bemerkt, wie allmählich, nachdem durch Jahrzehnte eine Lösung ihres Gefüges und eine Unsicherheit in der Haltung der Schaffenden zu beobachten war, endgültig gegen Ende des Jahrhunderts die große Überlieferung in Vergessenheit gerät und Gehalt und Gestalt sich zu zersetzen beginnen, bei Mahler etwa im Großen des Fühlens und Formens, bei Reger[2] bis in die kleinsten Teilchen hinein, wie das Gewebe sich immer mehr lockert, wie der Klang der Stimmen auseinanderfällt und jede sich in den vordersten Vordergrund zu rücken strebt; wer sieht, wie nach dieser langsamen und gründlichen Vorbereitung dann ein völliger Verfall des stolzen Baus einsetzt, mit Schönberg etwa in einer für jeden Menschen unhörbaren, völlig unsinnigen Willkür eines launenhaften, von Gespenstern gejagten Einzelwillens und mit Strawinsky in einer frechen Vereinigung von russischer Barbarei und französischer Formsucht, und wie nun Deutschland in ergebenster Nachäffung dieser Musikanterei seine große Überlieferung schamlos preisgibt: wer das sieht, der sieht auch, wo einst Wege waren und nun Irrwege sind, wo Vernichtung droht und wo es noch Ziele geben kann. Der weiß: Wenn wir nicht mit schärfster Entschlossenheit dieser „Neuen Musik" des vergangenen Jahrzehnts den Kampf ansagen und des großen deutschen Erbes uns wieder erinnern, dann mag es in Deutschland vielleicht noch ein Gebilde geben, das weltläufig ist im Sinne der verwahrlosten Welt von heute, aber sicher keine Musik, geschweige denn eine deutsche Musik.

Der Kampf aber verlangt dieses:

Es ist abzulehnen jede ausdruckslose, eintönige Regel einer musikantischen, abgezogenen, formelhaften Musik, jede Spielerei mit Tönen (oder Geräuschen), jede Bewegung als solche oder, mit einem Wort von heute: die spannungslose Motorik, die „neue Sachlichkeit".

Es ist abzulehnen jede Bindung im neuen Sinn, die, da sie ohne Gefühl ist, bindet, wo nichts zu binden ist; jedes Formelspiel, jeder Leerlauf von Kräften. Abzulehnen die unsinnige Anmaßung der Genialität als einer formalen Gabe, der Genialität ohne Genius, d. h. ohne Geist und Seele.

Es ist abzulehnen jeder Versuch einer weiteren Brechung des chromatischen Wesens, einer weiteren Teilung der Töne und, als barbarisch, jeder Rückfall ins Atonale.

Es ist abzulehnen jede einseitige Förderung von Bewegungen, die Vokalmusik auf Kosten der Instrumentalmusik in den Vordergrund zu rücken. Man gebe beiden die Möglichkeit der Entwicklung.

Es ist abzulehnen jede Form des Jazz. Diese Art des Musikschaffens, die in einer bisher noch nicht dagewesenen Armut des Fühlens und Denkens sich auf Gebilde beschränkt, die auf den Synkopen und einem gewissen Polyrhythmus beruhen, raubt dem Musiker jede Möglichkeit zeitlicher Entwicklung, da sie nur die Wiederholung des Augenblicks duldet. Die Synkope stäuft die Zeit, setzt einen Damm gegen das Geschehen, verewigt das sinnlos Einmalige. Damit ist sie in einer Häufung wie hier nicht nur widersinnig, indem sie die in der Zeit verlaufende Musik zwingt, im Raum stehen zu bleiben, sie bringt auch die Menschen in Entartung, weil sie ihnen dadurch, daß sie sie gleichsam in einen Käfig sperrt, jede Bewegung und jeden geistigen Aufschwung unmöglich macht. Da der Schlager die typische Form des Jazz ist derart, daß er den Musikern das Vorbild für die Gestaltung jeder Melodie, auch der geistigen, wohlgemerkt, zu geben hatte, gipfelt schließlich im Kampf gegen ihn der Kampf gegen die zu bekämpfende „Neue Musik".

Es ist abzulehnen jedes blendende, nur auf Äußerlichkeiten berechnete Virtuosentum. Abzulehnen jedes Glänzen mit Schnelligkeit, Geschmeidigkeit. Jedes Betonen des äußern Apparates, worin ja vorzüglich auch sich all das erschöpfte, was man in Theorie und Praxis gei-

[2] Bezüglich Max Regers sind wir mit dem Verfasser nicht einig, wie ja unser Reger-Heft bewiesen hat. Wir sehen in Reger den Vollender seiner Zeit, besonders in seinen Orgelwerken, seinen Kantaten usw., der aber zugleich der Erste war, der uns einen Weg in eine neue Zukunft wies.

Der Herausgeber.

stig-hochstehend zu nennen beliebte. Damit ist auch die sogenannte sachliche Aufführung alter Musik abzulehnen, weil sie keineswegs sachlich ist im Sinn der alten Musik, sondern in dem kunstwidrigen Sinn einer neuen Sachlichkeit, die sich etwa erfrecht, Werke Bachs und anderer alter Meister vom Standpunkt moderner Motorik aus zu Gehör zu bringen.

Der Grundzug wahrer deutscher Musik aber wird Reinheit sein, jene aus der Reinheit des Empfindens quellende Reinheit des Klangs, die — ferne Zeit! — einst gestattete, daß Bach seiner weltlichen Musik geistige Worte unterlegen durfte, ohne an seiner Seele Schaden zu nehmen. Zu fördern ist daher alles, was der Eigenart des deutschen Wesens dient, genauer: aus ihm geboren und entwickelt wird.

Wenn dies ein Fortschritt sein wird, so sicher nicht in dem Sinn eines Weiterentwickelns, Weiterentfaltens vorhandener Massen, sondern im Sinne des Emporhebens über das Gemeine, Alltägliche hinauf ins Geistige. In diesem Sinne also wohl ein rückschrittlicher Fortschritt und sicher keine Kunst „vom Tage“ oder „für den Tag“.

Wilhelm Rinkens †.

Von Martin Platzer, Eisenach.

Mitten aus dem fruchtbarsten Schaffen heraus erlag Wilhelm Rinkens plötzlich einem Herzschlag, und wenn etwas mit diesem tragischen Geschick versöhnen kann, so ist es der Gedanke, daß diesem von einer schier unerschöpflichen Vitalität erfüllten Künstler die Leiden langen Siechtums, die Qualen des Bewußtseins der schwindenden Kräfte erspart geblieben sind. Trost ist vor allem auch der Gedanke, daß nicht nur der Mensch, der Freund, der Lehrer, der Sängerführer und Dirigent, daß vor allem auch der Tondichter in seinen Schöpfungen fortleben wird, daß seine Werke immer wieder Freude und Trost und tiefste und letzte Beglückung schenken werden.

Im Rheinland, in Röhe bei Eschweiler, unweit Aachen, am 15. Juni 1879 geboren, lebte er seit fast drei Jahrzehnten in Eisenach und ist so eng mit dem thüringischen Musikleben verwachsen, daß man ihn getrost als Thüringer bezeichnen kann. Wie es ja keines Nachweises bedarf, daß die thüringische Kultur von je ihre dauernde Frische, ihre schönste Blüte dem glückhaften Assimilieren ursprünglich landesfremder Elemente verdankt.

Interessant und vor allem in die Augen fallend war an Rinkens, wie dem raschen Aufstieg der äußeren Lebenskurve eine sehr langsame Entwicklung als schaffender Künstler entsprach. Schon in früher Jugend siedelte er nach Köln über, wo man sehr bald seine außergewöhnliche musikalische Begabung erkannte. Beim Aachener Organisten Ludwig Putz erhielt er den ersten Klavierunterricht, vertrat mit elf Jahren seinen Meister bereits auf der Orgelbank, mit dreizehn Jahren versuchte er sich zuerst mit Kompositionen. Franz Wüllner d. Ä. nimmt sich seiner an, überweist ihn der Meisterklasse von Max Pauer, F. W. Franke, der Organist am Gürzenich und an der Christuskirche unterrichtet ihn in Theorie. Mit achtzehn Jahren schon vertritt er auch diesen Meister an der Orgel. Dr. Otto Neitzel, Pfarrer Jatho, mit denen ihn eine beglückende Freundschaft verband, wurden für seine geistige Entwicklung von entscheidender Bedeutung. Im Jahre 1905 kommt er als Musikdirektor nach Recklinghausen, wo er bis 1906 erfolgreich tätig war. In diesem Jahre wurde er als Nachfolger von Professor Thureau nach Eisenach berufen, hier wirkte und schaffte er bis zu seinem letzten Tage.

Hier auch kam, in sorglos-glücklichem Familienkreise, seine volle menschliche und geistige Entwicklung. Seit 1912 erst wandte er sich wieder der Komposition zu, im Wissen, daß vorher seine innere Reife noch nicht den Grad hatte, um sich schöpferisch auswirken zu können. Und wenn man sein Leben überschaut, so kann man verstehen, daß erst äußere Hemmungen überwunden sein wollten, ehe der ganze Reichtum einer begnadeten Seele sich ganz entfalten konnte. Die engen, kleinen Verhältnisse, aus denen er stammte — der Vater war Bauer und

Dorfschullehrer —, der Kampf mit der nackten Not des Lebens ließen ihn nicht zur inneren Ruhe und Sammlung kommen. Erst eine einigermaßen gesicherte Stellung in harmonischer Umgebung gaben ihm die Möglichkeit umfassender, allgemein menschlicher, geistiger und wissenschaftlicher Orientierung. Und er erkannte stets selber dankbar an, was ihm Thüringen in seiner landschaftlichen Schönheit, seinem gemütvollen Leben schenkte. Denn sein rheinisches, fröhliches Temperament, das, ganz auf Lebensfreude gestellt, in seinem überschäumenden Sichverströmen gewiß manchmal der inneren Sammlung im Wege stand, ohne die ein produktives Schaffen nicht möglich ist, genoß hier voll die Freuden des Lebens und der Natur.

Von 1912 an datierte er selbst sein eigentliches Schaffen. Und es ist bezeichnend für seine aus dem Seelischen, nicht aus dem Intellektuellen quellende Kunst, daß gerade im Lied sein kompositorischer Drang sich zuerst Bahn brach. So finden wir in der Reihe von op. 1—19 hauptsächlich Lied- bzw. chorische Kompositionen. Am 1. August 1914 schrieb er den ersten Satz der Klavierviolinsonate op. 20, um im Laufe der Jahre in fast allen Kompositionsarten sich fruchtbar und erfolgreich zu erweisen.

1916 erst trat er als Liederkomponist mit einem größeren Konzert in Leipzig an die Öffentlichkeit, mit durchschlagendem Erfolg. Als durchaus melodisch orientiertes, dabei vollkommen selbständiges Talent fand er bei Publikum und Presse begeisterte Aufnahme. Auch in seiner Kammermusik blieb ihm der Erfolg treu. Das Gewandhaus-Quartett spielte im Laufe der Jahre alle seine Kammermusikwerke, auch andere größere Vereinigungen nahmen sich seiner Kompositionen an. In Kistner & Siegel, Leipzig, in Simrock, Berlin, fand er verständnisvolle Verleger. Verbreitete sich so sein Name nach und nach in den musikverständigen Kreisen, so eroberte er sich mit einem Schlage seinen Platz unter den Schaffenden, als ihm im Jahre 1922 in Salzburg für sein Klaviertrio op. 21 bei einem Preisausschreiben des Mozarteums der erste und zweite Preis zufiel. Der Titel Professor, den ihm die Thüringische Regierung im gleichen Jahre verlieh, war nur das äußere Zeichen der allgemeinen Anerkennung, innerlich aber bedeutet dieses Jahr den Anfang weiteren glückhaften Aufstiegs. In rascher, erstaunlich rascher Folge entstand Werk auf Werk. Chöre und Lieder, sowie Kammermusik. Neben seinem Liedschaffen und dem in wundervolle Stimmung getauchten Duettzyklus „Briefe zweier Liebenden“ nach den Gedichten von Will Vesper sei hier vor allem seiner starken Balladen, seiner deutschen Suite für Klavier op. 32 und der Suite op. 24 in D-dur für Violine und Klavier, die schon über hundert erfolgreiche Aufführungen erzielte, ferner der Suite in antiken Tonarten op. 26 für Cello und Klavier gedacht. Das A-dur-Quintett op. 23 erlebte durch das Gewandhaus-Quartett seine Uraufführung.

Bis zum Jahre 1923 herrscht in seinem Schaffen die melodisch orientierte homophone Satzweise vor. Von da ab tritt die Polyphonie ihre Vorherrschaft an, wir erwähnen hier die dreistimmigen Madrigale für Männerchor, eine Suite im polyphonen Stil für gemischten Chor nach Texten von Abraham a Santa Clara. Ferner das Streichquartett D-dur op. 41, das schon in seinem Titel „Polyphonische Suite“ die durchaus polyphone Stimmführung ankündigt. Ein Trio für Flöte, Bratsche und Cello op. 38 weiß die Tonfarben der Instrumente raffiniert auszunutzen, wie sich schon in dem genialen Septett op. 29 für Klavier, Oboe, Horn, Fagott, Violine, Bratsche und Violoncello seine meisterliche Eigenart im Klanglichen zeigte. Diese fast naive Freude an seltenen Klangwirkungen führte u. a. zur Suite op. 49 für vier Celli, auch das Klavierquintett fis-moll op. 50 gehört in die polyphone Periode.

In seinen Liedkompositionen verläßt er in diesen Jahren grundsätzlich die romantisch orientierte Richtung, in seinen „Villanellen“ versuchte er sich in mittelalterlichen Stimmführungen, die er durch archaisierende Begleitung unterstützt. Er schuf damit einen Typ, der aber nicht eine gelehrte musikhistorische Spielerei bedeutet, sondern mit Recht aufhorchen ließ. Der jetzt schon wieder fast zu Grabe getragenen atonalen Richtung machte er in seinen Kompositionen nur sehr geringe Konzessionen, die man auch zum guten Teil auf das Konto seiner Freude an der Parodie setzen möchte, die selbst vor den Götzen des Tages nicht halt machte. Daher mochte es kommen, daß er zu den umstrittensten Musikernaturen gehörte. Und es ergab sich

das seltsame Bild, daß er von Sängern und Instrumentalisten außerordentlich geschätzt, vom Publikum begeistert aufgenommen wurde, das bei seinen Werken in Klang und Wohllaut schwelgen kann, ohne doch Sentimentalitäten und billige Süßlichkeiten in Kauf nehmen zu müssen, daß aber die Kritik ziemlich ratlos vor diesem urwüchsigen Naturell stand, das sie doch selber einst freudig begrüßte und auf den Schild hob. Aber die Erwartung der „Zünftigen", ihn fein säuberlich in ein Schubfach unterzubringen und ihn registrieren zu können, ihn vielleicht als Neuromantiker zu klassifizieren, machte seine selbständige, an Überraschungen sich freuende Art zunichte.

Denn Rinkens komponierte, wie es ihm seine innere Stimme sagte. Er kümmerte sich nicht um Kliquen und Schulen, um die allein selig machenden Rezepte der Neunmalweisen, die um jeden Preis ihrer Zeit voraus sein müssen, Rezepte, die jeden Winter anders lauten, den erlösenden Trank uns aber noch immer nicht gebracht haben. Seine Musik ist nicht für die musikalischen Ästheten geschrieben, sie quillt aus den Tiefen einer fest im Volke wurzelnden Kraft. Und die Musik auf breiteste Basis zu stellen, war eines seiner Lebensziele. So war sein Wirken für die Männerchöre aufzufassen, denen er nicht nur kompositorisch Wertvolles, die übliche Liedertafelei glücklich vermeidende Werke geschenkt hat — wir nennen hier die drei Männerchöre aus op. 47, vor allem den in Hunderten von Konzerten schon gesungenen „Nachtwandler" —, sondern auch als Dirigent mit besten Kräften ohne Schonung seines Selbst diente. Ein Wirken, das ihm wiederum äußere Ehrungen in reichem Maße eintrug. Seit langen Jahren schon Bezirksliedermeister, übertrug ihm der Thüringer Sängerbund 1926 die höchste von ihm zu vergebende Würde als Bundesliedermeister. Seine Tätigkeit war hier auf die Versöhnung der Gegensätze eingestellt, und er bewies sich als ein ausgesprochener Massenbeherrscher nicht nur durch seine Musik allein, sondern auch durch Wort und Ausdrucksart, die in ihm den geborenen Chordirigenten erkennen ließ.

Auch hier aber können wir vom Äußeren auf das Innere schließen. Auch seine Musik suchte ja nach Ausgleich der Gegensätze. Wie das Volkslied weiß sie um das Leid, schaut mit großen, ernsten Augen ins Leben, um dann in ausgelassener Freude zu singen und zu tanzen, vor derben Späßen nicht zurückzuschrecken und falsche Propheten neckisch am Barte zu zupfen, süßlichen Kitsch parodistisch dem wohlverdienten Spotte preisgebend. So immer jung bleibend, weltoffen, zukunftsfreudig, immer frisch. Und so mögen wir sein ganzes Schaffen als ein hoffnungsvolles Zeichen für die Gesundung, für eine neue Blüte deutscher Musik auch nach seinem Tode noch nehmen, die sich abkehren wird vom Fremden und Abstrakten, sich auf ihre Wurzeln besinnt, ohne den Forderungen der Zeit, der Gegenwart sich zu verschließen. Die aber vor allem wahr und echt sein muß.

Echt aber war Rinkens, als Mensch, als Künstler. Er schrieb keine Zeile, die nicht aus seinem Innersten stammte, er behielt die Verbindung mit der Vergangenheit und wußte um die Klänge der Zukunft, der Moderne. Die Kraft dazu schöpfte er aus dem festen Verwurzeltsein mit der deutschen Erde, er schöpfte sie nicht aus abstrakten Ideen und gelehrten Büchern, sondern aus den Säften des Blutes. Dabei das gediegene handwerkliche Können nicht außer acht lassend, das bei jeder neuen Schöpfung sich wiederum aufs erstaunlichste offenbarte, durch die Feinheit, die geschliffene Klarheit des Stils dem seelischen Gehalt erst die richtige Folie gebend.

So ging er von uns in der Zeit des Aufbruchs der Nation, der auch ihm neue Wirkungsmöglichkeiten zu eröffnen schien. Der Mensch ging von uns, der Tondichter aber wird immer jugendfrisch vor uns stehen, wie am letzten seiner Tage, da man ihn im vollen stürmischen Aufstieg seiner Entwicklung glaubte, kein Abschluß für ihn noch zu sehen war, sein Ziel in fernen, nicht erkennbaren Höhen sich zu verlieren schien. Noch harrt die Oper, der all sein Sinnen der letzten Jahre galt, der Uraufführung, auf daß sie beweise, daß er auch die größten Formen mit neuem Leben, neuem Glanz erfüllen konnte, wie er es leider mit einer Symphonie nie mehr wird tun können.

Und so mischt sich in die Trauer das wehmütige Glück über den Reichtum an Schönem, den er uns schenkte, und der Stolz, daß er einer der Unseren war und immer bleiben wird.

Erinnerung an Alexander Ritter *).

Zu seinem 100. Geburtstag am 27. Juni 1933.

Von Siegmund von Hausegger, München.

Wer von dem sich um Franz Liszt scharenden Kreis der „Weimaraner" spricht, nennt mit in erster Linie Alexander Ritter als der Treuesten und Überzeugtesten einen. Ihn aber lediglich etwa als blinden Nachahmer und Epigonen anzusehen, hieße verkennen, daß die scharf und individuell gezeichneten Züge seines Charakters sich mit einer klaren Bestimmtheit in seinen Werken widerspiegeln, welche ihnen ein durchaus persönliches Gepräge verleiht. Wegen dieses ganz besonders innigen Abhängigkeitsverhältnisses des Schaffens von der Persönlichkeit wird es in vorliegendem Falle von erhöhter Notwendigkeit sein, diese Persönlichkeit, die Welt ihres Dichtens und Trachtens vor unseren Augen erstehen zu lassen und dem Verständnisse zu erschließen, was Ritter mit seinen Werken wollte, sollen wir diesen selbst gerecht werden. Wollte, denn ihm galt die Kunst nur als Glaubensbekenntnis, als Verkünderin innerster Überzeugung. „L'art pour l'art" hätte Ritter ebenso abgelehnt, wie ihm die naive Freude am Schaffen als solchem fremd blieb. Die Glut der Überzeugung brannte so lichterloh in ihm, daß sie alle ruhigeren und kühleren Interessen verzehrte. Dieser Glut entströmte der Hauch, welcher seinen Werken Leben und Wärme einblies. Und gerade weil diese in so subjektiver und sichtbarer Weise alle Charakterzüge ihres Schöpfers tragen, wird es uns schwerer, aus ihnen allein ein einheitliches und leichtfaßliches Bild dieses Charakters zu gewinnen, so widerspruchsvoll es auch klingen mag. Denn je objektiver ein Kunstwerk in Erscheinung tritt, um so rascher wird unsere Phantasie aus den mehr oder weniger allgemeinen und nicht scharf umrissenen Charakterzügen, welche wir zu erkennen vermeinen, uns ein zwar primitives, aber deshalb übersichtliches Bild seines Schöpfers gestalten. Hier bei Ritter entrollt das Kunstwerk das Abbild einer komplizierten Menschenseele in ihren subjektivsten Einzelheiten, für deren Einheit aus dem flüchtig vorbeirauschenden Eindruck nicht das erschöpfende Verständnis gewonnen werden kann. Damit sei nicht gesagt, daß Ritters Kompositionen sich in ihrer künstlerischen Wirkung nicht selbst genügten und erst eines erläuternden Hinweises, etwa biographischer Art, bedürften; wir werden im Gegenteil an unserem Künstler gerade zu bewundern haben, wie ihn sein intuitives Empfinden stets davor bewahrte, der Absicht die Herrschaft einzuräumen. Allein, um mit einem Blick die Gesamtpersönlichkeit umfassen zu können, muß erkannt werden, wie bei Ritter Absicht und Intuition, Empfindung und Reflexion kaum zu trennen sind, weil sein Schaffen durch den engsten und offenkundigsten Zusammenhang mit seiner Gedankenwelt von vornherein sowohl in seiner Art wie in seinen Grenzen bestimmt war, weil ihm mit voller Absichtlichkeit ein Ziel gesetzt war, das allerdings in keiner Weise das unmittelbar schöpferische Moment beeinträchtigte, da es letzten Endes dem intuitiven Wunsche nach einheitlicher Entäußerung der Persönlichkeit in Kunst und Leben entsprach.

Ritters ganzes Wesen wird durch einen fast ungestümen Glaubensdrang beherrscht. Einer Sache mit vollem Glauben dienen zu können, erscheint ihm als Lebensmission. Deshalb gilt sein erster Blick nicht der Außenwelt, um sie mit allen Sinnen zu erfassen, sondern einem Ideale, dem er seine Dienste weihen könne. Aus dem Reiche seiner Gedanken und Träume schafft er es, und hofft, es in der Welt wenigstens teilweise verwirklicht zu sehen. Als er aber

*) Wir veröffentlichen mit Genehmigung des Verlages Fr. Kistner und C. F. W. Siegel nachfolgend das 1. Kapitel aus dem Werk „Alexander Ritter, ein Bild seines Charakters und seines Schaffens" von Siegmund von Hausegger, da uns die Zeit gekommen scheint, die sich auch des bisher zu Unrecht vergessenen Münchener Komponisten wieder erinnern muß. Einen verheißungsvollen Anfang macht ja bereits die Münchener Staatsoper mit der Neueinstudierung seines „Faulen Hans" für den kommenden Winter. Die Schriftltg.

zu bald gewahr werden muß, daß das Leben ſein Ideal nicht beſtätigt, ſondern es in rauher Berührung bekämpft, daß ihm die nüchterne Welt des Tages Erfüllung deſſen verſagt, was ſich ſeinem inneren Auge als einzig realer Gehalt des Lebens darſtellt, da bleibt ſein nach dem Großen und Außergewöhnlichen ſuchender Blick an den beiden Gewaltigen haften, die ihm als Verkörperung genialer Urkraft und menſchlicher Größe erſcheinen: *Wagner* und *Liſzt*. Für ihre Sache zu kämpfen und, wo es gilt, ſein ganzes Weſen in die Waagſchale zu werfen, iſt für ihn fortan Gebot. Seine ſtarke Sehnſucht, ſich im Glauben reſtlos hinzugeben, findet hier ihr Genügen. Wurden manche von den „Umſtürzlern", im Innerſten konſervativ, von den hochgehenden Wogen der durch Wagner und Liſzt entfachten Geiſtesrevolution halb widerwillig mitgeriſſen, ſo gehört ihr Ritter der Natur ſeines Denkens und Empfindens nach an; ſeiner Art iſt es angemeſſen, ſich der wilden Brandung zu vertrauen. Niemals ſucht er neutralen Boden, um in ſeiner Hut ungeſtört Sonderbeſtrebungen auf dem Gebiete ſeines Schaffens und Wirkens pflegen zu können, ſondern immer iſt er dort zu finden, wo der Kampf am heißeſten tobt.

Auch ſein Schaffen erſchien ihm nicht als Selbſtzweck, ſondern als Mittel zur Ausſprache ſeiner Überzeugung. Dieſe war aber keineswegs blinder Fanatismus; ſo ſehr ſie den Charakter des Glaubens angenommen hatte, ſo ſcharf und klar durchdachte Ritter ſein Evangelium und wußte es ſo der Mitwelt gegenüber nicht nur mit der Kraft des Enthuſiasmus, ſondern auch mit der Beſonnenheit des Gedankens zu predigen. Eines freilich fehlte dieſer impulſiven Natur: jene Weltklugheit, welche die Mittel an die Hand gibt, perſönliche Intereſſen zu verfolgen und die Mitmenſchen als Werkzeuge egoiſtiſcher Zwecke zu gebrauchen. Deshalb waren ihm äußere Ehrung und rauſchender Erfolg nur ſpärlich beſchieden, um ſo reichlicher aber Zurückſetzung, Kränkung und jene paſſive Oppoſition der Eigenſucht gegen ſeinen von ſich wie von andern ſtets das letzte Opfer für die Sache fordernden Idealismus.

Daß Ritters Schaffen im Umgang mit den beiden übermächtigen Genien nicht erdrückt wurde, verdankt er der richtigen Einſicht, daß man ſich nicht Selbſtändigkeit erwirbt, indem man den Großen der Zeit aus dem Wege geht und ängſtlich eine Mauer rings um ſeine Perſönlichkeit zieht, ſondern gerade dadurch, daß man die Höhenluft, welche den Genius umweht, in vollen Zügen einatmet, um aus ihr eine Kraft zu ſchöpfen, die alles Schlummernde im eigenen Buſen weckt und zu ſelbſtändigem Leben erſtehen läßt. Dadurch wurde Ritter befähigt, nicht in einer ſklaviſch nachgeahmten *Manier*, ſondern *im Geiſte* jenes Dioskurenpaares zu ſchaffen. Konnte er ſich auch der Einſicht nicht verſchließen, daß den gewaltigen Werken und Reformen eines Wagner oder Liſzt gegenüber das Intereſſe an ſeinen Werken zurückbleiben mußte, ſo ließ ihn die ſchöne Beſcheidenheit eines lauteren Charakters die Grenzen, aber damit auch die Weite ſeiner Begabung klar erkennen. Niemals war er ſo verblendet, mit den Größten Schritt halten zu wollen und die Schuld an ſeinem Zurückbleiben den raſcher Voranſchreitenden zu geben. Es ward ihm offenbar, daß nicht nur der Jahrhunderte beherrſchende Genius, ſondern auch das Talent, bei dem ſich Beanlagung und Charakter in glücklicher Weiſe verbinden, eine volle Erfüllung bedeuten und eine individuell umgrenzte Stellung einnehmen könne, ſofern es nur verſtehe, bei genauer Innehaltung der gezogenen Schranken die ihm eigentümliche Art zur letzten erreichbaren Intenſität zu ſteigern und zu vertiefen. Auf dieſem Wege ſehen wir Ritter zielbewußt und unbeirrt vorwärts ſchreiten und nicht nur menſchlich, ſondern auch muſikaliſch zu der markanten, in der Konſequenz ihrer Überzeugung, wie in dem von glühendem Enthuſiasmus erfüllten Schwunge ihres Schaffens ſo anziehenden und verehrungswürdigen Perſönlichkeit heranwachſen, die wir in ihm als einem *Hauptvertreter der Programm-Muſik im Liſztſchen Sinne*, als einem *der hervorragendſten Baumeiſter des modernen Liedſtiles* und als *Schöpfer des humoriſtiſchen deutſchen Einakters* bewundern und lieben.

Alexander Ritter und ſeine Tafelrunde.

Erinnerungen an die Münchener Studienzeit.

Von Auguſt Richard, Heilbronn.

Als ich im Frühjahr des Jahres 1893 das bisher nicht eben allzu ernſthaft betriebene Studium der Rechtswiſſenſchaft leichten Herzens an den üblichen Nagel hing und mich, Heidelberg mit München vertauſchend, in umſo ſtürmiſcherer Begeiſterung der ſchon längſt heißgeliebten Frau Muſika in die Arme warf, da ſollten wohlwollende Empfehlungsſchreiben mir Anſchluß und Eingang bei den maßgebenden Perſönlichkeiten des Münchener Muſiklebens vermitteln helfen. Unter dieſen erwieſen ſich zwei als beſonders wertvoll für meine weitere Entwicklung, für mein ganzes Leben und Streben in München und noch lange darüber hinaus: die Briefe, die mir aus meiner Vaterſtadt Karlsruhe Hofoperndirektor Felix Mottl und Dr. Rudolf Louis an Alexander Ritter mitgegeben hatten.

Was ich bis dahin von Alexander Ritter als Menſchen und Künſtler wußte, war mehr als genug, um mich nun auch auf die nähere perſönliche Bekanntſchaft mit ihm äußerſt geſpannt zu machen. Schon daß ſeine Mutter, Julie Ritter, ſtets eine treue Freundin und opferwillige Gönnerin Richard Wagners, er ſelbſt ein Jugendfreund und Schulkamerad Hans v. Bülows geweſen war, daß er ſich ſogar ſpäterhin mit einer Nichte Richard Wagners, der Schauſpielerin Franziska Wagner, verheiratet hatte, mußte damals ſeine Geſtalt in einem ganz beſonderen Lichte erſcheinen laſſen. Ich wußte ferner, daß er durch Bülow in den Liſztſchen Künſtlerkreis nach Weimar, dann auf mancherlei Umwegen über Dresden, Würzburg und Meiningen ſchließlich nach München gekommen war, daß ſeine beiden heiteren Opern „Der faule Hans“ und „Wem die Krone?“, aufgebaut in enger Anlehnung an das durch die „Meiſterſinger“ gegebene Vorbild, einige Jahre zuvor in Karlsruhe, Weimar und München guten Erfolg gefunden hatten; vor allem aber war mir die Tatſache bekannt, daß er ſeinerzeit auf den jungen Richard Strauß den ſtärkſten Einfluß auszuüben, ihn auf den Weg im Sinn und Geiſte Wagners und Liſzts hinzuführen und damit zu jener entſcheidenden Wendung in ſeinem künſtleriſchen Schaffen zu veranlaſſen vermochte, als deren ſchönſte und reifſte Frucht man heutzutage ſeine beiden früheſten ſymphoniſchen Dichtungen „Tod und Verklärung“ und „Don Juan“ kennt und liebt.

In hoffnungsfroher Erwartung hatte ich alſo bald nach meiner Ankunft in München meine Karte und die beiden Empfehlungsſchreiben bei Alexander Ritter in der Kaulbachſtraße abgegeben und erhielt wenige Tage darauf ein in zierlichſter Handſchrift geſchriebenes Kärtchen von ihm mit der Nachricht, daß die ſchwere Erkrankung ſeiner Gattin es ihm ſchon lange unmöglich machte, Beſuche in ſeinem Haus zu empfangen, daß er aber jeden Donnerstag abends von 6 bis 8 Uhr in der Neunerſchen Weinſtube in der Herzogſpitalſtraße zu treffen ſei und dort ſeine Freunde und Bekannten um ſich zu ſehen liebte: auch ich möge mich demnächſt dort einfinden. In einer etwas abgelegenen Ecke der in altdeutſchem Geſchmack eingerichteten Weinſtube hatte ich den Künſtler ſofort entdeckt: in würdevoller, faſt patriarchaliſch anmutender Haltung, den einfachen dunklen Rock bis hoch hinauf zum Hals geſchloſſen, den langen grauen Vollbart unter hellen, friſch und jugendlich ſtrahlenden Augen, — ſo ſehe ich ihn noch heute am Kopfende der Tafel vor mir, ernſt und aufmerkſam im Zuhören, lebhaft und feurig in der Unterhaltung, ſchlagfertig im Witz, meiſt freundlich und gütig, aber auch gelegentlich voll Sarkasmus und beißender Ironie im Urteil. Ihm zur Seite eine ganze Reihe von Muſikern, ältere und anerkannte und ebenſoviel jüngere, erſt anerkannt-werden-wollende, dazu noch vier ganz junge, die Ritter gern ſeine „muſikaliſchen Lehr- und Lausbuben“ nannte; wir alle lauſchten ſeinen Worten, ob er nun in ſtiller Rückerinnerung aus ſeiner reichen Erfahrung in Kunſt und Leben erzählte oder in faſt prophetiſcher Vorausſicht den Weg in die nächſte Zukunft der Tonkunſt zu weiſen verſuchte. Aufmerkſame Teilnahme, liebevolles Verſtehen brachte er allen entgegen, die ihm ihre Sorgen, Hoffnungen und Wünſche vertrauensvoll vortrugen; Rat und Tat, ſoweit es nur immer möglich war, wird niemand bei ihm ver-

gebens gesucht haben. Öde Fachsimpelei schien in diesem Kreis so gut wie ausgeschlossen, dafür war die Tafelrunde viel zu mannigfaltig und bunt. An Stoff zu lebhafter Unterhaltung und zu geistvoller Aussprache fehlte es nie, sei es, daß man die Aufführungen seiner symphonischen Dichtungen „Olafs Hochzeitsreigen" oder „Sursum corda" besprach, oder daß man sich mehr Ritters schönen, gehaltvollen Liedern zuwandte, die, von männlich starker Empfindung getragen, in ihrer höchst eigenartig knappen und eindringlich deklamierten Melodieführung unbedingt der Vergessenheit entrissen zu werden verdienen, sei es, daß neu erschienene oder erstmals aufgeführte Werke anderer Komponisten zu Meinungsaustausch Gelegenheit boten.

Glückliche Erfolge seiner Freunde wurden im vertrauten Kreis bei einer oder auch einigen guten Flaschen ebenso freudig gefeiert, als wären es seine eigenen. Dabei mußte gar manchmal „eine Partitur" nach der anderen „aufgelegt", mußten immer wieder „neue Stimmen ausgeteilt" werden, wie Ritter scherzhafter Weise zu sagen pflegte, wenn er eine neue Flasche und frische Gläser bestellte.

Und wenn ich mir nun noch die Namen der Künstler vergegenwärtige, die ich damals in dieser gemütlichen Weinstube habe kennen lernen, einheimische wie Hermann Levi, Eugen Gura, den Gesangslehrer von Ritters Tochter Hertha, und den allzeit seßhaften Kapellmeister Franz Fischer, Oskar Merz und Heinrich Porges, die beiden Musikkritiker der MNN, und Arthur Seidl, den Meister des Wortes und der Feder, die Bruckner-Freunde Friedrich Klose und Ferdinand Löwe, Berthold Kellermann und August Schmid-Lindner, Zumpe, der damals eben an die Spitze des neu gegründeten Kaim-Orchesters berufen worden war, Schillings und Richard Strauß, dazu noch nur vorübergehend in München weilende Künstler in großer Zahl, wie d'Albert, Busoni, Lamond und Reisenauer: fürwahr eine Tafelrunde von solch auserlesener Zusammensetzung, wie sie wohl kaum umfassender und abwechslungsreicher gedacht werden kann. Der Unterhaltung folgte naturgemäß stets auch leichte Heiterkeit; in gleicher Weise anregend und angeregt flossen Rede und Gegenrede ineinander, und wie im Flug waren nur allzu rasch die Stunden vergangen, bis der stets sehr gewissenhafte Alexander Ritter die Tafelrunde aufhob.

Der glückliche Zufall eines gemeinsamen Heimwegs fügte es, daß ich ihn fast immer bis zur nächsten Haltestelle der nach dem Siegestor fahrenden Straßenbahn, bis zu dem grünen „4" damals, oder wie Ritter sagte, bis zu dem „grünen Heinrich", und dann vollends nach Haus begleiten durfte. Bei einem solchen Heimweg faßte ich mir denn auch einmal ein Herz und schüttete dem väterlich-gütigen alten Herrn, dem ich gelegentlich schon vorher meine ersten Kompositionen hatte übergeben dürfen, das junge Herz aus dahingehend, daß ich mit der Art und Weise meines musikalischen Privatunterrichts bei einem mir empfohlenen gewiß zwar tüchtigen, aber doch recht altmodischen und pedantischen Musikhandwerker nicht einverstanden sein konnte, daß mir jede innere Fühlung, jede geistige Gemeinsamkeit mit ihm fehlte, und daß ich deshalb sobald als nur irgend möglich einen anderen Lehrer haben müsse. Ritter empfahl mir nun in weiser Einsicht den Mann, der mir in der Tat denn auch Führer und Freund fürs ganze Leben wurde, den geradezu idealen Musiklehrer: den jungen Ludwig Thuille.

Und wie Alexander Ritter mir durch diesen guten Rat Wegbereiter, Wegweiser für meine musikalische Erziehung geworden ist, so muß er in gleicher Weise auch als das geistige Oberhaupt der ganzen sogenannten „Münchener Schule" überhaupt bezeichnet werden. Den Vater, ja sogar den „Beichtvater" dieser ganzen Schule nannte man ihn häufig nicht mit Unrecht, und in der Tat erstreckte sich der tiefgehende künstlerische Einfluß seiner bedeutungsvollen Persönlichkeit auch weit über seinen Tod hinaus auf Generationen von jungen Musikern, die, heutzutage größtenteils in maßgebender Stellung tätig, seiner gewiß stets mit der gleichen innigen und herzlichen Verehrung wie ich gedenken.

Nach längerer Krankheit ist Alexander Ritter am 12. April 1896 gestorben; an einem selbst für Münchener Verhältnisse ganz außergewöhnlich rauhen und häßlichen, naßkalten und stürmischen Nachmittag gaben wir ihm das letzte Geleite: in um so freundlicherem Licht, strahlend hell und warm leuchtet aber die siegreiche Kraft seines wahrhaft priesterlichen Künstlertums hinweg über die Jahrzehnte.

Musik und Volkstum.

Von K. G. Fellerer, Freiburg (Schweiz).

Die Frage nach der Bedeutung der Nation in der Kunst ist schon oft gestellt worden. Die Geschichte zeigt ihre Wichtigkeit. Denn das Volkstum ist die stärkste Quelle künstlerischen Schaffens. Die Musik ist in besonderem Maße volklicher Gebundenheit unterworfen, sowohl in ihrem Schaffen, wie in ihrer Aufführung. Die musikalische Veranlagung einzelner Völker ist ihrer Art wie Stärke nach verschieden; man braucht nur den Unterschied zwischen orientalischer und europäischer Musik zu betrachten, um grundlegende Verschiedenheiten zu erkennen. Ebenso unterschiedlich — wenn auch innerhalb eines gemeinsamen Rahmens — ist aber auch die Wirkung der Stammeszugehörigkeit in der Kunst, die besonders in deutschen Landen zutage tritt. J. Nadler hat sie für die Literatur und ihre geschichtliche Entwicklung klargestellt, H. J. Moser für die Musik. So unterschiedlich auch die Kunstäußerungen in den einzelnen deutschen Landen sein mögen, über den landschaftlichen Verschiedenheiten steht das bindende Germanische, das sich als Besonderheit durch die allgemeine Musikpflege der Jahrhunderte hindurchzieht.

Schon im frühen Mittelalter hat der liturgische Gesang der Kirche seine eigene deutsche Fassung gefunden. P. Wagner hat sie als „germanischen Chordialekt" herausgestellt. Nicht Weichheit der Linie, sondern Kraft der Melodie, teilweise Ungestümheit sind ihre Besonderheiten.

Die Verfeinerung und Übersteigerung der kontrapunktischen Arbeit ist deutscher Musikentwicklung vorbehalten geblieben und bestimmt auch die Stellung deutscher Kunst in der Polyphonie des 16. Jahrhunderts. Während die Italiener zur völligen Ausgleichung des Satzes in Polyphonie und Homophonie, die Franzosen zur Zuspitzung fein pointierter Deklamation in der Chansonkunst kommen, steigert die deutsche Musik dieser Zeit konzise Thematik und Deklamation in geschlossenem Satze. Das deutsche Lied des 16. Jahrhunderts weist in seiner Cantus-firmus-Arbeit eine kontrapunktische Manier auf, die Klarheit und Kraft paart. Es ist eine Form, die in dieser Art in keiner anderen Kunstgattung gewonnen worden ist, und die eng mit dem Volkstum verwachsen erscheint. Ihre grundsätzliche Haltung liegt in der Stellung von Wort und Ton begründet, die ihrerseits die konzise Thematik und Satzstruktur bestimmt.

Das deutsche Kirchenlied hat in dieser Zeit seine besondere Form gewonnen, die in der Zeit des vertieften religiösen Denkens im 17./18. Jahrhundert erneut auflebt, im Rationalismus aber zur Äußerlichkeit erstarrt. Deutsche Kunst liegt mehr in der Vertiefung und Ausschöpfung bestehender Formen als in völliger Neuschöpfung. Sie ist stets dort am größten, wo sie von dem Geist der Vertiefung erfüllt ist und aus ihm die Musik gestaltet. Hier werden auch fremde Stilprinzipien zu neuem und eigenem Werte umgebildet; sie erscheinen damit nicht mehr fremd, sondern in einheitlicher Richtung. J. S. Bachs Kunst weist zwar viele Züge französischer und italienischer Musik in der Struktur der Komposition auf, sie gestaltet sie aber in der kontrapunktischen und deklamatorischen Vertiefung ganz als deutsches Werk.

Verfolgen wir die deutsche Musik durch die Jahrhunderte, so wird deutlich, wie fremdländische Einflüsse auf sie stets stark eindringen, wie sie aber in den einzelnen Zeiten verschieden dazu Stellung nimmt. Je stärker die fremden Einflüsse sind, desto mehr entwickelt sich bei einzelnen Meistern das Deutsche. Die kleinen sind von der modischen fremden Kunst ganz gefangen genommen, aber meist anfangs unbeobachtet reift in dieser Umgebung das wahre Große in deutschbetonter Haltung. So war es im 16. Jahrhundert, zur Zeit Bachs und Beethovens. Gerade die Reaktion auf das Fremde schafft das Deutsche und gibt fremden äußeren Stilprinzipien eine neugerichtete Umbildung. Begründet liegt sie im Volkstum, das die Wurzel jeder wahren Kunst ist. Das Volkstum bestimmt die Verschiedenheit der Kunst einzelner Länder. Die Zeit allein ist nicht bestimmend für die stilistische Umbildung, sie ist ein wesentlicher Faktor in der Entwicklung. Ebenso wichtig wie das Nacheinander ist aber das Nebeneinander und ebenso wichtig wie die stilistische Entwicklung die Stilüberschneidung.

Alle Zeiten wahrer Kunst haben ihre Größe in der Volkgebundenheit. Warum sind Madrigal, Chanson, deutsches Lied so unterschiedliche Kunstformen, obwohl sie zur gleichen Zeit geschaffen werden? Warum ist die Eigenart der neapolitanischen Oper in Italien geworden und zu gleicher Zeit in Frankreich und Deutschland ein anderer Operntyp? Warum haben Cavalli und Sacrati ihre in Italien so erfolgreichen Opern für die Pariser Aufführung umgearbeitet und sind doch ohne Erfolg geblieben? — Weil die volkgebundene Grundlage der einzelnen Formen verschieden ist und nicht in gleicher Weise mit erlebt werden kann wie am Ort der Entstehung. Die Verpflanzung fremder Formen aus ihrem lebendigen Quell des Volkstums führt zu ihrer Erstarrung in Akademismus oder Veräußerlichung in Pose. Denn nicht die Kunstform an sich ist fremd, sondern das Volkstum, das aus ihr spricht und das sie geschaffen hat.

Bestätigt wird dies durch die verschiedenartige Auffassung musikalischer Werke in einzelnen Ländern. Man braucht nur etwa eine Verdi-Aufführung in Italien, Frankreich und Deutschland zu vergleichen, um stets einen ganz anderen Eindruck von dem gleichen Werke zu erhalten. Die eigene volkgebundene Einstellung dringt in Aufnahme und künstlerischem Nachschaffen so stark durch, daß selbst die bewußte künstlerische Einfühlung nicht eine ganz entsprechende Darstellung geben kann, d. h. je nach der unterschiedlichen volkgebundenen Einstellung andere im Stil liegende Momente betont, als sie der Komponist im Mittelpunkt stehend betrachtet hat.

Das nationale Moment ist in der Kunst bestimmend. In ihm wirkt die unterschiedliche Stammeszugehörigkeit als weitere Eigenart. Die deutsche Kunst verdankt ihren Reichtum gerade diesen Unterschiedlichkeiten, die um so ausgeprägter sind, je unverfälschter sich der Stamm erhalten hat. Wie der Reichtum der Dialekte, so ist hierin auch der Reichtum des Volksliedes begründet. Nicht Stilisierung in Sprache und Wort, sondern volkstümliche Urwüchsigkeit verlebendigt seine Werte. Aber auch in der Kunstmusik zeigt sich diese Haltung. Die Kunst Phil. Em. Bachs ist anders als die der gleichzeitigen Wiener Meister, die eines Meyerbeer anders als die Wagners. Stamm und Rasse, Generation, Zeit und vor allem Persönlichkeit sind bestimmend. Die Persönlichkeit scheint bei kollektivistischer Kunstbetrachtung zurückzutreten. Sie ist es aber, die schafft, die aus Rasse, Stamm, Generation, soziologischer Gebundenheit ihre künstlerische Richtung, im Volkstum aber ihre Kräfte besitzt, die sie frei gestalten lassen.

Das Volkstum gibt Kräfte, die auch bei künstlerischer Überfremdung immer wieder durchdringen. Dies zeigt etwa das 17./18. Jahrhundert, da das deutsche Musikleben überfremdet war, dies zeigen auch die deutschen Komponisten im Ausland, bei denen sich zu allen Zeiten deutsche Eigenart trotz starker fremder Einflüsse erhält.

Bei dieser Bedeutung des Volkstums für den Schaffenden ist auch seine Bedeutung für den Träger des Musiklebens, die hörende Gemeinschaft, zu betonen. Die Kunst entfaltet dann ihre vollen Wirkungen, wenn zwischen ihr, dem Ausführenden und Hörenden eine innere Gemeinschaft gegeben ist; deren Träger aber ist das Volkstum. Damit ist die Einheit hergestellt, die zu rechtem Kunstverstehen, aber auch zu schöpferischer Gestaltung führt.

Hierin liegt auch das Volksliedschaffen begründet, das nicht künstlich gegeben werden kann, sondern im Augenblick innerer Gemeinschaft Gestaltung annimmt. Die Gleichrichtung des Empfindens läßt hier die Begeisterung erstehen, die eine Allgemeinheit eines Liedes bestimmt. Bezeichnend für diese Erscheinung ist in der Gegenwart in Deutschland die Verbreitung des Horst-Wessel-Liedes, das nicht durch Dekret seine allgemeine Stellung erhalten hat, sondern in Inhalt und Form volkgebunden von der Allgemeinheit getragen wird. Eine große Anzahl von Volksliedern sind aus diesem Geiste in allen Ländern entstanden; sie haben alle Kreise so erfaßt, daß sie im Zusammenhang mit einer umfassenden Bewegung von der Allgemeinheit getragen werden. Man braucht nur an Gesänge der französischen Revolution, der Befreiungskriege, in jüngster Zeit in Italien an das Faszistenlied zu erinnern, um hier wahre Volkslieder in ihrer Entstehung zu erkennen, während so manche Staaten, insbesondere von den nach dem Weltkrieg neugegründeten, Nationallymnen besitzen, die wohl gelernt und innerhalb der

politischen Landesgrenzen verbreitet werden, aber nicht allgemeine Volkslieder sind, die im Volkstum verwurzelt aus einer begeisterten Gemeinschaft entstehen.

Die Kraft des Volkstums in der Musikpflege zeigt sich besonders im Auslanddeutschtum. In größeren Gebieten wie auch in kleinen Dörfern deutscher Ansiedler, die fern von der Heimat rings umschlossen von anderssprachigen Einwohnern liegen, hat sich das deutsche Volkslied in Kirche und Haus erhalten. Selbst, wenn wie in deutschen Gemeinden Nordamerikas das Deutsche als Umgangssprache sehr zurückgedrängt ist, wird das Volkslied vielfach noch in deutscher Sprache gepflegt. Wenn für die Sprache das Verständnis in der jüngeren Generation verloren gegangen ist, dann erhält sich wenigstens die Melodie in der deutschen Gestaltung; es wird ihr der Text in Übersetzung beigegeben. In allen deutschen Siedlergemeinden in Siebenbürgen, im Banat und an der Wolga zeigt sich, wie sich dort trotz der in ihrem Musikempfinden ganz anders eingestellten Umgebung die deutschen Volks- und Kirchenlieder aus der Einwanderungszeit im 18. Jahrhundert in der musikalischen und dialektischen Formung dieser Zeit erhalten haben. Mehr als zweihundert Jahre sind die deutschen Lieder trotz äußerer Verbote und innerer Wandlungen im Denken erhalten geblieben. In ähnlicher Weise zeigen sich solche Erscheinungen auch in italienischen und polnischen Auswanderergemeinden.

Das Volkstum ist Träger von Kunst- und Musikpflege. Daher darf die Kunstgeschichte aller Richtungen dieses bestimmende Moment nicht übersehen und muß bei nationaler Betrachtungsweise den Blick über die politischen Grenzen überall dorthin richten, wo Glieder des gleichen Volkes wirken und in ihrem Volkstum Kunst und Lied der Heimat erhalten haben. Das Musikleben der Gegenwart aber wird sich auf die im Volkstum liegenden künstlerischen Kräfte besinnen müssen, um so die zu voller Auswirkung der Kunst notwendige Gemeinschaft von Werk, Ausführung und Publikum zu schaffen.

Kleine Harmonielehre in Reimen.

Von Willi von Moellendorff, Stettin.

Vorwort.

Die alte, „ungereimte", kennen wir,
Hier die gereimte sei Ersatz dafür.
Doch eigentlich war schon die alte, ungereimte,
Und schon so oft aufs neu zurecht geleimte,
Nur ein Ersatz für ein viel ältres Wesen. —
Vom Kontrapunkt habt ihr doch schon gelesen? —
Na ja: der also ist der Urquell all des Schönen,
Worüber heut die armen Schüler stöhnen,
Wenn sie, die Komponiererei schließlich zu meistern,
Zunächst sich an der Lehre von den Harmonien „begeistern".
Als diese glücklich einst erfunden war,
Da sollte sie, als Quintessenz der alten Sachen,
Den Kontrapunkt so gut wie überflüssig machen,
Und so das Studium wesentlich bereinigen,
Und so der Welt beaugenscheinigen,
Daß wieder mal, fast über Nacht,
Ein großer Fortschritt sei gemacht.
Doch wie die Weltbeglücker ja so oft sich irren,
Geschah's auch hier; denn statt viel zu entwirren,
Erlebte nur der S ch ü l e r das Erlebnis,
Daß man ihn, der bisher n u r Kontrapunkt studierte,
Nun außerdem noch mit den Harmonien sekierte!
Man sieht: ein Fortschritt recht fragwürdger Art,
Wie forter er noch kaum geschritten ward!
Doch scheint er uns auch noch so problematisch,
Ich muß ihn preisen doch emphatisch!
Denn wie die Prosalehre von den Harmonien —
Ich sagt es schon — nur ein Ersatz ist,
So wird nun hoffentlich auch mir verziehn,
Daß die gereimte nichts als ein Geschwatz ist.
Ist sie doch eben — Summe des Geschwatzes —
Halt der Ersatz nur des Ersatzes!

— — — — — — — — — —

Da aber jedes Vorwort, sei es noch so gut,
Den meisten Menschen nicht behagen tuen tut,
So machen wir nun Schluß mit dem Gequäs
Und stürzen uns rasch medias in res.

Die Intervalle.

Jedwede Harmonie,
Jeder Akkord,
Und sei es schließlich bloß
Der reine Mord,
Setzt sich zusammen doch
Aus Einzeltönen,
Manchmal aus schaurigen,
Manchmal aus schönen.
Und dabei kommt es dann
Vor allem darauf an,

Wie groß der Zwischenraum
Zwischen den Tönen.
Solch einen Zwischenraum
Nennt Intervall man;
So sprach Pythagoras,
So denkt heut Kalman.
Doch nun die Namen all
Der Intervalle
Führe ich hier nicht an,
Auf keinem Falle!
Sollen sie jedem Mann,
Der will studieren,
Bereits vertraut doch sein
An allen Vieren.
Nur noch den einen Punkt
Laßt uns umtanzen,
Das sind die Kon- und auch
Die Dissonanzen.
Und zwar ist Dissonanz
Jedweder Kohlklang,
Alles, was nicht verschmilzt
Zu einem Wohlklang.
Doch jeder Wohlklang ist
Deshalb noch lange nicht
Gleich eine Konsonanz:
Kind, sei nur bange nicht!
Was jedenfalls eine
Wirkliche, rechte
Und ganz vollkommene,
Tadellos-echte
Konsonanz ist,
Davon wissen wir Enkel
Auch nicht die kleinste Bohne mehr —
Langt mal die alten Schwarten her!
Diese kennen von Konsonanzen
Aber leider nur im ganzen
Ihrer drei, die g a n z vollkommen,
Die für voll werden genommen.
Das sind Quint, Oktav und Quarte.
Ja, ich schwör's bei meinem Barte,
Daß die Terzen selbst und Sexten,
Die durch Wohllaut uns behexten,
Und uns drum so leicht verführten,
Nie vollkommen konsonierten.
Schwarze Kunst war das! Denn völlig rein
Können nur Quart, Quint, Oktave sein!
Jedenfalls steht's so geschrieben
In den alten Theorüben,
Denen Schwingungszahl und Kreis der Welten
Mehr als ihre guten Ohren gelten!
Und was diese sagen, gilt noch heute!
Aber grämt euch nicht, ihr lieben Leute:
Noch ist die Vernunft nicht gänzlich pleute —
Trägt die Theorie doch immer alte Stiebel,
Ist ein Streit um's Wort doch stets vom Übel —
Für die P r a x i s gilt die Konsonanz,
Sei sie voll- nun, sei sie unvollkommen,
Deshalb doch als — v o l l e Konsonanz!

D i e D r e i k l ä n g e.

Türmst aufeinander du
Ossa und Pelion,
Bist du, mein lieber Sohn,
Bald im Olymp,
Und kannst den alten
Griechischen Göttern
Und dero Vettern,
Wenn sie nicht mucken,
In die Supp' spucken!
Türmst aufeinander du
Große und kleine Terz,
Bist du, mein liebes Herz,
Noch n i c h t im Olymp.
Aber du hast dann doch,
Glaub mir: es ist kein Wahn,
Den allerersten Schritt
Auf den Parnaß getan!
Was du nun weißt und kannst,
Ist ja nicht viel,
Aber von weitem winkt
Doch schon das Ziel.
Dies ist zunächst nur, daß
Dir die Erkenntnis kommt,
Zu was solch Terzenbau
Doch schließlich frommt.
Denn nämlich: machst du's so,
Wie ich's empfehle,
Geht dir ein Licht gleich auf
Bei meiner Seele!
Große Terz unten hin,
Kleine darüber,
Das gibt den D u r - D r e i k l a n g,
Merk dir's, mein Lieber.
Machst du es aber nun
Grad umgekehrt,
Ist dir der M o l l - D r e i k l a n g
Glücklich beschert.
Doch kann man sagen auch,
Was wohl auch mehr der Brauch:
Grundton mit großer Terz
Und reiner Quint
Bilden den D u r - D r e i k l a n g,
Den hellen, funkelnden,
Grundton nebst kleiner Terz
Und reiner Quint
Bilden den M o l l - D r e i k l a n g,
Den dunkel-munkelnden.
Aber nun schichte mal zwei k l e i n e Terzchen
Übereinander, mein liebes Herzchen! —
Hörst du? — Da springt dir, ob du willst oder nicht,
Gleich der V e r m i n d e r t e D r e i k l a n g ins Gesicht.
Machst du dasselbe nun mit g r o ß e n Terzen,
Weht dich ein Stürmchen an, wie früh im Märzen,
Hörst du den Ü b e r m ä ß i g e n D r e i k l a n g erklingen,
„Hojotoho!" die Walküren singen!

Die Hauptdreiklänge.

Und nunmehr werfen wir uns, daß es kracht,
Auf die drei Hauptdreiklänge mit Macht.
Diese drei stehen, doch unberufen!
Immer noch auf denselben drei Stufen,
Wo sie vor tausend Jahren schon standen,
Wo sie schon unsere Urväter fanden!
Auf der ersten Stufe, der Tonika,
Steht stolz der Tonische Dreiklang da.
Auf der fünften nach oben, der Dominante,
Grüßt uns der ja hinlänglich bekannte
Alte Torwart von hohem Rang,
Der biderbe Dominant-Dreiklang.
Auf der fünften nach unten ist dagegen
Der fromme Subdominant-Dreiklang gelegen.
Wollen wir nun einen Schluß mal machen,
Das heißt — ich meine: nicht gleich mit dem Leben!
Sondern bloß in den Noten, wo, gesagt ganz ehrlich,
Das Schlußmachen noch nicht halb so gefährlich,
So gibt's da zunächst den Authentischen Schluß.
— — Nicht zu verwechseln mit Schluß plus nus! — —
Dieser entsteht, wenn die Dominante wird
Fein mit der Tonika verbunden,
Doch steht vor der Tonika die Subdominant,
Der Plagal- oder Kirchen-Schluß ist dann gefunden.

Umkehrungen.

Wenn einen Dreiklang von jeglicher Rasse
So du umkehrst, daß die Terz liegt im Basse,
Kommst du zum Sextakkord; doch liegt en bas
Nun seine Quint, ist der Quartsextakkord da.

Verbindungen.

Nunmehr verbinden wir, was an Akkorden
Uns bis dato zuteil ist geworden;
Und wenn wir dabei dann zweie gefunden,
Die durch gemeinsamen Ton gar verbunden,
Herrscht größte Freude im ganzen Haus,
Und wir rufen „Ah, sehr verbunden!" aus.

Quint- und Oktav-Parallelen.

Doch vor allen Dingen, mein lieber Engel,
Seist eine Jungfrau du, seist du ein Bengel:
Vermeide, ich bind' es dir auf die Seele,
Jedwede Quint- und Oktav-Parallele,
Sonst nimmt das Unheil seinen Lauf,
Und man hängt dich am nächsten Laternenpfahl auf! —
Womit nun solch strenges Gebot zu erklären,
Tja, ehrlich gesagt: ganz genau weiß das keiner,
Auch kein größerer Schädel, als Moellendorff seiner.
Doch wie wir von Frau Historia hören,
Wird es befolgt schon seit rund tausend Jahren,
Wobei Frau Musika nicht schlecht gefahren.
Denn ohne Zweifel und bei Licht besehn,
Klingen Quinten-Folgen wirklich nicht schön!
Was man aber von Oktaven,
Die durch Wohllaut uns doch laben,
Eigentlich nun nicht kann sagen.
Doch bei diesem ganzen Kitt
Spricht noch etwas andres mit.

— — — — — — — — — —

Vor elfhundert Jahren etwa
Galt bei uns nämlich als Fetwa,
Daß das grad erfundne mehrstimmige Singen
Gut nur könne in Oktav und Quint gelingen.
Auch diese Regel war darauf fundiert,
Daß nur Mathematik uns kommandiert,
Daß eben „Schwingungszahl und Kreis der Welten
Viel mehr als unsre guten Ohren gelten".
Doch bald erkannte man, daß dies Getön
In Quinten- und Oktaven-Reihen gar nicht schön.
Schuld hatten daran ja wohl nur die Quinten,
Doch das galt vorn nun so wie hinten,
Und so warf man — ein richtiger Doppelmord —
Mit jeder Quint auch die Oktave über Bord.
Und in der Folgezeit galt nun, sei's, wie es sei,
Zu schreiten in Oktav und Quint als Barbarei!

— — — — — — — — — —

Daß heut nun wieder unsere Modernsteften
Vor Quinten sich nicht scheuen im entferntsteften.
Draus kann ermessen man von Rom bis Gnesen,
Wie groß auch dieser Fortschritt ist gewesen!

Vierklänge. Dissonanzen. Vorhalte.

Überbaut einen Dreiklang von Dur oder Moll
Man kühn noch mit einer weiteren Terz,
So ergibt sich ein Vierklang. Der aber soll
Uns bereiten nichts als einen herben Schmerz!
Er ist nämlich, wie könnt es denn auch anders sein!
Ein durchaus dissonierendes Ding.
Darum scheint uns sein Wert für die Harmonie
Auch im ersten Momente gering.
Doch nur immer hübsch langsam, und nichts überstürzt,
Denn es ist doch nun einmal klar,
Daß die Dissonanz grad für die Ausdruckskunst
Stets von größter Bedeutung war!
Und dann zweitens: die Vierklänge schneiden nicht alle
So messerscharf, wie man könnt glauben,
Ganz im Gegenteil gibt es recht weiche dabei,
Die keinem die Ruhe rauben.
Solch ein sanft dissonierender Vierklang ist nun
Auch der Septakkord der Dominante,
Und wenn einer nicht mal diesen Septakkord kennt,
O, es wär eine Affenschande!

Denn in vielen Stücklein der leichten Musik,
Insbesondere in unseren Tänzchen:
Nach der Tonika gibt's da nur diesen Akkord,
Dreimal Heil drum dem Kaffeeklatsch-Kränzchen!
Doch so mild diese Septe nun auch dissoniert,
Sie muß dennoch aufgelöst werden,
Aber ihre korrekte Fortführung macht
Uns nicht allzuviele Beschwerden;
Denn sie schreitet, wie jede Dissonanz,
Eine einzige Stufe nach unten
Und belegt so die Terz der Tonika,
Was man stets ganz natürlich gefunden.
Und der ganze Akkord, er mündet dabei
In den tonischen Dreiklang ein,
Wie wenn er nun einmal nicht anders könnt,
Wie wenn's eben müßte so sein.
Solches Streben nach Lösung der Spannung scheint
Im Wesen der Töne begründet,
Wenn das mancher Atonaliker auch
So ganz und gar nicht findet.
Diese Sorte von Mensch will uns nämlich erzählen
Und versucht uns damit zu beschmusen:
Solch ein Wunsch nach Lösung der Dissonanz
Stamme nur aus des Tonsetzers Busen.
Aber gut! Mag an diese „Psychologie"
Der gediegene Neutöner glauben,
Viel zu hoch ist sie uns,
Und wir lassen uns auch
Unsre guten Ohren nicht rauben!
Doch erklärt uns diese „Psychologie",
Warum lang schon in ganz Atonalien
Alle Dissonantik noch herrlicher blüht,
Als in Frankreich die Repressalien.
's will halt keiner der Herren verdächtigt werden,
Nur an Dissonanz-Lösung zu denken,
Und so tut sich jeder auf dieser Erden
Einfach jede Auflösung schenken!
Aber gönnen wir schon den armen Narren
Ihr In-ewiger-Spannung-Verharren,
Dürfen hoffen wir doch, daß der Tag einst kommt,
Wo sie sterben an diesem Sparren,
Wo kein einz'ger von ihnen auch nur mehr lallt,
O, ich zahle gleich fünfzehn Batzen,
Wenn von selbst erzeugter Spannung Gewalt
Sie sich selbst auch auflösen und platzen!

— — — — — — — — — — —

Gar nicht mild wie der Dominant-Septakkord,
Sondern äußerst scharf dissoniert
Der berühmte **Verminderte Septakkord**,
Der zur Moll-Tonika uns hinführt.
Was den Schlachtenmalern der Pulverdampf,
War uns Tonsetzern dieser Akkord,
Denn wußte man mal nicht recht weiter „im Text",
Er verdeckte den ganzen „Krampf".
Seit wir heut nun das rauchschwache Pulver haben,
Gibt es keinen Pulverdampf mehr,
Der Verminderte Septakkord aber floriert
In alter Weis', und das sehr!

Allerdings wohl nur noch in der Kino-Musik
Und auf verwandtem Gelände,
In der guten und ernsten Kunst-Musik
Geht's mit seiner Herrschaft zu Ende.

— — — — — — — — — —

Gar nichts andres als eine Dissonanz
Ist der Vorhalt vor einem Ton,
Nur daß dieser in dem Akkord vorher
Muß schön konsoniert haben schon.
Und dann läßt man ihn eben im nächsten Akkord
Noch ein Weilchen als Dissonanz walten,
Tamquam quasi also diesem Akkord
Sanft unter die Nase halten.
Doch auch solch ein vorbereitendes Tun
Ist nicht immer gerade vonnöten,
Nur geht, unterläßt man's bei kirchlicher Kunst,
Oft der ganze Nimbus flöten.
Als ganz echte Vorhalte wirken auch meist
Die so leuchtenden Nonen-Akkorde,
Besonders seit Richard Wagner sie einst
Installiert an des Rheingoldes Pforte.
Wie nun heute der fehlenden Präparation
Eines Vorhalts niemand wird sich schämen,
So braucht man es auch bei der Auflösung Qual
Nicht allzu genau mehr zu nehmen.
Denn so mancher der Vorhalte löst sich heut auf
Statt nach unten, wie's Vorschrift, nach oben,
Und ein anderer wieder bleibt einfach am Ort,
Oder fängt gar noch an zu toben!
Doch der Vorhalte allerfreiester ist
— — Er muß stammen von Bolschewisten — —
Der sich auflöst in größter Seelenruh erst
Nach dem Tode des Komponisten!

D-, N- und W-Noten.

Nun muß ich schnell noch schwatzen,
Um meinen Ruhm zu mehren,
Von Dingen, die schon halb und halb
Zum Kontrapunkt gehören.
Wie aller guten Dinge drei,
So ist's auch hier bestellt:
Von Durchgangs-, Neben-, Wechsel-Noten
Sei euch anitzt vertellt.
Die Durchgangsnote, sie tritt auf
Zwecks besserer Verbindung
Von zwei Akkorden, der es fehlt
Noch an der letzten Ründung.
Da wird in einer Stimme nun
Ein Tönchen noch berührt,
Das geht von Kon- zu Konsonanz,
Wenn's selbst auch dissoniert.
D-Note nennt man solchen Ton,
Der läuft quasi in Schienen,
Im D-Zug die Harmonika
Kann dir als Sinnbild dienen.
Die Nebennote aber ist
Ein sehr ein simples Glück,
Sie schweift nur stufenweis mal ab,

Und kehrt dann gleich zurück.
Drum kannſt mit Nebennoten heut
Du kaum mehr Eindruck ſchinden,
Weil ſie wie Brombeeren am Weg
So überleicht zu finden.
Die Wechſelnote aber nun,
Die iſt was Extrafeines,
Im großen Diſſonantikum
Iſt ſie der Geiſt des Weines!
Denn nämlich: ſie tritt ein ganz frei
Und löſt ſich dito auf,
Und was an ihr ſo einzig iſt,
Iſt dieſer freie Lauf.
Daß man mich aber recht verſteht,
Noch raſch ein kleines Beiſpiel:
In Sachſens Monolog, am Schluß,
Da gibt's ſolch kleines Freiſpiel.
Und zwar ſagt Meiſter Wagner hier
Mit einer Wechſelnote,
Wie ſüß die große Not doch ſei,
Die Not der Lenzgebote!
Liegt auch nicht jede Wechſelnote
Wie dieſe da ſo plaſtiſch,
So ſcheint mir eine Vermengelung
Mit D- und N-Noten doch — — — draſtiſch!
Drum rat ich jedem Studio,
Der ſich beim Definieren
Von Melodiegebilden und ſo
Nicht zu ſehr will blamieren:
Er unterſuche das pp-„Problem"
Zunächſt auf D- und N-Note
— Das iſt ja noch immer nicht ganz ſo ſchwer,
Wie die Erklärung der zehn Gebote — —
Und was er dann nicht definieren kann,
Das ſeh er als Wechſelnote an.

Modulation.

Nun noch zwei Worte von der Modulation, das heißt:
Wie man mit Schwung und Schmiß und ſo
In fremde Tonart reiſt.
Für ſolche Übergänge gibt's
Der guten Mittel viele,
Doch führt nicht jedes Mittel uns
So gut wie ſchnell zum Ziele.
Und grade die am ſchnellſten uns
Zu unſerm Ziele bringen,
Das ſind gewöhnlich nicht grad die,
Die auch am beſten klingen.
Doch läßt ſich hier ganz allgemein
Nicht raten viel und ſagen,
Denn jeder Fall liegt wieder neu
Und: öfters uns im Magen!
Drum führ ich nur ganz ſummariſch an
Als Mittel zur Modulation:
Der Zieltonart Dominant-Harmonie — —
Sie ſchiebt raſch — — ha, bums — — hat ihm ſchon!!
Den übermäßigen Dreiklang noch,
Den verminderten Septakkord,
Auch dieſe führen dich ſchnell ans Ziel,
Drauf gebe ich dir mein Wort.
Und wenn du nun gar noch gelten läßt
Alle Enharmonika,
Zum Beiſpiel ſtatt fis plötzlich ges hinſchreibſt,
Biſt im Augenblicke du da.
Doch wenn du nur ſolche Mittelchen kennſt,
Biſt du ſicher dreiviertel verrückt,
Denn in ſchwitzender Eil eine Modulation
Hat noch keine Seele beglückt.
Oder meinſt du, im Leben wie in der Kunſt
Käm es grad ſo auf Fixigkeit an,
Wie beim Sport und ähnlichem maſſivem Tun,
Wo in Form den Rekord bricht der Mann?
Nein, nein, auf die Fixigkeit pfeifen wir,
Nur die Richtigkeit laſſen wir gelten,
Das heißt in der Kunſt: die Natürlichkeit
Und die Schönheit unſerer Welten.
Und dieſer Rekord ſoll uns Leitſtern ſein,
Er kann uns nie irre führen,
Wie beim großen Schaffen im Tempel der Kunſt,
So auch hier, wo wir nur — — — modulieren!
Nun ein Wort der Entſchuldigung noch zum Schluß,
Daß ich oft mich ſo ſcharf ausgedrückt,
Wenn ja wiederum auch nicht ſelten dabei
Der Schalk mit der Schelle genickt.
Auch ich bin ein Kind der heutigen Zeit,
Und darum klang manches abſcheulich,
Denn war früher nur grau alle Thee-eorie,
Heut iſt ſie ſchon mehr als gräulich!!

Muſik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Das Rheinland ſtand in der Berichtszeit unter dem Zeichen perſoneller Veränderungen und ſommerlicher Muſikfeſtlichkeiten. Bochum wird ſeinen bisherigen Muſikleiter Leo Reichwein behalten. Im Stadttheater ging ein „Lehrſpiel: Der Bauer geht um" von Eugen Ortner mit einer wertvollen Begleitmuſik des hier anſäſſigen Emil Peeters erfolgreich in Szene. Bonn holte ſein Muſikfeſt, das unter Ernſt Wendel für mehrere Tage mit neueren Werken geplant, dann aber wieder abgeſetzt worden war, mit einer Beethovenfeier nach, in deren Rahmen Elly Ney, die Ehrenbürgerin der Stadt, und Hans Pfitzner er-

schienen und lebhaft gefeiert wurden. Eine Entschließung der Stadt Bonn, künftig die Vermittlung von Konzertdirektionen abzulehnen, wird wohl noch zu Weiterungen führen und nicht so ohne Schwierigkeiten durchzuführen sein. Dortmund, das in diesem Jahre besonders reich an Musikfesten war und mit seinen Tell-Festspielen das besondere Interesse des Ministers Göbbels gewann, wird durch dessen Vermittlung sein Theater behalten dürfen. Duisburg sucht noch immer nach einem neuen Generalmusikdirektor. In der engeren Wahl stehen Dr. Laugs-Kassel und H. Volkmann-Osnabrück. Die Theatergemeinschaft Duisburg-Bochum wurde um ein Jahr verlängert. Die letzte Entscheidung über die Fortdauer dieser nun schon 13 Jahre bestehenden Gemeinschaftsarbeit liegt bei Ministerpräsident Göhring. Das letzte der städtischen Konzerte leitete Paul Drach mit Werken von Berlioz, Liszt, Wolf und Beethoven. In Düsseldorf ist der bisherige Freiburger Kapellmeister Hugo Balzer, früher schon hier tätig, als neuer Mann an Weisbachs Stelle eingezogen und hat in einer öffentlichen Erklärung seine Pläne angedeutet, unter denen der einer Straußwoche, eines Wagnerzyklus, der Erstaufführung des „Bärenhäuter" von Siegfried Wagner in Anwesenheit von dessen Witwe, die Uraufführung eines Weihnachtsoratoriums von Wolfurt und die Einrichtung billiger Sonntags-Morgenkonzerte interessieren. Ein Sonderkonzert mit Regers herrlicher Serenade und der Arie „An die Hoffnung" bot Eugen Jochum unter Mitwirkung von Hildegard Hennecke. Essen beging ein großangelegtes und durchgeführtes Brahmsfest, also desjenigen Meisters, als dessen Interpret sich der nun scheidende Max Fiedler früh seinen Namen machte. Orchester-, Chor- und Kammerwerke füllten die Programme und bedeutende Solisten waren gewonnen, so Havemann, Amalie Merz-Tunner, Kuhlenkampff, Emmi Leisner, Paul Grümmer, Johannes Willy, Elly Ney. Fiedler verabschiedete sich mit einem Konzert, das die Uraufführung seiner auf den Namen der Stadt gesetzten Ouvertüre brachte und in Dr. Gaston Dejmek-Essen einen ausgezeichneten Interpreten des Weberschen Konzertstücks kennen lernen ließ. An das Stadttheater wurde Jens Keith als Ballettmeister und Rochus Gliese als Ausstattungschef neu verpflichtet. In München-Gladbach ist der Fortbestand des Theaters für das kommende Jahr gesichert. Im Kasseler Staatstheater erschienen Wagners „Nibelungen" unter Reuß' musikalischer Leitung, in Koblenz Kreutzers „Nachtlager von Granada". Als erster Spielleiter für die kommende Spielzeit wurde von Intendant Dr. Preß der Dortmunder Eberhard Kuhlmann gewonnen. In Münster gewann man durch einen Werbeabend und durch öffentliche Abstimmung über den Spielplan das Interesse der Hörerschaft. Als Spielleiter wurde auch hier ein neuer Mann, Joachim Liman aus Dortmund, verpflichtet. Ein mehrtägiges Brahmsfest unter Georg Jochum brachte Instrumentalwerke des Meisters, wobei hervorragende Gäste mitwirkten, so Wendling und Rehberg. In Bad Oeynhausen verabschiedete sich der an die Kölner Musikhochschule berufene Otto Siegl mit seinem Chorwerk „Eines Menschen Lied" und wurde stürmisch gefeiert. Osnabrück verliert seinen Musikleiter Volkmann. Franz Rau-Krefeld wird ihn ersetzen und Dr. Walter Storz die Leitung des Theaters übernehmen.

Im Wiesbadener Nassauischen Landestheater erklangen als Erstaufführung Webers von Mahler vollendete „Drei Pintos" unter Elmendorffs Leitung. Herbert Albert wurde als städtischer Kurkapellmeister fest angestellt. Um die Kursaison ausfüllen zu können, wird von nun an Schauspiel und Oper sich ablösend spielen. In Köln war das Hauptereignis das Konzert des Kölner Männergesangvereins, der unter der Leitung seines genialen Dirigenten Richard Trunk dessen neuen Zyklus „Du mein Deutschland" unter begeistertem Beifall vortrug und u. a. Carl Ehrenbergs Brentanolieder mit Instrumentenbegleitung, zwei wertvolle Neuschöpfungen auf diesem Gebiete, mit schönstem Erfolge aus der Taufe hob. Der Verein verlor am 19. Juli seinen einstigen Dirigenten Joseph Schwartz, der im hohen Alter von fünfundachtzig Jahren verstarb. Und noch einen Todesfall haben wir zu beklagen: Fritz Fleck, der in Westpreußen geborene, aber seit langem hier ansässig gewordene Lieder- und Tanzdramenkomponist und seinerzeitige Mitarbeiter Neitzels an der „Kölnischen Zeitung", starb nach schwerer Krankheit und in tiefer Armut; ein tragisches Musikerlos! Ein aufsteigen-

der Stern: Karl Robert Kreiten, Sohn des Düsseldorfer Komponisten und Schüler unsres Hochschulmeisters Peter Dahm, gewann sich als Sechzehnjähriger unter 252 Mitbewerbern in Wien die silberne Ehrenplakette als Pianist. Intendant Spring erwarb für die nächste Spielzeit Botho Sigwarts, des gefallenen Sohnes des Grafen Eulenburg Oper „Die Lieder des Euripides". Als Sänger wurde angestellt der Tenor Johannes Schocke, als Tanzmeisterin Inge Herting-Hannover, als Kapellmeister Peter Hammes-Aachen und Alf Björn-Weimar als Bühnenbildner. Im Westdeutschen Rundfunk erklangen an neuen Werken Füssels Altorchesterlieder (Maria Matthäus), ein Scherzo von Spies, Sträßers 5. Sinfonie zur Erinnerung an den Tod dieses rheinischen Meisters, Blumers Heiteres Spiel, eine Klavierorchester-Suite von Julius Weismann, ein Divertimento von Kurt von Wolfurt unter Dr. Buschkötter, während unter O. J. Kühns Leitung Helene Guermanowa Regers „Hymnus der Liebe" sang, Gustav Kneip Volksmusik in vorbildlicher Weise zusammenstellte und Dr. Anheißer Lortzings „Zar und Zimmermann" darbot. Alte Kammermusik auf Originalinstrumenten trugen die Herren der Kölner Violenvereinigung vor (Kunkel, Anrath, Grote, Keiper). Auf der Walckerschen Kleinorgel spielte Kurt Beer Werke von Pachelbel, Frickhöffer und Reger. Die Hausmusikstunde des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler und Musiklehrer (Leitung Leonie Hähner) brachte klassische und moderne Hausmusik und das von dem neuen Leiter der Kammermusikabteilung, dem ausgezeichneten Cellisten Keiper ins Leben gerufene Quintett des Rundfunks spielte gehaltvolle und unterhaltsame Kammermusik.

Zum Wiener Wettbewerb für Gesang und Klavier.

Von Victor Junk, Wien.

In meinem vorjährigen Bericht (siehe Heft 9 vom September 1932 dieser Zeitschrift) habe ich grundsätzliche und besondere Bedenken geltend gemacht, die sich gegen den Mißgriff des 1932 in Wien abgehaltenen Internationalen Wettbewerbs für Gesang und Violine erhoben. Die Warnung vor der Wiederholung eines solchen Experiments wurde leider nicht befolgt, und so kann auch meine Stellungnahme zu dem diesjährigen Wettbewerb, der für Gesang und Klavier abgehalten wurde, grundsätzlich nur ablehnend sein. Das Verfehlte zeigte sich auch heuer wieder besonders deutlich beim Wettbewerb im Gesang. Es ist jedem Laien einleuchtend, daß für den Erfolg im Gesang ungleich mehr Unterschiede in Anlage und Schulung maßgebend sind als bei irgendeinem Instrumentalspiel: die Verschiedenheiten in der Qualität des Organs, die Mannigfaltigkeit der Fachkategorien, etwa der Gegensatz zwischen dem hochdramatischen Fach und dem der Koloratursoubrette, die verschiedene Anwendbarkeit verschiedener Schulen und Methoden auf verschiedene stimmliche Anlagen, der wechselnde Einfluß, den Intelligenz und Musikalität auf den Enderfolg gewinnen können, die Frage der Fortgeschrittenheit im Studium, das ungleiche Verhältnis von Stimmaterial und Fleiß, wodurch der Eine trotz einer Qualitätsstimme zurückbleiben und ein Andrer, mit minderen Mitteln ausgestattet, durch Fleiß und Energie oder durch besser angemessene Methode es zu verblüffender Gesamtwirkung bringen kann, — all diese und andre Momente, die für die Laufbahn schließlich entscheidend sind, lassen eine Prüfungsart, die nicht nach dem strengsten individuellen Kritizismus erfolgt, und die die Kandidaten ohne Berücksichtigung jener vielen Einzelgesichtspunkte durcheinander gewürfelt vornimmt, als ein Unding und eine Ungerechtigkeit zugleich erscheinen. Erschwerend kommt hinzu, daß die Wiener Jury keineswegs aus Sachverständigen allein bestand, daß neben den Gesangsmeistern auch Dirigenten, Regisseure, Musikkritiker und Komponisten saßen und am Urteil mit beteiligt waren; daß ferner die Jury infolge der ungeheuren Anzahl zu bewältigender Kandidaten stundenlang bis in die Nächte hinein tätig sein mußte und infolgedessen oft in ermüdetem, ja erschöpftem Zustande ihr Votum abzugeben hatte.

Auch waren durchaus nicht immer künstlerische Gesichtspunkte allein maßgebend. Unter den Kandidatinnen für Klavier hatte eine Französin am besten abgeschnitten; aber den ersten

Preis wollte man ihr nicht geben, weil im Gesangsfache ebenfalls schon eine Französin den ersten Preis errungen hatte, man aber nicht ein Land auf Kosten des übrigen Auslands bevorzugen wollte. Und das führt mich zum Haupteinwand gegen diese ganz verunglückte Institution, nämlich: die Verquickung von künstlerischer Weltkonkurrenz mit der Spekulation auf die österreichische Fremdenverkehrswerbung. Das sind zwei Dinge, die voneinander reinlich geschieden werden müssen — schon vom Standpunkt des heute so viel beredeten „österreichischen Menschen" aus. Denn gerade die österreichischen Bewerber geraten und gerieten dadurch in eine zweifelhafte Lage.

Auch in Bezug auf die äußere Durchführung der Aktion bleiben Wünsche offen, die die Ehre und das Ansehen Österreichs berühren. Eine öffentliche Verrechnung der von den vielen Hunderten von Bewerbern eingezahlten Beträge ist auch heuer nicht erfolgt, ebensowenig wie voriges Jahr, obwohl heuer die Einnahmen bedeutend höher gewesen sein dürften; denn das Wettsingen war diesmal öffentlich, im großen Musikvereinssaal, gegen Entrée zugänglich, und diese sechs ausverkauften Abende müssen Tausende von Schillingen eingebracht haben. Wohin ist das Geld gekommen? Hätte man dafür nicht weitere Preise vergeben können? Auf keinen Fall darf sich das einem bloßen Agenten anvertraute finanzielle Geschäft der öffentlichen Kontrolle entziehen.

Ich bin in der glücklichen Lage, die künstlerischen Bedenken gegen die Art der Durchführung stützen zu können durch eine der gewichtigsten Stimmen aus der Jury dieses Wettbewerbs, durch Äußerungen von Frau Regierungsrat Professor Schlemmer-Ambros. Wer Irene Schlemmer-Ambros ist, brauche ich der deutschen Gesangswelt nicht zu sagen. Sie schreibt:

„Vorbei sind die Tage .... Eine Anzahl junger Sänger und Pianisten geht gefestigt in ihrem Selbstvertrauen und in ihrem Hoffen nach Hause; trotzdem drängt sich mir der Zweifel an dem wirklichen Wert dieser Wettbewerbe diesmal noch intensiver auf als voriges Jahr. Gegen die relativ kleine Zahl der Preisgekrönten und Ausgezeichneten steht die weit größere der Enttäuschten, der in ihrem Selbstvertrauen und Mut erschütterten Kandidaten. Man sage nicht, daß der Schwächere im Kampf unterliegen müsse, denn es ist eben der springende Punkt, ob es immer bloß die Schwächeren sind....

Schon bei den Vorprüfungen unterlaufen Fehlurteile böser Art....

Nachdenken machte der Verlauf der Prüfung einer jungen Sängerin, deren ungewöhnlich schöne Stimme, Gesangskultur und hohe Musikalität von maßgebendster Seite bereits anerkannt wurde, die an eine sehr bekannte deutsche Bühne infolge eines ausgezeichneten Probesingens bereits engagiert ist und von der Direktion einer allerersten Bühne nach Ablauf jener Verpflichtung ins Auge gefaßt ist. Wie wurde diese hochtalentierte junge Sängerin in Wien für die ‚engste Wahl' geprüft? Man ließ sie einen Teil der von ihr gewählten Arie singen und läutete ab. Daß man aus einem solchen Bruchstück kein Urteil abgeben kann und darf, liegt auf der Hand. Das plötzliche Abläuten ist ganz zu verurteilen. Soll man den Wettbewerb und die Prüfung ernst nehmen, dann müssen die Juroren schon die Geduld und das Interesse aufbringen, eine Arie bis zum Schluß anzuhören. Mehr als eine Arie ward dem Kandidaten doch nur ausnahmsweise gestattet. Dafür war es gebräuchlich, wenn es sich um ein längeres Stück handelte, den Sänger zu unterbrechen und ihm zuzurufen, welche Stelle er herausgerissen vorzutragen habe.... Eine Zerbinetta wurde dreimal unterbrochen und es wurde ihr zugerufen, welche Stellen sie singen dürfe. Verwirrt und nervös gemacht, finden sich da weder Kandidatin noch Begleiter sofort zurecht. Ist so eine künstlerische Interpretation denkbar?

Man behauptet, daß ein Erfolg beim Wettbewerb ein großer Schritt nach vorwärts ist, — logischerweise bedeutet also eine geringere Einschätzung eines Kandidaten eine Schädigung. Geniale Begabungen, phänomenale Stimmen sind selten, sehr gute, gleichwertige Leistungen hingegen nicht. Der Kandidat hat das Recht, zu fordern, daß ihm die nötige Zeit gewidmet wird. Beim Chopin-Wettbewerb in Warschau waren, nach den Worten des Direktors der Chopin-Hochschule, Adam Wieniawski, jedem Teilnehmer 40 Minuten für sein Spiel einge-

räumt; man berückſichtigte das Lampenfieber und ließ den Kandidaten ſich auf das Stück konzentrieren. Dies müßte in erhöhtem Maße für die Sänger gelten: Ruhe des Tons, Athemtechnik ſind Grundbedingungen für eine gute Leiſtung. Kann der durch Lampenfieber gehemmte und meiſt ſehr aufgeregte Sänger in wenigen Minuten dieſe Hemmungen überwinden? Auch routinierte Sänger leiden oft genug anfangs an den Folgen ihrer Nervoſität und finden ihr Niveau erſt im Verlauf des Abends, der ſie auf das Podium oder die Bühne geführt.

Der gute Wille und die Objektivität der Juroren ſoll nicht angezweifelt werden; will man aber Fehlurteile vermeiden und verhindern, daß die Kandidaten den Eindruck der Intereſſeloſigkeit und Flüchtigkeit ſeitens der Juroren gewinnen, ſo muß auch in Wien die Organiſation eines ſolchen Wettbewerbs eine andere werden.

Frau Reg.-Rat Profeſſor Irene Schlemmer-Ambros."

Wiener Muſik.

Von Victor Junk, Wien.

In die diesjährigen „Wiener Feſtwochen" fiel als Wagner-Gedenkfeier ein Zyklus ſeiner Werke am Operntheater. Der Eindruck konnte nicht reine Freude erregen. Wohl gab es große Leiſtungen der Einzelnen, und wir nennen hier an erſter Stelle Lotte Lehmann als Eliſabeth, Graarud — Triſtan, Manowarda — Hagen, Zimmermann — Mime, Schipper — Gunther, Wiedemann — Alberich, — aber geradezu erſchreckend deutlich zeigten ſich doch hier die in den letzten Jahren eingeriſſenen Lücken im Enſemble. Gäſte kamen und Gäſte gingen: Rich. Schubert als Siegfried, Friedr. Schorr als Wotan, Felizie Mihacſek als Sieglinde; in die Brünhilde teilten ſich Marie Jeritza (die ſich auch als Wagnerſängerin die Freiheiten eines komödiantiſch unbedenklichen Naturſängertums herausnimmt) und Gertrude Kappel. Das Orcheſter im „Ring" führte Robert Heger beſſer und wagneriſcher als Clemens Krauß. Abſtoßend wie immer wirkten die ſzeniſchen Mißgriffe Dr. Wallerſteins. Beſſer ſtand es um die übrigen Werke Wagners. Es berührt aber doch ſonderbar, wenn im deutſchen Wien (oder iſt es jetzt wirklich nur mehr das internationale, das „öſterreichiſche" Wien?) eine Feſtaufführung des „Lohengrin" von einem franzöſiſchen und die des „Tannhäuſer" von einem italieniſchen Gaſtdirigenten geleitet werden muß. François Rühlmann von der Großen Oper in Paris gibt ſich verſtändnisvoll dem Werke hin und auch Ettore Panizza von der Mailänder Scala beherrſcht die Partitur bis ins Kleinſte; beide ſind allerdings tüchtige Theaterpraktiker, beide nehmen die Tempi gern etwas breiter. Und beide werden ohne die mitreißende perſönliche Teilnahme, die ſich am Werk ſelbſt entzündet, ihrer Aufgabe gerecht. Unter einer Notbeſetzung hatte der „Holländer" zu leiden und die „Meiſterſinger" blieben im Niveau der üblichen Repertoirevorſtellungen. Dagegen hob Felix Weingartner wenigſtens den „Triſtan" über jene beklemmende Linie des Alltäglichen hinaus. Seine Vorliebe für raſchere Tempi, kraftvolle Steigerungen und die ſtets auf die vokale Wirkung bedachte Geſtaltung des orcheſtralen Teils zeigen ſeine innere Verbundenheit mit der Epoche der großen klaſſiſchen Wagnerdirigenten: Nikiſch, Hans Richter, Jahn und Schalk. Und dies wiegt denn doch noch immer ſtärker als alle modernen und hypermodernen Verſuche „neuer Stellungnahme" zum Werk des Bayreuther Meiſters. Auch dieſe „Triſtan"-Aufführung war übrigens bis zum letzten Augenblick gefährdet; die im Flugzeug aus Dresden herbeigeholte Iſolde der Kammerſängerin Eugenie Burkhardt rettete die Situation und blieb, was die Hauptſache war, auf der großen Linie der übrigen Darſteller, unter denen wir den Triſtan des Herrn Graarud beſonders hervorheben wollen. — Im „Simone Boccanegra" iſt die Titelrolle nun endlich unſerem Meiſterbariton Dr. Emil Schipper gegeben worden, dem ſie von Anfang an gebührt hätte. Hier, bei Verdi, erwies ſich auch Panizza als der italieniſche Meiſterdirigent, der er ohne Zweifel iſt. Ein andrer Gaſt unſrer Staatsoper, Jarmila Nowotna aus Prag, fiel in der Rolle der Madame Butterfly, der ſie ſtimmlich nicht gewachſen iſt, ſo ziemlich ab.

Von den Konzerten, die die Festwochen brachten, ist besonders hervorzuheben das von Weingartner geleitete Nicolai-Konzert der Philharmoniker, weil es, neben einer Glanzaufführung von Beethovens „Neunter“ (mit einem wundervollen Soloquartett: Luise Helletsgruber, Maria Olszewska, Georg Maikl und Josef v. Manowarda), auch zwei Neuheiten aus der Feder Weingartners zur ersten Wiedergabe brachte: eine sinfonische Variationendichtung, betitelt „Frühling“, und zwei Orchesterlieder (Nachtgesänge, von Maria Olszewska gesungen); beide Kompositionen weniger durch Inspiration als durch geschmackvolle und feine Ausführung bemerkenswert. — Mit dem Budapester Konzertorchester gastierte Otto Klemperer; seine Detailinterpretation geht oft ins Artistische, ein Verfahren, bei dem Werke wie die „Fünfte“ von Beethoven verloren sind (genau so übrigens, wie letzthin die Brucknersche „Fünfte“!); eine Neuheit, die er brachte, eine freie Orchesterbearbeitung der C-dur-Tokkata und Fuge Bachs von Leo Weiner, beweist nur, wie sehr man sich vor derlei Experimenten in acht nehmen sollte. Auch das vom Komponisten selbst vorgetragene Klavierkonzert Béla Bartóks läßt infolge seiner rein äußerlichen und — wenn mir dieser Ausdruck gestattet ist — formwidrigen Musik den Hörer kalt. — Einen entschiedenen und großen Erfolg bedeutete das erste Auftreten des „Wiener Kampfbund-Orchesters“, einer neuen, aus jungen Musikern, um nicht zu sagen: Virtuosen, zusammengesetzten Schar, die sich unter der Stabführung Leopold Reichweins die ersten Lorbeeren holte. Das Lob, das hier in erster Linie dem Dirigenten zu zollen ist, besagt für Wien nur mehr etwas an sich Selbstverständliches; aber auch die junge Künstlerschar bringt so viel an Fähigkeiten, Schulung und Disziplin mit, daß wir das neue Orchester als eine wirkliche Bereicherung Wiens um ein hochstehendes künstlerisches Unternehmen erklären und begrüßen dürfen. Beethovens „Eroica“, Schuberts „Unvollendete“ und das Meistersinger-Vorspiel, die auf dem Programm standen, legten zudem das offene und ehrliche Bekenntnis zur deutschen Kunst ab; die Begeisterung, mit der das neue Orchester in Wien begrüßt wurde, steigerte sich am Schluß zu rauschendem Jubel.

Eine vorzügliche Aufführung der „Missa solemnis“ im Stefansdom unter der Leitung von Ferdinand Habel, mit Erika Rokyta, Emilie Rutschka, Hermann Gallos und Rudolf Zeindler als Solisten, war eingeleitet durch das vom Domorganisten Wilhelm Mück wohl gestaltete und fein registrierte Bachsche Orgelpräludium in D. — Der französische Virtuose Cortot spielte das 4. Konzert von Saint-Saëns und leitete außerdem die für Wien erste Aufführung einer nicht gerade anspruchsvollen, aber netten Suite von Couperin, betitelt „Concert dans le goût théâtral“.

(Den Bericht über die übrigen Veranstaltungen in Wien muß ich wegen Raummangels auf das nächste Heft verschieben.)

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Anna Börner, Bremen (Maiheft 33).

Aus den seinerzeit genannten Silben waren die folgenden 25 Worte zu bilden:

1. *Ka*lbeck, 2. Ka*ff*eekantate, 3. S*er*kin, 4. Herzoge*nb*erg, 5. Kontrap*un*kt, 6. Clau*di*o, 7. Arnold Mendelss*oh*n, 8. Schum*an*n, 9. Nan*ne*rl, 10. Wei*sb*ach, 11. O*ra*torium, 12. Kretzs*chm*ar, 13. Ho*s*ianna, 14. O*s*min, 15. Je*ph*ta, 16. *Jo*sephslegende, 17. W*ach*tel, 18. T*im*pani, 19. *Ju*bilus, 20. El*is*abet, 21. Die l*us*tigen Weiber, 22. S*ot*to voce, 23. Allegret*to*, 24. Alleg*ri*, 25. W*im* *me*rholz.

Aus je zwei aufeinanderfolgenden Buchstaben eines Wortes ergeben sich dann der musikalische Freundschaftsbund:

KAFFERNBUND

und der große Komponist mit seinen zwei Freunden:

JOHANNES BRAHMS

JOSEPH JOACHIM — JULIUS OTTO GRIMM

Die diesmalige Lösung scheint unseren Freunden erhebliche Schwierigkeiten bereitet zu haben. So konnten wir, trotz der lebhaften Beteiligung, insgesamt lediglich 34 richtige Einsendungen zählen, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Rudolf Wohlgemuth, Tambach-Dietharz;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Helene Meyer, Kiel;
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Dr. Kaab-Freiwalden, Sekretär der Handels- und Gewerbekammer, Reichenberg, C. S. R.; Dr. W. Lütge, Buenos-Aires; Gustav Mombaur, Musikdirektor, Langenberg/Rhld. und Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden/Ostfrsld.

Über die musikalischen Einkleidungen der richtigen Lösung können wir uns diesmal kurz fassen. Es sind wieder die Herren KMD R. Trägner-Chemnitz und Helmut Bräutigam-Crimmitschau, deren Kompositionen die Linie guter Gelegenheitsmusik weit überschreiten.

Um eine Verbindung zur Lösung des Rätsels herzustellen, versichert uns KMD Trägner, daß er bei Abfassung der gelieferten 2 Choralvorspiele für Orgel sich ernstlich bemüht habe, Meister Brahms im Auge zu behalten. Das Gelingen können wir ihm gerne bestätigen; wir kennen aber seine Schreibweise nur zu gut, um nicht die persönliche Note zu übersehen, die Trägner in seiner vornehmen Gesinnung nicht besonders betont wissen will. Daß bereits 60 Choralvorspiele vorlagen, ehe er an die Abfassung dieser beiden neuen Nummern ging, ist ohne weiteres glaubhaft.

Von einer ganz anderen Seite kommt Helmut Bräutigam-Crimmitschau mit der Komposition des 133. Psalmes für 8stimmigen gemischten Chor, der ebenfalls im Geiste Brahms' geschaffen ist: eine wertvolle und vortrefflich durchgeführte Arbeit, der man die Entstehung inmitten handwerklicher Dienstleistung und Schlammschipperei nicht anmerken kann. Zum Lobe der Arbeitsdienstpflicht sei dies besonders vermerkt.

Beide Herren seien mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 10.— bedacht.

Es wäre weiter noch Martin Georgi-Thum zu erwähnen, der mit einer kleinen Suite „Rund um Brahms" für Streicher und Blockflöten Brahmsische Einfälle mit bemerkenswerter Geschicklichkeit so umzubiegen und zu vereinfachen weiß, daß einer Aufführung seines Werkchens schon gar keine Schwierigkeiten mehr im Wege stehen. Er sei belobt und mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— ausgezeichnet.

Andere, wenngleich ansprechende musikalische Lösungen waren leider nicht vollständig genug, um in den Kreis unserer Betrachtung gezogen werden zu können.

Unter unseren Dichtern steht wieder an erster Stelle Rektor R. Gottschalk, dem wir für seine nachstehenden Verse einen Sonder-Bücherpreis von Mk. 6.— zuerkennen.

Ein Wunderkind! Von Norden kam's.
Wir grüßen dich, Johannes Brahms!
Du Edelster im „Kaffernbund",
früh tat dein Genius sich kund,
trug dich empor die Sonnenbahn;
bewundernd sah's manch ein Kumpan:
der Geiger Joseph Joachim,
„Urkaffer" Julius Otto Grimm. —
Dem Deutschen Reich, dem neuen, straffern,
wünsch ich recht viele solcher Kaffern.

R. Gottschalk.

Weiter sandte uns Studienrat Ernst Lemke-Stralsund ein stimmungsvolles Brahmslied, während sich KMD Arno Laube-Borna in seinen begleitenden Versen an Joseph Joachims Spiel im Leipziger Gewandhaus (31. 12. 1897) zum Gedenken an den toten Freund, erinnert. Diese beiden Sendungen erhalten einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 5.—.

Einige weitere kleine Dichtungen von Studienrat Georg Amft, Habelschwerdt, Martha Brendel, Leipheim/D. und Edwin Janetschek, Musikreferent, Prag, die auch ihrerseits die Aufgabe vollständig richtig lösten, erhalten einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.—.

Wir bitten um baldige Bekanntgabe der verschiedenen Wünsche.

Nachstehend seien auch noch die Namen all derjenigen Einsender genannt, die auch ihrerseits eine richtige Lösung sandten:

Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt/Schw. — Paul Döge, Borna —
Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen/Th. — Theodor Goldberg, Organist i. R., Reichenbach i. Vgtld. —

Fritz von Heede, Pianist, Karlsruhe i. B. — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf b. Wien
J. Kautz, Musiklehrer, Offenbach/M. — Maria Keyl, Musiklehrerin, Neisse/O.-S.
Alfred Oligmüller-Engel, Bochum —
Professor Eugen Püschel, Chemnitz —
Erhardt Seifert, Würzburg —
Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Maria Schoch, staatl. gepr. Musiklehrerin, Gotha — Ernst Schumacher, Emden i. Ostfrsld.
Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen i. W. —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden i. Ostfrsld.
Professor Theodor Wattolik, Warnsdorf, C. S. R. — Christel Winzer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg i. P. —

Musikalisches Preisrätsel: Kammermusik.

Von Alfred Umlauf, Radebeul-Dresden.

Die Anfangsbuchstaben der 23 zu suchenden Wörter ergeben, von oben nach unten gelesen, die Reihenfolge der Noten eines Kammermusikthemas in der 1. Violinstimme von Beethoven.

Die Lösung ist in Notenschrift in den richtigen Notenwerten mit Angabe der Opus-Nr. einzusenden. Die wagerechten Linien bedeuten Taktstriche.

1. Note: Modernes Orchesterinstrument
2. Note: Lobgesang

---

3. Note: 3. Satz der katholischen Messe
4. Note: Zusammenklang
5. Note: Zu zweit einsetzende Fugenstimme
6. Note: Doppelflöte der Griechen

---

7. Note: Oper von Cornelius
8. Note: Komponist d. Oratoriums „Messias“

---

9. Note: Streichinstrument
10. Note: Zupfinstrument
11. Note: Frei geformtes Instrumentalstück
♯12. Note: Ungarischer Tanz

---

13. Note: Kunst des Lehrens
♯14. Note: Trommel

---

15. Note: Komp. von „Doktor u. Apotheker“
♯16. Note: Zigeunerinstrument
17. Note: Mißklang
18. Note: Sinfonie Beethovens

---

19. Note: Schlußsatz
♭20. Note: Klagelied

---

21. Note: 2. Satz des Requiems
22. Note: Komponist der Oper „Alceste“

---

23. Note: Altes, wieder aufgekommenes Tasteninstrument

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Oktober 1933 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor.

*

Verschiedentliche diesbezügliche Rückfragen veranlassen uns, die in unserem letzten „Musikalischen Silben-Preisrätsel von E. Borgnis“ (Juliheft S. 729) allerdings zunächst unbeabsichtigte kleine Klippe in der Aufgabenstellung zu beseitigen: als Nr. 15 ist dort zu ergänzen „Oper von Verdi“, so daß es also lautet „Nr. 14 und 15 Oper von Verdi“. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Sigfried Walther Müller: Heitere Musik für Orchester op. 43. gr. 4⁰, 98 S. Ernst Eulenburg, Leipzig.

Alfred Lorenz: Der musikalische Aufbau von Richard Wagners Parsifal. Band IV des Werkes „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner". 8⁰. 211 S. Geb. Mk. 8.50. Max Hesse, Berlin.

Siegfried Scheffler: Melodie der Welle. 4⁰. 142 S. Mk. 2.85. Max Hesse, Berlin.

Walter Blume: Brahms in der Meininger Tradition. Seine Sinfonien und Haydn-Variationen in der Bezeichnung von Fritz Steinbach. Als Manuskript gedruckt. 89 S. Mk. 4.—. Selbstverlag Stuttgart-Wangen, Neckarstr. 61F.

Rudolf Bode: Aufgaben und Ziele der rhythmischen Gymnastik. 3. erweiterte Auflage. VII, 60 S. 8⁰. kart. Mk. 1.80. Ch. Beck, München.

Rudolf Bode: Rhythmus und Anschlag. Die Lehre des Klavierspiels auf der Grundlage der natürlichen Bewegung. VII, 37 S. 8⁰. mit 54 Übungen, 4 Notentafeln und 10 Bildtafeln. kart. Mk. 1.80. Ch. Beck, München.

Karl Hasse: Vom deutschen Musikleben. Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland. (Band 41 der Sammlung „Von deutscher Musik".) kl. 8⁰. 115 S. geh. Mk. —.90, geb. Mk. 1.80. Gustav Bosse, Regensburg.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

ALFRED VON EHRMANN: Johannes Brahms. Weg, Werk und Welt. Mit zahlreichen Bildern und Dokumenten. (Druck und Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig. Geb. M. 12.—.)

Mit diesem Buche hat Ehrmann eine allgemeine Erwartung erfüllt. Der hundertjährige Brahms verdiente es wohl, daß sein Leben und Schaffen in einem einzigen stattlichen, aber nicht unförmlichen, schön ausgestatteten Bande gründlich, aber nicht weitschweifig dargestellt werde. Mit einem Worte: wir haben jetzt die Brahms-Biographie, die uns fehlte. Neben manchen verdienstlichen Arbeiten geringeren Umfangs gab es bisher vor allem das umfangreiche und teure Werk Max Kalbecks, aus dem, wie Ehrmann bemerkt, „alle Nachfolgenden immer wieder dankbar schöpfen". Doch dieses war schon 1914 abgeschlossen und seither haben sich viele neue Quellen geöffnet. Die von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranstaltete Gesamtausgabe der Brahmsschen Werke ist vollendet, die von der Deutschen Brahms-Gesellschaft in Berlin herausgegebenen Briefe des Meisters sind ergänzt worden, sein Briefwechsel mit Clara Schumann liegt vollständig vor und in zahlreichen Erinnerungsbüchern von persönlichem Wert und sachlichem Gewicht wird das äußere und innere Leben des Tondichters in die mannigfachste Beleuchtung gerückt. Ehrmann hat alle erschienenen Bücher und alle erreichbaren Aufsätze aus Zeitschriften und Tageszeitungen in verschiedenen Sprachen beachtet und verwertet und so in verhältnismäßig knapper, doch angenehm lesbarer Form wirklich mehr bieten können als alle seine Vorgänger. Wer sich mit dem Lebensgange, mit der künstlerischen Entwicklung und mit den geistigen und gesellschaftlichen Beziehungen des Tondichters rasch und zuverlässig vertraut machen möchte, der wird von nun an immer zu dem Ehrmannschen Buche greifen. Eine wichtige Ergänzung ist das im gleichen Verlage erscheinende thematische Verzeichnis der Werke. In dem vorliegenden Hauptbande hat der Verfasser die bedeutendsten Werke sehr sachkundig und zugleich sehr anregend beschrieben, von einer eingehenden fachlichen Zergliederung jedoch mit Recht abgesehen, da seine Arbeit für einen breiten Leserkreis bestimmt ist. Besonderes Augenmerk wandte er den „Stätten der Brahmsschen Lebensfahrt" zu, seinen Wohnungen, seinen Reisen und Ausflügen, seinem Gasthausverkehr. Ein beträchtlicher Teil der gut gewählten Bilder ist dieser zum Teil recht anheimelnden Brahms-Topographie gewidmet. So läßt sich dem Buche, das seinen Zweck ausgezeichnet erfüllt, gewiß nur das Beste nachrühmen. Und doch empfindet man einen Mangel. Ehrmann hätte vielleicht im Titel nur versprechen sollen, daß er über Weg und Werk des Meisters berichten werde. Im Weg wäre ja auch die nächste Umwelt mit enthalten gewesen. Die Welt jedoch ist größer als das, was uns Ehrmann darüber zu sagen hat. Es geht ihm allerdings nur um die Brahmssche Welt, aber auch diese läßt sich nicht verstehen und vollends heute, da wir über die unseligen Parteikämpfe der Brahms-Zeit glücklich hinausgekommen sind, nicht gerecht beurteilen, wenn wir nicht die ganze Welt und Zeit, in der Brahms gelebt und an der er mitgebaut hat, überschauen und zusammenfassen. Einer solchen Zusammenfassung scheint Ehrmann geflissentlich aus dem Wege zu gehen. Eher hat man den Eindruck, als ob er auch heute noch Partei nehmen wolle. Das sehr wichtige Verhältnis zwischen Wagner und Brahms wie auch

jenes zwischen Brahms und Bruckner wird fast gar nicht erhellt, weder rein persönlich noch künstlerisch-weltanschaulich, und es fehlt in dieser Hinsicht die dem Verfasser sonst eigene Genauigkeit im Tatsächlichen. Das ist ein Mangel und darum auch ein Fehler. Just heute, da alle ohne Ausnahme bereit sind, dem norddeutschen Meister nach Verdienst zu huldigen, darf nichts verschwiegen werden, was sein merkwürdiges Verhalten gegen die beiden größten musikalischen Zeitgenossen rechtfertigen oder entschuldigen kann, und braucht auch nichts beschönigt zu werden, was wir als seine Schuld empfinden. Max Morold.

STUDIEN ZUR MUSIKWISSENSCHAFT, Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich, 19. Band, Universal-Edition A.G., Wien, 1932.

Es handelt sich hier um die Fortsetzung von zwei, bereits in früheren Heften begonnenen Arbeiten. Die eine befaßt sich mit der Salzburger Kirchenmusik in der Zeit von 1600 bis 1730. Karl August Rosenthal beendet damit seine stilkritischen Untersuchungen über das Musikschaffen am Salzburger Dom in der bezeichneten Epoche und liefert wissenschaftliches Rohmaterial, das späterer Forschung willkommene Grundlage bieten kann. Der Verfasser geht analythisch ziemlich weit in Einzelheiten, was auch eine entsprechend ausführliche Synthese der gewonnenen Erkenntnisse am Schlusse rechtfertigen würde. Eine solche könnte den Wert der Arbeit nur noch erhöhen. In dem zweiten Beitrag setzt Paul Nettl die Veröffentlichung des Archivmaterials „Zur Geschichte der kaiserlichen Hofkapelle von 1636 bis 1680" fort, deren Abschluß jedoch noch aussteht, weshalb eine zusammenfassende Betrachtung noch nicht möglich ist.

Dr. Roland Tenschert.

K. G. FELLERER: Die Aufführung der kath. Kirchenmusik in Vergangenheit und Gegenwart. — Meinrad Ochsner, Einsiedeln, 1933. 1.20 RM.

Den Kernpunkt der Ausführungen bildet die Frage nach der stilgerechten und liturgiegemäßen Wiedergabe mittelalterlicher Kirchenmusik. Fellerer, der sich wiederholt schon mit mittelalterlicher Musik befaßte (außer in seinem großangelegten Werk „Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts" noch in verschiedenen kleineren Veröffentlichungen) ist für diese Sache zweifellos in hohem Maße zuständig. Auf knappstem Raume gibt er einen klaren und interessanten Überblick zunächst über Wesen und wechselnde Ausführungsweise des gregorianischen Chorals, sodann über Mehrstimmigkeit und die damit zusammenhängenden, den intelligenten Chorleiter vor allem beschäftigenden Fragen wie: Besetzungsstärke, Dynamik und Tongebung, Tempo, Stimmen-Unterstützung und -Ersatz durch Orgel und andere Instrumente, Diminuierung usw., so daß sich ein gut Teil der für die Praxis zu ziehenden Folgerungen von selbst ergibt — soweit man hier überhaupt zu eindeutigen Folgerungen gelangen kann. Im Schlußwort bietet der Verfasser eine Zusammenfassung der einander entgegenstehenden, nicht restlos unter einen Hut zu bringenden Forderungen und nimmt noch Stellung zur Programmfrage. Eine sehr dankenswerte Veröffentlichung. Dachs.

DR. P. LEO SÖHNER O.S.B.: Die Geschichte der Begleitung des gregorianischen Chorals in Deutschland vornehmlich im 18. Jahrhundert. Heft 16 der Veröffentlichungen der gregorianischen Akademie zu Freiburg i. d. Schweiz. 1931. Dr. Benno Filser Verlag G. m. b. H., Augsburg. 8⁰ XVI und 213 Seiten. Geb. 15 RM., brosch. 12 RM.

Das Werk ist Joseph Haas gewidmet. Als äußerst wertvoller Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik wendet es sich nicht nur an die Vertreter der Musikwissenschaft, sondern auch an die, welche sich praktisch mit der Musica sacra befassen. Da die Choralbegleitung immer abhängig von der jeweiligen Musikübung ist, greifen die Untersuchungen selbstverständlich auch auf das weltliche Gebiet über. Wir hören von der Mitte des 16. Jahrhunderts üblichen einstimmigen Alternierpraxis. Die eigentliche Begleitung setzt mit dem Auftreten des Generalbasses ein (um 1600). Bald bringt das Würzburger Gesangbuch die ersten akkordisch begleiteten gregorianischen Hymnen. Zunächst ist der Orgel eine Übertragung des vierstimmigen Vokalsatzes, auch des motettischen, anvertraut. Im 18. Jahrhundert aber dringen Opern- und eigentliche Instrumentalmusik herein, was zwar nicht selten der Liturgie widerspricht, musikalisch aber eine Fülle von Bearbeitungsmöglichkeiten zeitigt. In der Angleichung an die zeitgenössische weltliche Musik wetteifern katholische und evangelische Autoren. Mit Michael Haydn sehen wir die völlige Verdrängung der alten Modi durch moderne Tonalität. Die Romantik mit ihrem Zurückgreifen auf das Mittelalter jedoch bringt die Rückkehr zur Kirchentonalität. Eine Fülle von gut gewählten Beispielen erläutert den Text. Das Werk gründet sich ausschließlich auf Quellenmaterial. Desungeachtet verstand es der mit Liturgie und Musikpraxis gleichvertraute Verfasser den Gegenstand ungemein fesselnd zu gestalten.

Dr. Bertha Antonia Wallner, München.

GERHARD PINTHUS: Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriß seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Co. 1932. 156 S. 8⁰ (Samml. musikwiss. Abhandlungen. Bd. 8).

Angesichts der vorhandenen weitsichtigen ortsgeschichtlichen Literatur über das deutsche Kon-

zertleben sah sich der Verfasser für die besonderen Zwecke seiner Arbeit der Verpflichtung zu eigenem Quellenstudium enthoben, wenn er auch gelegentlich auf weniger Bekanntes zurückgreift wie die für das Frankfurter Humanistenconvivium so aufschlußreiche Biographie des Willichius von Mathäus Hostius. Der Wert vorliegender Schrift beruht auf der knappen Zusammenfassung und übersichtlichen Gliederung des reichen Stoffes. Scharf werden für die ältere Zeit die Typen des Convivium musicum und des Collegium musicum umrissen (für dieses hätte als zeitsatirischer Beitrag vielleicht auch Kuhnaus Musikalischer Quacksalber herangezogen werden können). Die Darstellung führt bis zu dem Punkt, wo in der sogenannten reifen Konzertform bestimmte Züge des neuzeitlichen Konzertlebens, etwa bei der Londoner Philharmonic Society von 1813, sichtbar werden. Wo es von Nutzen sein kann, werden stets auch die wirtschaftsgeschichtlichen und soziologischen Hintergründe wenigstens angedeutet. Ist die Beschränkung auf die wesentlichen Entwicklungslinien zu loben, so scheint der Verf. doch an Erscheinungen vorbeizusehen, die sich seiner Darstellung unter Umständen noch irgendwie hätten eingliedern lassen können. Ich denke etwa an die Musizierform, die wir auf dem bekannten Frauenlobbild der Manessischen Liederhandschrift sehen. Für das Memminger Collegium musicum, das soweit bisher bekannt, einzige süddeutsche, hätte F. Oberborbecks Studie (ZfMkw. Jhg. 5, 1923) noch manches bieten können, zur Kenntnis der englischen Consorts außer einem wichtigen Hinweis in Prätorius' Syntagma musicum, Bd. 3 (Neudr. S. 19) der Aufsatz „Niederländische und englische Gesellschaftsmusik um 1600" von M. Seiffert (Bull. de la Soc. „Union musicologique" 2, 2, 1922). Im Literaturverzeichnis sind, abgesehen von manchen Schönheitsfehlern, die Titel der Schriften von Brinkmann und Burdach vertauscht. Dr. W. Kahl.

Musikalien.

JOH. MÜLLER: Messe zu Ehren des heiligen Dyonisius, für 4stimmigen Männerchor, Op. 23. Primitia-Verlag, Mittelrheinischer Musik- und Buchverlag, Koblenz a. Rh. Partitur 3 RM., Einzelstimme 0,35 RM.

Diese Messe entspricht nicht ganz der heutigen, strengeren Richtung in der katholischen Kirchenmusik, die sich gern an die strengste Zeit der diatonischen Polyphonie anschließt und sogar dem „Cantus planus" erhöhte Beachtung schenkt. Darum wirkt die häufige chromatische Stimmführung in dieser Messe ein wenig maniriert, fast süßlich, besonders in den Schlußwendungen die übermäßige Dominantquinte. An melodischen Einfällen, an hübschen Imitationen und großartigen Klangwirkungen ist die Messe jedoch sehr reich. Das „Et incarnatus" ist beinahe „antik-schön"! Die Messe sei für solche Gelegenheiten warm empfohlen, bei denen mehr Wert auf irdische Klangfreudigkeit, als auf metaphysische Einstellung gelegt wird.

Prof. Josef Achtelik.

FRANZ LUDWIG: 66 deutsche Volkslieder in kanonischer Weise für Klavier. Im Selbstverlag des Autors, Münster i. W. 3 Hefte, à 90 Pfg.

In drei jeweils für sich abgeschlossenen Heften legt der münsterische Komponist und Klavierpädagoge Franz Ludwig sechsundsechzig deutsche Volkslieder vor, die in mannigfacher kanonischer Weise für das Klavier bearbeitet sind. Bietet an sich das Gebiet der Volksliedbearbeitung, was die stilgetreue Anpassung an das überlieferte Original betrifft, nicht wenige und oft sehr heikle Schwierigkeiten, so möchten wir behaupten, daß es Ludwig bei durchaus gewahrter Ehrfurcht vor dem überkommenen Volksliedgut gelungen ist, eine Sammlung herzustellen, die aufs beste geeignet sein wird so manches wertlose Zeug unserer Klavierschulen zu ersetzen. Nicht zuletzt kann die Ludwigsche Sammlung, die in ihren besten Stücken unmittelbar an Regers Klavierstücke „Aus der Jugendzeit" gemahnt, als eine pädagogisch absolut lebendige und zuverlässige Einführung in das Gebiet der Mehrstimmigkeit und ihrer strengsten Form, des Kanons, gelten. Daß die kanonischen Führungen sich nicht immer genau an das gegebene Material halten, versteht sich von selbst. Statt dessen bringt Ludwig eine Anzahl reizvoller Engführungen, Gegenbewegungen und anderer kanonischer Künste an, die für Laien und Könner gleichermaßen wirkungsvoll und interessant sind. Wir möchten den Volksliedern, unter denen sich auch solche der engeren westfälischen Wahlheimat des Komponisten finden, die weiteste Verbreitung wünschen.

G. Kaschner.

FRITZ REUTER: Zum Erntedankfest, op. 14, für sechsst. gem. Chor und Solo-Sopran. Verlag C. F. Kahnt, Leipzig.

Das Werk bietet drei Chöre: Lobet den Herrn, Schnitterlied und Aller Augen warten auf dich. Es sei gleich von vornherein bemerkt, daß es sich hier um drei bedeutende Chöre handelt, die so etwas vollkommen anderes bieten, als man es gewöhnlich bei Durchschnittschören zu Gesicht bekommt. Die Chöre sind polytonal gehalten, und weisen mittlere Schwierigkeit auf. Besonders hervorstechend ist die Melodik in ihnen. Schon dieses Moment genügt dem Beurteiler, um zu erkennen, daß es sich hier um einen Komponisten handelt, der in der Chorliteratur in Zukunft von sich reden machen wird. — Zum ersten Chor ist zu bemerken, daß er mit seinen Quartengängen vielleicht beim ersten Durcharbeiten etwas befremden könnte, aber es handelt sich hier um ein

Stück, das den Chören, wenn es die erste Neuheit verloren hat, außerordentlich viel Freude machen wird. — Ein Vorzug des 2. Chores ist die knappe und eindrucksvolle Steigerung, die in einem sieghaft strahlenden A-dur am Schlusse endet, und so den Erntejubel der in dem ganzen Stücke lebt, nochmals betont. Dem Schnitterliede ist ein Text von Conrad Ferdinand Meyer (Wir schnitten die Saaten) zu Grunde gelegt. Neben den Teilen, die vom Orgelpunkte beherrscht werden, sind vor allen Dingen die kontrapunktisch gehaltenen Teile des Stückes bemerkenswert. Der letzte Chor dieser Veröffentlichung: Aller Augen warten auf dich, bringt diese Textzeile immer wieder (sie ist in a-moll gehalten), nachdem ein in E-dur gehaltener Teil die nächsten Gedanken behandelt hat. Neben der besonders gut gelungenen Solostimme verrät die Komposition eine starke religiöse Innerlichkeit.

Mir sind schon eine ganze Reihe Chöre dieses Komponisten bekannt, und mich wundert es immer wieder, daß man ihm nicht mehr Beachtung schenkt. Der Chorleiter, der sich der Mühe unterzieht, die Partitur einmal g e n a u durchzuarbeiten, und der dieses Werk aufführt, wird nicht nur bei der Aufführung Erfolg erleben, sondern sein Chor wird ihm noch besonders dankbar sein; denn in der letzten Zeit sind wohl wenig Neuheiten erschienen, die an Schönheit und Ausgeglichenheit hier mit genannt werden könnten.

Johannes Cybinski.

ERNST REINSTEIN: Musik für Flöte, Klarinette, Violine und Klavier. Op. 34 (Heft 4 der Sammlung „Hausmusik der Zeit", herausgegeben von Alfred Heuß). Henry Litolff's Verlag, Braunschweig. Mk. 2.50.

HANS JOACHIM THERSTAPPEN: Partita h-moll für Flöte und Klavier. Op. 6 (Heft 5 der Sammlung „Hausmusik der Zeit", herausgegeben von Alfred Heuß). Henry Litolff's Verlag, Braunschweig. Mk. 1.50.

Beide Werke sind preisgekrönt in dem Litolffpreisausschreiben „Hausmusik für Instrumente", das Ende des Jahres 1931 erlassen worden war und dessen Zielsetzung beiden Heften vorgedruckt ist. Das Ausschreiben „will die ausübenden Liebhaber und damit das breitere unverbildete Publikum an die gesunden Bestrebungen des zeitgenössischen Schaffens heranleiten, und es hofft damit für den neuen Aufbau einer ernsten Musikpflege in Haus u n d Konzert einen ernsten Baustein zu liefern". Der Herausgeber der Sammlung betont in einem Vorwort, daß „ebenso ansprechende wie künstlerisch gediegene Werke vorgelegt werden, die auch Spielern mit geringerer technischer Ausbildung ohne weiteres zugänglich sind". Die Umsetzung dieser Gedanken in die Wirklichkeit ist eine Tat. Nur selten findet man ähnliches. Mit den Worten „Den Liebhabern der Musik auf eine sehr bequeme Art ein Vergnügen zu verschaffen, und daß wenige Personen, ohne daß sie nötig haben, in der Musik stark zu sein, eine Art von einem kleinen Konzert formieren können" empfahl einst der Verleger Friedrich Schönemann die 12 zwei- und dreistimmigen kleinen Stücke für die Flöte oder Violine und das Klavier von C. Ph. Em. Bach „dem Publico, nach dem sich in Geschmack und Leichtigkeit zu richten ein großer Mann aus Gefälligkeit sich so weit herabgelassen hat". Welch ein Parallelismus grundlegender Gedanken für die Wiederbelebung der Hausmusik im Abstand von rund 160 Jahren! Ungezählte Hausmusiker suchen nach gediegenem Spielgut, das sie bewältigen können mit ihrer Technik des Instruments, die infolge Mangel an Zeit zum Üben zur künstlerischen Vollendung nie zu führen ist.

Was sagt der Hausmusiker zu den beiden Werken? Ein Blick in die Stimmen sagt ihm: Das bewältige ich, ich finde auch Partner zur Besetzung der anderen Instrumente. Mut erfüllt ihn, an das Studium zu gehen, mit Entzücken fühlt er sich in die Kompositionen ein. Und nun gar eine so glückliche Erneuerung einer älteren Praxis, wie sie der aimable accord der sangesreichen Flöte, der sonoren Klarinette, des in der Hausmusik noch immer vorherrschenden Streichinstruments und des in neuerer Zeit in der Hausmusik zurücktretenden Klaviers darstellt. Der Freund der Holzblasinstrumente wird seine helle Freude an den Aufgaben haben, die der Komponist der Flöte (führend!) und der Klarinette zuweist. Der zweite Teil des erstgenannten Heftes bringt ein vom Klavier in 8 Takten solo vorgetragenes Thema, das in 12 Variationen in einer solchen Mannigfaltigkeit der Klangmischung der Instrumente dargeboten wird, so daß es ein gar artig Musizieren ist: Bis zu Arpeggien versteigt sich der Basso ostinato. Die Partita h-moll beginnt mit langsamen Sätzen, in denen die schmeichelnde Flöte zu schönster Wirkung zu bringen ist, während sie sich leicht und fröhlich in geschwinder Bewegung in der Gigue zeigen kann.

Den Hausmusikern seien die beiden Werke angelegentlichst empfohlen. Vivant sequentes!

Dr. Hans A. Martens.

WERNER WEHRLI: Festlied Op. 31 für großen Männerchor, 13 Blechbläser, Contrabässe, 4 Pauken. Gebrüder Hug & Cie, Leipzig und Zürich. Klavier-Auszug Mk. 1.60, 1932.

H a n s K a e s l i n hat den wunderbaren, dithyrambischen Text geschrieben: „Jugend ström uns herbei auf tausend Wegen mit wiegendem Fuß! Augensprühen, fliegender Jubelschrei und Glockenjauchzer sei euch Willkomm und Gruß! Spiegelglanz der bergentquollnen Wogen im schwebenden

Geleite grüner Höhn! O Purpurrosenflut am Gartenbogen, durchglühter Weite flüsternd Ährenwehn. Und horch, vom Maste, der die Faust des Ahnen dem Felsgrund eingerammt, das große Rauschen der geweihten Fahnen! Dein Herz schwebt hoch, auf Stolzesschwingen, und brüderlicher Liebe Quelle springen. Kommt alle, alle! Hand gefügt in Hand! Geeinte Kraft, ein Volk, ein Vaterland!" Und diesen Text hat Wehrli kongenial vertont. Prachtvoll die Imitation der Motive in den Bläserstimmen; jauchzend der Männerchorsatz, fast durchweg ein- und zweistimmig. Die 9 zweistimmigen a-cappella-Takte „O Purpurrosenflut" und die folgende Stimmung „und horch vom Maste ..." sind nicht zu übertreffen! Der Höhepunkt: „Geeinte Kraft ..." bringt über einem Ostinato-Baß in c-moll die Harmonien Es-, F-, Ges-, Ces-, E-, A-, D-, G-, C- und F-dur! Darauf folgt ein Abgesang „Geeinte Kraft ..", der das umgeformte Gralsglockenmotiv: *h, fis, gis, e* und seine Umkehrung zur Grundlage hat und eine unerhörte Schlußsteigerung herbeiführt. Werner Wehrli ist ein gottbegnadeter Tonsetzer von ganz großem Format, selbst wenn diese Größe zur Einseitigkeit führen sollte! Dieses Festlied aber ist für alle geschrieben, denen die Worte heilig sind: „Geeinte Kraft, ein Volk, ein Vaterland!" Prof. Jos. Achtélik.

ADOLF PFANNER: Kirchensonate in c-moll für Violine und Orgel op. 33. Verlag Pustet, Regensburg. Mk. 3.60.

Dieses viersätzige, thematisch geschlossene, sehr schwere Werk zeigt den hochbegabten Komponisten von einer ganz neuen, fesselnden Seite. Er ist nicht nur ein ganz gewiegter Kontrapunktiker, kühner Harmoniker und sicherer Formbeherrscher, sondern auch ein tiefempfindender Vollblutmusiker, der sich in dem kühlen Hasten unserer Zeit nach Erfolg die Reinheit seiner reichen Seele bewahrt hat. Die langsamen Sätze umstrahlt ein erdenfernes Licht. Violin- und Orgelpart sind meisterhaft gearbeitet. Seywald.

KREUZ UND QUER

Musikpolitisches Bekenntnis.

Von Prof. Dr. Karl Hasse, Tübingen.

Anläßlich der Kundgebung des „Kampfbundes für deutsche Kultur" im Württembergischen Staatstheater.

Die Kreise der sogenannten neuen Musik der Nachkriegszeit sind nicht das deutsche Volk gewesen, sie haben es im Grunde genommen gar nicht gekannt und waren auch nicht in der Lage, seine wahren künstlerischen Bedürfnisse zu wecken. Wir wollen, daß diese Zeit abgeschlossen hinter uns liegt. Wir fragen wieder, was uns die Musik an seelischen Werten, an geistiger Größe und Tiefe gibt, wie sie uns läutern und erheben kann, so wie es die Werke unserer großen Meister tun. Was nicht aus den Tiefen des Gemütes und dem Verantwortungsbewußtsein gegenüber der deutschen Kultur heraufsteigt, ist nicht Kunst im deutschen Sinn. Gerade die deutschen Künstler waren es, die in der transzendentalen Kunst der Musik ewig gültige und tragfähige Formen gefunden haben.

Deutsche Kunst treiben, heißt letzte Verantwortung betätigen, für sich selbst und für sein Volk. In diesem Sinne wird und kann das deutsche Volk sich gerade in der Musik wiederfinden.

50 Jahre Sondershäuser Hochschule für Musik.

Von Martin Hallensleben, Hamburg.

Sondershausen, im Norden Thüringens eingebettet in das Grün dichter Wälder, ist ein Stück deutscher Musikgeschichte. Viele der größten deutschen Musiker haben hier gelebt, gelehrt und — gelernt. Diese Tatsache hebt das Fest des fünfzigjährigen Bestehens seiner „Hochschule für Musik" über den engen Rahmen der örtlichen Bedeutung hinaus — die Jubiläumsfeier seines einst so bedeutenden Musikinstituts, die Ende Juli Künstler von Weltruf und hohe politische Persönlichkeiten in der alten Musikstadt Sondershausen vereint, trägt damit den Stempel eines Jubiläums deutscher Musik schlechthin.

Die Musiktradition Sondershausens beginnt allerdings weit früher, sie beginnt nicht erst mit der Gründung seines „Fürstlichen Conservatoriums der Musik" im Jahre 1883. Sie beginnt, als vor nunmehr hundertzweiunddreißig Jahren (1801) der damals regierende Fürst Gün-

ther Friedrich Karl I. aus ernster Liebe zur Musik sich sein erstes Orchester zusammenstellte, das „Harmoniekorps", dessen erster Dirigent bereits ein bedeutender Mann war: der Klarinettenvirtuose Johann Simon Hermstedt, einer der besten Freunde Spohrs, der übrigens ihm seine Klarinettenkonzerte schrieb und selbst oft in Sondershausen zu Besuch weilte, um Konzerte zu geben und die seines Freundes Hermstedt zu hören.

Aus diesem Anfang wuchs in späteren Jahrzehnten die „Fürstliche Hofkapelle" (das „Lohorchester", wie es nach dem Lohplatz im alten Schloßpark, wo es konzertierte, genannt wurde): eine der besten, ja größten Kapellen ihrer Zeit, alles schon damals vor hundert Jahren aktive Musiker, Künstler auf ihren Instrumenten. Aus dieser Kapelle rekrutierte sich bereits 1815 ein hervorragendes Theater- und Opernorchester für die eben errichtete Hofbühne, über die übrigens mit die ersten Aufführungen Wagnerscher Opern gingen: 1857 „Tannhäuser", 1858 „Lohengrin". Hans v. Bülow und Dr. Franz Brendel wissen von diesen Aufführungen in der „Neuen Zeitschrift für Musik" begeistert zu berichten. Und Richard Wagner selbst schrieb dem damaligen Hofkapellmeister Eduard Stein, unter dessen Leitung die gesamte Musik Sondershausens stand, einen nicht minder begeisterten Dankesbrief. Von den bedeutenden Kapellmeistern in Nachfolge Steins seien genannt: Max Bruch, Erdmannsdörfer und Karl Schröder, der bekanntlich später in Rotterdam, dann als Hofkapellmeister an der Berliner Hofoper und in Nachfolge Suchers am Hamburger Stadttheater wirkte. Unter den bedeutenden Namen der Konzertmeister des „Lohorchesters" stehen: Uhlrich, Ferdinand Seitz, Henri Petri, Anton Sitt, M. Grünberg, Arno Hilf und Willi Burmester. Philipp Spitta schrieb übrigens hier in Sondershausen seine große Bachbiographie; Max Bruch schrieb hier sein g-moll-Konzert, das von Uhlrich im „Loh" uraufgeführt wurde. Von den bedeutenden Musikern sei hier noch Franz Liszt erwähnt, der oft in Sondershausen weilte, zuletzt anläßlich des Allgemeinen Deutschen Musikfestes im Jahre 1886 wenige Wochen vor seinem Tode. An diesem Fest nahm auch sein Schüler d'Albert teil, und seinen Schüler Alfred Reisenauer traf er hier wieder als Lehrer an dem mittlerweile gegründeten Conservatorium.

Denn bereits 1883 war dieses Musikinstitut, fußend auf jahrzehntelanger bester Musiktradition, gegründet worden — unter der Leitung von Karl Schröder. Es dauerte nicht lange, daß dieses junge Conservatorium infolge seiner hervorragenden Musikpädagogen, die hier lebten, zu einem Mittelpunkt der Musikbildung in Deutschland wurde und daß sein Ruf über die Grenzen des Reichs bis in die entferntesten Erdteile drang. Aus Österreich, Serbien, Rußland eilten Schüler hierher, aus Schweden und Norwegen, ja aus Amerika und sogar aus Neuseeland!

Das lag, wie gesagt, an denjenigen, die hier lehrten und von denen vor allem genannt seien: Hugo Riemann, v. Wasielewski und Grützmacher — in späteren Jahren dann Wilhelm Backhaus, der hier seine Meisterkurse abhielt, weiter Prof. Max Chop, der hier seine musikgeschichtlichen Vorlesungen las, und Kammersänger Prof. Albert Fischer. Daß aus solcher erlesenen Lehrerschaft unter ihren Schülern Meister hervorgingen, sei ebenfalls erwähnt: Prof. Richard Hagel, Georg Schneevoigt, Hofoperndirektor R. Groß, der berühmte Heldentenor Adolf Gröbke, der Bassist der Berliner Hofoper Paul Knüpfer, der Bariton Hans Spies, der Komponist Hans Stieber und — last not least: Max Reger, der stets Wert darauf gelegt hatte, als Schüler Sondershausens geachtet und geehrt zu werden. Außer diesen allen aber gingen aus der Sondershäuser Schule noch viele ausländische Musiker und Komponisten hervor und fast sämtliche bedeutenderen Kapellmeister Schwedens.

Mit dem Weltkrieg brach diese stolze Geschichte jäh ab und mit seinem unseligen Ende begann auch hier die Zeit der Not. Das unbestrittene Verdienst des derzeitigen Leiters des nach dem Kriege sich „Hochschule für Musik" nennenden Konservatorimus, Prof. Carl Corbach, ist es, dieses Institut über alle gefährdenden Klippen der Nachkriegsjahre hinweg geführt zu haben bis hierher an den Meilenstein seines fünfzigjährigen Jubiläums. An dieser Tat hat nicht minder Anteil der seit langem ebenfalls hier in Sondershausen lehrende Prof. Adolph Graboffky.

Aus solcher Verbundenheit zum Deutschen Musikschaffen ist es erklärlich, daß die 50. Wiederkehr des Gründungstages dieses Instituts in fast allen deutschen Musikkreisen und darüber hinaus selbst im Ausland ein lebhaftes Echo findet. Vom 27. bis zum 29. Juli ist Sondershausens alter Name in der deutschen Musik noch einmal wieder aufgeklungen. Drei Tage ist es noch einmal wieder im Mittelpunkt deutschen Musikgeschehens gestanden, würdig derjenigen, die hier schufen, und würdig seiner alten Geschichte, um deren Erhaltung und Fortsetzung in eine lebendige Zukunft auch dieses Musikinstitut heute ringt.

Zum Rücktritt Albert Greiners.

Der Begründer und langjährige Leiter der durch ihn berühmt gewordenen Augsburger Singschule, Direktor Albert Greiner, hat wegen Erreichung der Altersgrenze um seine Versetzung in den Ruhestand gebeten. Der Stadtrat hat diesem Ersuchen unter Anerkennung der langjährigen und hervorragenden Wirksamkeit vom 1. September stattgegeben.

Albert Greiners Erziehungswerk, über das wir auch auf S. 853 dieses Heftes berichten, gehört zu den Grundlagen, auf denen sich die Neugestaltung unserer gesamten Musikerziehung aufbauen wird. Wir bedauern lebhaft, daß er von seiner Augsburger Singschule scheidet, sind aber überzeugt, daß die Erfahrungen seines Lebens dann in anderer Form wirksam werden.

Hier erhebt sich erneut die Frage, liegt es wirklich im Interesse unseres Volkswohles, wenn einzelne hervorragende Persönlichkeiten um eines Gesetzesparagraphen willen — der durchaus in vielen Fällen seine Berechtigung hat — in reichsten und reifsten Schaffensjahren von der Stätte langjähriger, erfolgreicher Wirksamkeit scheiden müssen?

Hans Pfitzner sagt in Salzburg ab.

Wie wir erfahren hat Professor Pfitzner seine Teilnahme an den Salzburger Festspielen mit Rücksicht auf die Behandlung, welche die Regierung Dollfuß den deutschen Belangen zuteil werden läßt, abgesagt. Er hat unterm 13. Juli folgendes Schreiben an den Direktor der Salzburger Festspiele gerichtet:

„Das Verhalten der derzeitigen österreichischen Regierung Dollfuß gegenüber dem deutschen Volke zwingt mich zu meinem lebhaften Bedauern, als Künstler meine Teilnahme an den Salzburger Festspielen abzusagen. Die Begründung dieses meines Schrittes wollen Sie mir bitte ersparen, denn die jeden Deutschen entrüstende Art des Vorgehens der Bundesregierung gegenüber dem erwachenden Deutschtum, zu dem ich mich voll und ganz bekenne, verhindert mich, die von mir vertraglich übernommenen Verpflichtungen Ihnen gegenüber zu erfüllen. Als ich mit Ihnen den Vertrag einging, der meine Teilnahme an den Salzburger Festspielen fixierte, war selbstverständliche Voraussetzung der Erfüllung des Vertrages durch mich, damit einer deutschen Kunstangelegenheit zu dienen. Die offizielle Einstellung der österreichischen maßgebenden Stellen gegenüber dem gesamten deutschen, daher auch gegenüber dem deutschen künstlerischen Wollen, vernichtet für mich diese Voraussetzung und damit die Möglichkeit einer Erfüllung des Vertrages.

Dieses mein Verhalten soll nicht irgendwie als Änderung meines herzlichen Verhältnisses zum österreichischen Brudervolk gelten. Denn stets werde ich mich jenem österreichischen Publikum verbunden fühlen, das meinem künstlerischen Schaffen — ganz besonders in Wien — liebevolles Verständnis entgegenbrachte."

Kampf gegen musikalische Reaktion*)

Von Fritz von Borries, Blankenburg/H.

Die nationalsozialistische Bewegung hat sich die Aufgabe gestellt, neue Werte zu prägen, eine neue Zukunft zu gestalten, kurz, eine neue Weltanschauung in die Tat umzusetzen. Wie wir sehen und erleben, gelingt das auf dem Gebiete des öffentlichen Lebens und der Politik in hervorragendem Maße. In dieser Hinsicht kann nach den stürmischen Umwälzungen der letzten

*) Abdruck mit Genehmigung der „Deutschen Kulturwacht".

Wochen niemand mehr im Zweifel sein, daß es sich hier nicht um Wiederherstellung vergangener Zustände, um eine Restauration, sondern vielmehr um eine völlige Neugestaltung, um eine Revolution handelt. Unsere nationalsozialistische Volkserhebung macht es sich da wahrlich nicht „bequem", sondern weist kämpfend neue Ziele.

Wie könnte es daher anders sein, als daß wir auch auf kulturellem Boden nach neuen Ufern suchen? Bei dem Bestreben heißt es aber schon jetzt die Augen offen halten, um dieses Ziel nicht verfälschen zu lassen. Gerade auf dem hier in den Vordergrund gerückten musikalischen Gebiete liegt diese Gefahr in ganz besonders hohem Maße vor. Denn hier ist die Möglichkeit nur zu leicht gegeben, es sich „bequem" zu machen und unser Ziel darin zu erblicken, wieder zu dem Altgewohnten zurückzukehren, uns nur in ausgefahrenen Gleisen zu bewegen. Das aber würde dem Geiste unserer Bewegung völlig zuwiderlaufen. Außerdem entspräche das auch nicht unserer geschichtlichen Erkenntnis des Gewordenen, die doch gerade für den Nationalsozialismus richtunggebend ist. Sind nicht alle unsere großen Musiker — ich nenne nur Beethoven, Wagner, Reger — zu ihrer Zeit als unverständlich und revolutionär verschrieen gewesen? Und heute blicken wir bewundernd zu ihnen als den tiefsten Kündern deutscher Volksseele auf! Sie haben es sich auch wahrhaftig nicht „bequem" gemacht, sondern verzweifelt um die Gestaltung des Geistes ihrer Zeit gerungen, den sie kraft ihres Genies nur klarer erkannten als ihre Zeitgenossen. Um diese Erkenntnis und Gestaltung des Geistes handelt es sich auch für uns heutige schaffende Musiker. Wir können als politische Revolutionäre nicht künstlerisch nur schon längst Dagewesenes wiederholen oder uns damit begnügen, Ausdrucksformen vergangener Zeitabschnitte nachzuahmen. Wir leben weder zur Zeit Lortzings noch in der einer bürgerlichen Romantik. Hier darf kein Irrtum entstehen und kein Zugeständnis gemacht werden! Denn das würde zur Herrschaft des Mittelmäßigen führen, nicht aber Höchstleistungen erzielen, die neugestalteter Ausdruck unserer Zeit sind. So wie auch Adolf Hitler unser ganzes Volk führt, sollen auch wir Künstler führen, nicht aber uns treiben lassen!

Gewiß, wir lehnen die atonale Musik, die unselige Beherrscherin der letzten 14 Jahre, ab, weil sie volksfremd, unorganisch und schließlich auf reiner Willkür beruhend und deshalb zerstörend ist. Um so weniger dürfen wir aber in den Fehler verfallen, etwa jene eigenwillige, fortschrittliche Gestaltung abzulehnen und zu einer billigen Volkstümlichkeit zu gelangen, die nicht die seelischen Bewegungen des Volkes in ein gesteigertes, konzentriertes, unserer heutigen Zeit entsprechendes künstlerisches Erleben emporhebt, sondern schließlich dem Volke nur nach dem Munde redet.

Auch in unserem heutigen musikalischen Schaffen muß der heiße Atem unserer nationalen Revolution lodern. Wir schaffenden Musiker haben die unabweisbare Pflicht, in unseren Tagen das gewaltige Erleben unserer Zeit widerzuspiegeln. Volkstümlich sein heißt nicht dem Geschmack breiter Schichten schmeicheln, ihm nachgeben, um äußeren Erfolg zu haben, sondern vielmehr, aus innerer Volksverbundenheit heraus das große, neue Geschehen auch künstlerisch neu und zukunftweisend gestalten!

„Musiker im Gespräch": Gerhard Schjelderup.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

In Benediktbeuren an der Isar, fernab vom Getriebe der Welt, steht ein vier Jahrhunderte altes Bauernhaus, das einst die Benediktiner errichtet haben. Das hat sich der greise, vierundsiebzigjährige Gerhard Schjelderup, der Freund und Landsmann Griegs und Ibsens, zu seinem Wohnsitz erkoren. Hin und wieder taucht der fast vergessene Meister nordischer Musik in Berlin auf, und sein markanter Kopf, sein schlohweißes, buschig den hochragenden Schädel umwallendes Haar erregt die allgemeine Aufmerksamkeit. Seine Opern sind einst viel in Deutschland erklungen, in Dresden, München, Schwerin, dazu in Prag u. a. Heute ist es etwas still um Schjelderup geworden.

Man könnte fast von einem tragischen Verhängnis im Leben Schjelderups sprechen. „Seit vierzig Jahren lebe ich in Deutschland", plaudert der ehrwürdige Komponist. „Ich liebe diese

zweite Heimat und fühle mich eins mit diesem Volke, das in Adolf Hitler den berufenen Führer gefunden hat. Unter meinen Vorfahren sind fünf Deutsche und drei Holländer. Der Stamm unseres Geschlechtes soll bis in die fränkische Zeit des 8. Jahrhunderts zurückgehen. Aber in Deutschland wird außer meinen bekanntesten Orchesterwerken wie „Sommernacht auf den Fjorden" und „Norwegische Suite" wenig aufgeführt. Und in Norwegen gelte ich als Deutscher. Meine Suite ist noch nicht einmal in Oslo im Rundfunk gespielt worden. Ihre Werke werden ja in Deutschland aufgeführt, sagt man mir, und bevorzugt ansässige norwegische Komponisten."

So ist es gekommen, daß Schjelderup unverdient zurückgestellt wurde. Man sollte in der Kunst nicht trennende Schranken zwischen Völkern errichten, die untrügliche Merkmale innerer Rassenverwandtschaft aufweisen und darum sich einem gegenseitigen fruchtbaren Austausch geistiger und seelischer Güter nicht verschließen sollten.

„Wie stehen Sie, Herr Professor, zu der Frage, ob Deutschland und Norwegen gemeinsame Merkmale einer völkischen Verbundenheit aufweisen — namentlich in Bezug auf die Volksmusik?" — Bereitwillig geht Schjelderup auf dieses Thema ein. „Ich sehe keine großen Unterschiede zwischen beiden Völkern. Wenn ich die bayerischen Bauern sehe, glaube ich mich oft in Norwegen zu befinden. In meiner Heimat wird mehr deutsche als norwegische Musik aufgeführt. Stets hat Norwegen seine Sympathie für Deutschland bewiesen. Obgleich das Land ökonomisch stark von England abhängig ist, hat es während des Krieges Schwefel nach Deutschland exportiert. Als Gegenmaßnahme hat uns England damals die Kohlenzufuhr gekündigt. Einzelheiten, die in Deutschland gar nicht so bekannt geworden sind. Und die Volksmusik? Die ältesten deutschen Volkslieder zeigen eine unverkennbare Ähnlichkeit mit dem norwegischen Volkslied. Norwegen hat sich ein viel innigeres Verhältnis zum Volkslied bewahrt als Deutschland. Die Volksmusik in Deutschland war bisher begraben von der Fülle der kunstmusikalischen Strömungen. Daran trägt auch die geographische Lage schuld. Norwegen ist ein viel abgeschlosseneres Land und konnte deshalb seine Volksmusik mehr hüten und pflegen. Norwegen ist ein Bauernstaat. In den Bauernhäusern wird noch heute viel gesungen. Unser typisches Volksinstrument ist die Hardanger-Geige." — „Und der Staat? Nimmt er sich der Volksmusikpflege an?" — „Gewiß, wenn auch nicht in dem wünschenswerten Ausmaß. Es werden Volksliedersammlungen mit staatlicher Unterstützung veranstaltet. Aber der Sport steht auch bei uns im Vordergrund des Interesses. Und in den großen Hotels hört man noch immer die schreckliche Jazzmusik!"

Auch Schjelderups Musik ist aus dem Volkstum hervorgegangen. „Wir haben beide dieselben Wurzeln, sagte einst Grieg zu mir, mit dem ich in Bergen zusammen wohnte. Nur die Zweige sind verschieden." Schjelderups Grieg-Biographie zeugt von der inneren Verbundenheit der beiden Tonsetzer. „Welchem deutschen Meister fühlen Sie sich in ihrem Schaffen am meisten verwandt?" — „Ich habe kein unmittelbares Verhältnis zur deutschen Romantik. Ich liebe Wagner, aber am nächsten steht mir außer Beethovens Fidelio vor allem Brahms." — „Welches sind Ihre jüngsten Werke, Herr Professor?" — „Ich habe die Oper ‚Sturmvögel' instrumentiert, Melodramen geschrieben, die Musik zu Strindbergs Traumspiel fertiggestellt, sowie eine Indische Suite für Orchester. Jetzt arbeite ich an einer Oper über Marie Antoinette. Es reizt mich, die Entwicklung einer ganz alltäglichen Prinzessin zur Heroine zu zeigen. Den Text schreibe ich wieder selbst. Ja, und dann habe ich die ganz zeitgemäße Oper ‚Volk in Not' überarbeitet, eine große Schlußfuge eingelegt und in einer täglich neunstündigen Arbeitszeit einen Klavierauszug hergestellt. Die Oper spielt im Siebenjährigen Kriege. Polnischen und russischen Arbeitern, die das bolschewistische Element verkörpern, stehen deutsche Truppen inmitten einer sehr dramatischen Liebeshandlung gegenüber. Die Oper endet mit der Schlacht bei Zorndorf und dem Vorbeimarsch der Armee unter Friedrich dem Großen."

Endlich aber wird es Zeit, sich zu verabschieden, und ich scheide von diesem unermüdlichen, von jugendlich-künstlerischem Tatendrang erfüllten Tonsetzer in dem Bewußtsein, eine überaus anregende Stunde verlebt zu haben.

Städtische Musikpreise.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Ein Weg zur Erneuerung der Musikkultur ist die Förderung des Eigenlebens musikalischer Art in den kulturtragenden deutschen Städten. Eine einseitige Betonung und Förderung des Musiklebens in den „führenden" Musikzentren wie Berlin und München birgt die Gefahr der Selbstüberhebung und der Unterschätzung der Musikausübung in der Provinz.

Es ist unter allen Umständen zu vermeiden, daß das musikalische Geltungsbedürfnis der Großstädte zu einer Mißachtung der Musikbetätigung in den ländlichen Bezirken führt. Ein solcher Standpunkt wäre heute mehr denn je völlig unangebracht, da sich immer mehr die Erkenntnis Bahn bricht, daß das Schicksal der Musik nicht hinter den Mauern der Großstadt entschieden wird, sondern auf dem Schauplatz des naturverbundenen und daher ursprünglicheren Landes. Die Zeiten sind vorüber, in denen eine Schnellzugslokomotive oder eine Eisengießerei oder andere typische Produkte der Großstadt die Vorbilder für schöpferisch tätige Musiker stellten. Die Komponistengeneration der Zukunft wird sich höheren, unvergänglicheren Zielen zuwenden. Sie wird ihren Blick nicht auf eine ausgewählte großstädtische Gesellschaftsschicht gerichtet halten, sondern sich an ein ganzes Volk, eine gesamte Nation wenden. Und wo sollte sie geeignete und zweckdienliche Anregungen finden — wenn nicht in dem Gefühl tiefer seelischer Verbundenheit mit der romantischen Schönheit der unverfälschten Natur? Vergessen wir nur nicht, wie viele Meister der Vergangenheit die Natur in ihren Werken zu uns sprechen ließen — und Beethovens Pastoralsinfonie oder Webers „Freischütz" sind und bleiben Musterbeispiele für das Verhältnis des Tondichters zur deutschen Landschaft.

Darum erscheint es als eine wesentliche Aufgabe der Zukunft, dem Musikleben der kleineren Städte und ländlichen Bezirke einen neuen Auftrieb zu verleihen und ihnen nach Möglichkeit ein eigenes Gesicht zu geben. Ein besonderer ethischer Wert liegt in der Entwicklung und Förderung eines musikalischen Heimatsinnes, der bereits im Rundfunk durch entsprechende Veranstaltungen (Heimatlieder, Zusammenfassung von „rheinischen", von „süddeutschen" Komponisten) in glücklicher Weise gepflegt wurde.

Ein äußerliches Mittel dürfte geeignet erscheinen, um den lokalen Ehrgeiz musikalischer Körperschaften zu wecken und zur Entfaltung eines neuen musikalischen Volkslebens beizutragen: Die Schaffung städtischer Musikpreise für die besten musikalischen Leistungen eines Ortes. Die bereits bekannte Einrichtung der Sängerwettstreite ließe sich auch auf andere Gattungen der Musikpflege ausdehnen. Eine vom Kultusministerium ernannte Kunstkommission wäre dazu ausersehen, die Prüfung der musikalischen Leistungsfähigkeit in den einzelnen Städten vorzunehmen. Ein solcher „Tag der städtischen Musikpflege" müßte zu einem Fest- und Freudentage, zu einem wahren Volksfest unter Anteilnahme der gesamten Bevölkerung ausgestaltet werden. Es würde sich vielleicht erübrigen, daß jede Stadt ihren eigenen Musikpreis stiftet. Der Gedanke eines „Wanderpreises", wie er vor dem Kriege im Chorwesen üblich war („Kaiserkette"), könnte unter diesen Verhältnissen vielleicht neue Gestalt annehmen. Ein künstlerischer Wettbewerb der Städte untereinander im Wetteifer um den Wanderpreis würde die Entwicklung des lokalen Musiklebens in günstigem Sinne beeinflussen und der allgemeinen deutschen Musiktätigkeit zweifellos einen neuen Aufschwung bringen.

Musikkritik als Kulturfaktor.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin, kommissarischer Vorsitzender der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker".

„Wir sind fest versichert, eine billige und gegründete Kritik ist ein unentbehrliches Amt in der gelehrten Welt", schrieb der Schweizer Dichter Haller in sein „Tagebuch" 1787. „Ohne die Kritik wird keine Nation jemals das Übergewicht in Werken des Geistes erhalten."

Aber die kritische Betrachtungsweise wäre unvollkommen, ja einseitig, würde sie sich allein auf die Produktion und Reproduktion künstlerischer Werke beschränken, ohne auf die kulturellen Voraussetzungen der künstlerischen Tätigkeit einzugehen und die Grundlagen kritisch zu

unterfuchen, auf denen das künftlerifche Leben ruht. Ein gewiffenhafter Gärtner wird die Entwicklung der Blüten und Früchte nicht dem Zufall überlaffen, fondern wird durch forgfältige Bodenbereitung und Befchneiden des fruchttragenden Baumes dafür zu forgen haben, daß diefe Entwicklung von vornherein die von ihm gewünfchte und beabfichtigte Richtung einfchlägt. Ähnlich liegen die Verhältniffe auch auf dem Gebiete der Mufik. Eine geordnete Mufikpflege ift nur dann möglich und kann fich nur dann fruchtbringend auswirken, wenn erft einmal die gefícherten kulturellen Vorausfetzungen gefchaffen find, die eine künftlerifche Entfaltung begünftigen. Daraus folgt, daß Kulturkritik eine weitaus größere Bedeutung befitzt als die Kunftkritik. Denn was ift wichtiger: das einzelne, vergängliche, bald vergeffene künftlerifche Einzelereignis — oder die auf weite Sicht hin unternommene, allgemein gültige, der Gefamtheit dienende kulturelle Bodenbereitung der Kunft?

Ein Blick in die Gefchichte der deutfchen Mufikkritik überzeugt uns von der Richtigkeit diefer Anfchauungen. Ein öffentliches Konzertleben in heutigem Sinne befitzen wir erft feit kaum zweihundert Jahren. Aber wir verdanken eine derartige nationale Mufikpflege nicht zumindeft der voraufgegangenen kulturkritifchen Reinigungsaktion einzelner, hochbefähigter Mufikkritiker. Deutfchland war zu Anfang des 18. Jahrhunderts ein Tummelplatz fremdländifcher Kunftrichtungen. Namentlich der italienifche Opernftil beherrfchte die deutfche Kunft. In dem Augenblick, da der erfte deutfche Mufikkritiker Matthefon in Hamburg die Feder zur Hand nimmt, um an das Nationalgefühl in der Kunft zu appellieren und von der kulturkritifchen Warte aus gegen die italienifche Überhebung zu proteftieren, fchlägt die Geburtsftunde der deutfchen Mufikkritik und zugleich eines deutfchen Mufiklebens. Daß die erften kritifchen Mufikzeitfchriften ihrem Erfcheinen vorwiegend ähnliche nationale Tendenzen zugrunde legten, bewiefen u. a. Scheibes und Marpurgs kritifche Blätter ebenfo wie die „wöchentlichen Nachrichten und Anmerkungen" des Händel- und Gluck-Verehrers Adam Hiller, des Begründers der Leipziger Gewandhauskonzerte.

Wenn das deutfche Mufikleben der Gegenwart in der Nachkriegszeit feinen nationalen Charakter aufgab und undeutfchen, bolfchewiftifchen Einflüffen Tür und Tor öffnete, fo ift die Schuld zum großen Teil der Vernachläffigung einer Kulturkritik zuzufchreiben. Unfere marxiftifchen Gegner haben es ausgezeichnet verftanden, fich der kulturellen Situation zu bemächtigen. Sie haben das Volk durch ihre Preffe unter ein wahres Trommelfeuer marxiftifcher Kulturtheorien gefetzt. Sie haben fyftematifch verfucht, das Volk zu entwurzeln, fein Selbftbewußtfein zu erfchüttern, feine kulturellen Ideale der Lächerlichkeit preiszugeben. Und leider mußte ich die Erfahrung machen, daß die nationale Preffe in einer offenfichtlichen Unterfchätzung diefer Minierarbeit größtenteils kein kulturelles Gegengewicht zu bieten vermochte. Als Gegenmine gründete ich vor einer Reihe von Jahren ein Zeitungsinformationsblatt, die „Kulturkorrefpondenz für Mufik", und Jahr für Jahr ergingen von diefer Stelle aus die Forderungen: Treibt deutfche Kulturpolitik! Achtet auf die Schlupfwinkel der Gegner, aus denen heraus fie ihr Gift verftreuen! Treibt fie heraus und fchlagt fie vor aller Öffentlichkeit aufs Haupt! Was uns nottut: Eine mufikalifche Realpolitik im Sinne H. Kretzfchmars! Räumt der Kulturkritik die gleiche Bedeutung, den gleichen Umfang ein wie der Kunftkritik! Führt das Volk an die nationalen Quellen feiner Kunft! — Und es dauerte nicht lange — da ftand das befagte kleine Kulturblättchen im Mittelpunkt der wüfteften Kämpfe, der rüdeften Angriffe — aber der Zweck war erreicht: Das allgemeine Intereffe wandte fich in höherem Maße den Belangen einer nationalen Mufikkultur zu!

Und heute? Wenn kürzlich eine „Arbeitsgemeinfchaft deutfcher Mufikkritiker" ins Leben gerufen wurde, fo ift diefe Inftitution die Verwirklichung der oben aufgeftellten Forderungen. Das heißt: Der oberfte Grundfatz diefer Körperfchaft ift die Einmütigkeit in der Durchführung kulturpolitifcher Aufgaben, die gemeinfame kulturelle Stoßkraft, hinter der die rein kunftkritifchen Ziele zunächft einmal etwas in den Hintergrund zu treten haben. Ift die kulturkritifche Vorarbeit geleiftet, fo ift eine neue Entfaltung des künftlerifchen Lebens die naturnotwendige Folge. Mit diefer Hoffnung gehen wir einer neuen, glücklicheren Zukunft entgegen.

Meine Absichten in der Oper und für ihre Erneuerung*).

Von Georg Vollerthun, Berlin.

Indem ich diesen heißumstrittenen Boden betrete, indem ich versuche, mir selbst (und damit auch anderen) Klarheit zu schaffen, nicht durch das Werk, sonden durch das Wort, so bin ich mir des warnenden Dichterspruches (Bilde, Künstler!) wohl bewußt. Immer aber sind die zwei Faktoren künstlerischen Schaffens bestehend, sich ergänzend und sich durchringend: die Intuition und das kritisch-abwägende Bewußtsein um die Formung. So sei dem schaffenden Künstler ein Wort in eigener Sache gestattet.

Zur Verdeutlichung diene das gesprochene Drama. Nachdem in unseren Tagen sich hier eine durchaus wahrnehmbare Wandlung vollzogen hat, nachdem der Naturalismus und seine Folgeerscheinung, die Überbetonung des Milieus gründlich überwunden sind, was erscheint als positives Ergebnis? Die Rückkehr zum Wort und damit zu dem, der sein Träger ist: der handelnde und leidende Mensch. Auf den Menschen im Drama richtet sich wieder das schaffende Bestreben des Dichters, und damit ist dem dramatisch dargestellten Menschen auch die Anteilnahme des Zuschauers und Zuhörers gewonnen. Gewiß, es gibt wortlose Situationen, aber sie sind wie die Auslösung des Blitzes nach langer lastend-vorbereitender Schwüle.

Nicht anders ist es im gesungenen Drama, der Oper. Die Zeiten sind vorüber und selbst in der Erinnerung kaum mehr schmackhaft zu machen, da die sogenannte „Stimmung", zu deren Erzeugung der Musik ganz andere Mittel als dem gesprochenen Drama zur Verfügung stehen, alles war, und die singend-handelnden Personen nur eben die Aufgabe zu haben schienen, nach unumgänglichen Handlungsmomenten immer wieder zur musikalisch-poetischen Stimmung als dem Höhepunkt vorzustoßen.

Mit einem Wort: wir wollen in der Oper den singenden Menschen an erster Stelle sehen. Das bedeutet, daß dem Sänger Aufgaben gestellt werden, würdig seiner unerschöpflich reichen Mittel, unsre menschliche Teilnahme zu erzwingen. Das bedeutet ferner, daß dem Orchester in seiner höchstgesteigerten Ausdruckskraft Schranken gesetzt werden, damit es nur bei gewissen ihm eigentümlichen Wirkungs-Momenten seine Höchst-Kraft entfalte und sodann wieder die Rolle der Bescheidenheit gegenüber dem singenden Menschen übernehme. Das bedeutet, aus dieser Rolle heraus, ein mit dem Sänger und nicht gegen den Sänger Gehen, es bedeutet vor allem die Formprägung, die dem Gesang und nicht die der Orchesterdiktion entspricht. Von wievielen Opernwerken der letzten Generation kann man nicht behaupten, daß das illustrative Element — im Orchester verkörpert — den Hauptrang bestreitet, daß im entsprechenden Maße die Ausdruckskraft des Sängers auf das Maß einer in das Orchestergewebe hineinkontrapunktierten Instrumentalstimme herabgedrückt ist, ja, daß das Gesamtbild solcher Opernakte mehr einer symphonischen Dichtung als einem gesungenen Drama vergleichbar ist.

Wie anders als aus einem Protest gegen diese Entartung wäre die Verdi-Renaissance unserer Tage zu verstehen, da doch weder die Stoffwahl gerade des mittleren Verdi, noch auch immer der inspirative Hochflug gerade dieser Werke eine Erneuerung in so ausgesprochenem Maße verständlich machte. Aber es ist der singende Mensch, den man sich auf der Bühne wünscht — in Mozarts Hauptwerken am Gewaltigsten verkörpert, und es ist die vom Gesang diktierte Formgebung, sei es in Arie, Lied und Ensemble, in Dynamik und Schaffung von Maßstäben, die in ihrer berückenden Wirkung heute wieder ihre befruchtenden Keime ausstreut und somit den Bogen der Entwicklung zur Urform der Oper hinzieht.

Hier sehe ich die Möglichkeit einer Erneuerung dieser zu unrecht geschmähten, immer aber vom Volk geliebten Kunstform der Oper. Nachdem der Spiralweg über die größere Intensivierung durch die musikalischen Ausdrucksmittel hinter uns liegt, dürfte es an der Zeit sein, sich des Urgrundes, aus dem die Oper entstanden ist, wieder zu entsinnen. In meiner „Island-Saga" (wenn ich vergleichsweise das eigene Werk heranziehen darf) hat dies Bestreben zu

*) Abdruck mit Genehmigung der „Deutschen Kulturwacht".

einem Expressionismus, keineswegs aus Wagnerschem Klima stammend, geführt. In meinem heiteren „Freikorporal" ist durch Auflockerung und zugleich Bindung der Form der Weg zur alten Opernform beschritten worden. Das „Königsidyll", das mich jetzt beschäftigt, soll diesen Schritt zu einem entscheidenden machen.

Die Einheitsfront der deutschen Musiker.

Generalversammlung des „Reichskartells".

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Im Festsaal der Kroll-Oper, in Anwesenheit von fast 2000 Musikern, fand die erste Generalversammlung des „Reichskartells der deutschen Musiker" statt, der einzigen von der NSDAP anerkannten Standesvertretung des Berufsmusikers. Der Präsident Professor Dr. Gustav Havemann verlas in seiner Begrüßungsansprache die Namen der im „Reichskartell" vereinigten Organisationen. Es sind fast alle Verbände von Bedeutung vertreten, darunter die Orchestermusiker, die Urhebergesellschaften („GDT" und „Gema"), die Musikerzieher (RDTM), Konzertgeber, Industrie, der „Allgemeine deutsche Musikverein", die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" u. a. Prof. Havemann, dem für seine unermüdliche, mit zäher Energie verfolgte Aufbauarbeit der Dank der Musikerschaft gebührt, machte weiterhin bedeutsame Ausführungen über die weitere Ausgestaltung, über die Einführung der Lizenzkarte und seine Bevollmächtigung neuerdings auch durch den Leiter der NS-Arbeitsfront. Schwierigkeiten seien noch in der Art der Eingliederung zu überwinden, und die Unterordnung der Musiker unter die Abteilung „Theaterangestellte und verwandte Berufe" wurde von dem Vorstand abgelehnt. Der Geschäftsführende Vorsitzende des Reichskartells Ihlert kündigte eine Neugestaltung des Konzertlebens an, die Veranstaltung neuartiger Musikfeste, die Erhebung von Kulturgroschen, einen vom Reichspropagandaministerium bereits genehmigten Werbefeldzug für das Reichskartell u. a. Standartenführer Born sprach über die SA- und Stahlhelmkapellen, Dr. Mahling über die Musikerkammer. In der Diskussion bekannten sich die Vertreter der gleichgeschalteten Verbände zum Einheitsgedanken des Reichskartells. Die reibungslos verlaufene Versammlung hinterließ einen starken Eindruck. An Reichskanzler Adolf Hitler wurde ein Telegramm geschickt.

Musikalischer Autorenschutz.

Das Reichskabinett verabschiedete das vom Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda Dr. Goebbels, vorgelegte Gesetz über Vermittlung von Musikaufführungsrechten.

Der Zweck des Gesetzes ist, den Autoren, die bisher großenteils schutzlos waren, weil ihre musikalischen Werke ohne Erwerb von Aufführungsbefugnis sehr oft aufgeführt wurden, einen weitgehenden Schutz zu verleihen.

In § 1 des neuen Gesetzes wird bestimmt, daß die gewerbsmäßige Vermittlung von Rechten zur öffentlichen Aufführung von Werken der Tonkunst nur mit Genehmigung des Reichsministers für Volksaufklärung und Propaganda zuläßig ist.

Nach § 2 wird bestimmt, daß Verträge der nicht gemäß § 1 zugelassenen Vermittler nichtig sind.

Die öffentliche Aufführung eines dem Urheberrecht unterliegenden musikalischen Werkes wird laut § 3 als unzuläßig erklärt, wenn der Musikveranstalter den Erwerb der Aufführungsbefugnis auf Anfordern nicht nachzuweisen vermag.

Der § 4 bestimmt, daß im Falle eines Nichtzustandekommens eines Vertrages eine paritätisch zusammengesetzte Dienststelle entscheidet.

Nach § 5 kann der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda die Durchführungsbestimmungen erlassen.

In der Begründung des Gesetzes wird darauf hingewiesen, daß bislang in Deutschland drei Organisationen an Stelle einer einzigen reichsdeutschen Aufführungsrechts-Gesellschaft bestehen.

Nur eine einheitliche, im Sinne des deutschen Staates geführte Gesellschaft, die in den ständischen Aufbau einzugliedern ist, wird in der Lage sein, die volle Verantwortung für die Gestaltung der Tantiemen zu übernehmen. Die bisher bestehenden Gesellschaften zur Vermittlung von Musikaufführungsrechten führten einen erbitterten Konkurrenzkampf, so daß das neue Gesetz sowohl der Gesamtheit der deutschen Urheber als auch der der deutschen Musikverleger entspricht.

Staatsgefährliche Liederbücher

Der Kampf gegen die Schulliederbücher mit nationalem Inhalt gehörte zu den besonderen Obliegenheiten des marxistischen Regimes. Wieviele Liederausgaben wurden unterdrückt, in denen sich nationale Volkslieder befanden, und wieviele Amtsstellen — der frühere Kultusminister Preußens, Becker, nicht ausgenommen — haben sich in dieser Hinsicht unrühmlichst betätigt! Unlängst fand man in den Drucksachenbeständen des Landratsamtes in Opladen (Rheinland) über zehntausend Stück von Jung-Berger-Liederbüchern, die bis zum Jahre 1929 an die Schulentlassenen des Rhein-Wupper-Kreises verteilt wurden. Das Verbot geht, wie der „Westdeutsche Beobachter" mitteilt, auf einen Brief der Republikanischen Beschwerdestelle zurück, wonach dieses Liederbuch als „ganz besonders kriegshetzerisch" bezeichnet wird und sogar „einen besonderen Haßgesang gegen das französische Volk" enthalten soll. Aber der neue nationalsozialistische Landrat hat diese verborgen gehaltenen Volksliedschätze gehoben und läßt sie kostenlos an die Schüler verteilen. Worin äußerte sich die „kriegshetzerische" Tendenz der Bücher? In den Liedern: „Der Gott, der Eisen wachsen ließ", „Fridericus Rex", „Ich bin ein Preuße" u. a. — Was müssen unsere Marxisten bloß für eine Angst ausgestanden haben, wenn sie befürchten mußten, schon durch ein paar gute deutsche Volkslieder die Völkerversöhnung gefährden zu können!

Der Ursprung des Horst Wessel-Liedes.

Es ist eine Eigentümlichkeit vieler Volkslieder, daß man ihre Herkunft nicht ermitteln kann. Sie sind eines Tages da, sie werden überall gesungen, und dem Volksliedforscher obliegt die schwierige Aufgabe, dieses Lied mit allen seinen Beziehungen zu anderweitigen Volksgesängen in die Geschichte des deutschen Volksliedes einzuordnen.

In den „Dresdner Nachrichten" hat Prof. Dr. Eugen Schmitz eingehende Untersuchungen über die Struktur der Melodie angestellt, und zahlreiche Zuschriften aus dem Leserkreise steuern weiteres Material dazu herbei. Mit dem Anfang des Horst Wessel-Liedes stimmt ein altes Reservistenlied eines Kasseler Infanterie-Regimentes überein, das der hessische Volksliedforscher Johann Lewalter schon 1892 im dritten Heft seiner Deutschen Volkslieder veröffentlicht hat: „Wer wandert dort so lustig auf der Straße mit aufgerollten Achselklappen hin?" Auch in die Marine fand das Reservistenlied unter dem Text „Zum letztenmal hab'n wir an Bord geschlafen" Eingang. Ferner gibt es ein Matrosenlied „Ein deutsches Schiff durchstreicht der Südsee Wogen", ein volkstümliches Lied aus der Gegend der Westpriegnitz mit dem Text „Es wollt' ein Mann in seine Heimat reisen, es zog ihn hin zu Weib und Kind", schließlich ein Studentenlied anscheinend sehr alten Ursprungs „So fließe denn, du Bächlein, ruhig weiter durch dieses Tal voll süßer Harmonie". Alle die genannten Volkslieder zeigen in der ersten Hälfte die gleiche Melodie wie das Horst Wessel-Lied. Ferner hat sich herausgestellt, daß die Fortsetzung der Weise anscheinend einem Kölner Volkslied zu verdanken ist, das mit dem Text „Ein armer Fischer bin ich zwar" in einem Kölner Potpourri „Aus Winkeln und Gassen" von Fr. Hannemann Aufnahme gefunden hat. Der Schluß dieses Liedes zeigt den typischen fanfarenmäßigen Aufstieg der Melodie, nur die beiden Schlußtakte sind abweichend. Selbstverständlich besteht noch die Möglichkeit, wie Eugen Schmitz in den „Dresdner Nachrichten" schreibt, daß das Kölner Volkslied ebenso wie das Horst Wessel-Lied noch einen weiteren, unbekannten gemeinsamen Ursprung haben, der auf alte Soldatenlieder zurückgeht.

Die schwarze Liste.

Zeitungsmeldungen zufolge hat der Geiger Bronislav Hubermann in einer Unterredung mit dem Vertreter der Warschauer „Naszprzeglond" seiner Entrüstung über die jetzigen Verhältnisse in Deutschland Ausdruck gegeben. Polen habe ohne einen Schuß, ohne Blutvergießen den seit der Unterzeichnung des Versailler Vertrages gegen Deutschland geführten Krieg gewonnen, denn die ganze Welt habe deutlich gegen die deutschen Revisionsgelüste Stellung genommen. Gleichzeitig habe aber auch das Judentum den Krieg gegen Deutschland gewonnen. Hubermann ist gebürtiger Pole und hat in Warschau seine erste musikalische Ausbildung erhalten. Hubermann war aber auch Schüler von Joseph Joachim und hat sich in den letzten Jahren in Berlin niedergelassen. Nach diesem Bekenntnis, das eine endgültige Absage an das Land darstellt, das ihm Gastfreundschaft gewährt hat, werden wir gern darauf verzichten, Hubermann noch einmal in einem deutschen Konzertsaal zu hören.

Randglossen zum Musikleben

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Otto Klemperer — der „Märtyrer". In einer Wiener Zeitung hat sich der ehemalige Berliner Generalmusikdirektor Otto Klemperer über seine „Abreise von Deutschland" ausgesprochen. Seine Kündigung, die „ungemein erschütternde" Trennung von seiner Frau und anderes werden in einer Weise breitgetreten, daß man die Werbung um Sympathien bei den Wienern deutlich spürt. Peinlich wirkt besonders die echt jüdische Art, wie Klemperer seine Verdienste um die Berliner Staatsoper, namentlich in Bezug auf die skandalöse „Tannhäuser"-Verballhornisierung unter seiner musikalischen Leitung hervorhebt. Über die Premiere schreibt Klemperer: „Nach dem zweiten Akt zischte und pfiff man, an Zurufen eindeutiger Art mangelte es nicht, und als ich zum dritten Akt ans Pult kam, begann eine wahre Schlacht zwischen meinen Freunden und meinen Feinden. Diese Schlacht wurde von meinen Freunden hundertprozentig gewonnen. Später habe ich noch einige Aufführungen dieser Inszenierung dirigiert, kein Widerspruch wurde laut, restloser Enthusiasmus bedankte allabendlich die Mitwirkenden." Eine derartige Unverfrorenheit, die dem Kampf gegen Klemperers kunstschädliches Verhalten nur Motive persönlichster Art unterzuschieben sucht, kennzeichnet das Wesen Klemperers zur Genüge. Im übrigen bestätigt er das Gerücht, wonach er eine internationale Operngründung plant, um „allen in Not geratenen Emigrantenkünstlern Arbeit zu geben". An einer solchen, also ausgesprochen jüdischen Oper wird Klemperer ja noch reichlich Gelegenheit haben, für Kunstschändungen „Enthusiasmus" zu ernten.

Richard Wagner macht für eine Zigarettenfabrik Reklame. Im Vorprogramm der Berliner Kinos läuft ein Reklamefilm, der in farbiger Wiedergabe den „Feuerzauber" aus der „Walküre" durch Bewegungen illustriert. Die kreisenden Sternchen, Striche und Punkte passen sich ganz annehmbar der Musik an, bis sich aus den filmischen Vorgängen plötzlich das Bild — einer bekannten Zigarettenpackung entwickelt. Ein derartiger Mißbrauch Wagnerscher Musik verdient schärfste Ablehnung. Man ersieht hieraus, daß skrupelloser Geschäftsgeist selbst heute noch nicht davor zurückschreckt, sich an nationalen Kulturwerten zu vergreifen und sie in den Dienst einer gewissenlosen Reklame einzuspannen.

Wie entsteht eine Strauß-Oper? In einer Wiener Zeitung macht Richard Strauß interessante Angaben über seine kompositorische Tätigkeit. Die Gedanken und Einfälle, die ihm von Zeit zu Zeit kommen, fixiert er auf einem Stück Papier. Das Blatt sammelt er mit anderen Skizzen in einem Kasten, ohne sich weiter mit der Ausarbeitung dieses musikalischen Gedankens zu befassen. „Ich mache es wie diejenigen, die ihre Ersparnisse zur Bank tragen. Mit der Zeit wachsen die Zinsen. Die Zeit selbst entwickelt in mir die skizzierten Gedanken. Dann nehme ich eines Tages den ganzen Kram vor und — daraus entsteht eine Oper."

Tschechische Lügenmärchen über Leo Blech. Welchen Umfang der Lügenfeldzug des Auslandes auch auf musikpolitischem Gebiet angenommen hat, zeigt wieder einmal eine Notiz der „Deutschen" Zeitung Bohemia in Prag. In Nr. 131 wird behauptet, daß sich Leo Blech pensionieren ließe. Aber der eigentliche Grund seines Ausscheidens aus dem Verband der Berliner Staatstheater seien „Mißverständnisse", hervorgerufen durch die Weigerung Leo Blechs, in einem ernsten Konzert das Horst Wessel-Lied zu dirigieren.— Selbstverständlich ist daran kein wahres Wort, wie uns seitens der Intendanz der Staatsoper ausdrücklich bestätigt wird. Leo Blech hat mit Rücksicht auf seinen Gesundheitszustand in den letzten Wochen überhaupt keine Konzerte dirigiert.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Ludwig Roselius: „Godiva", Oper (Nürnberg, im August).

Ernst Křenek: „Das Leben Karls des V." (Wien und Prag).

Eugen Bodart: „Der abtrünnige Zar", Oper nach Carl Hauptmann (Kassel).

Paul von Klenau: „Michael Kohlhaas" (Stuttgart).

Nathanael Berg: „Engelbrekt" (i. d. Übersetzung von Dr. Fritz Tutenberg; Braunschweiger Landestheater).

Franz Ludwig: „Das Lambertusspiel", Dramatisches Oratorium (Stadttheater Bremerhaven).

Arthur Honegger: „Amphion" (Züricher Stadttheater).

Richard Strauß: „Arabella" (Dresden).

Konzertwerke:

Walter Niemann: Kleine Suite für Streichorchester op. 102 (Köln, Westdeutscher Rundfunk, 8. Juli, Dr. Wilh. Buschkötter).

August Richard: Vier Lieder für Frauenchor (Beethovenchor in Ludwigshafen a. Rh.).

Franz Schreker: „Vorspiel zu einer großen Oper" und das Melodram „Das Weib des Intaphernes" (Wien).

Julius Weismann: Lieder mit Streichorchester (Düsseldorf).

Alex Grimpe: „Skizzen" f. Orchester (Hamburg, Norag).

Ernst Wendel: „Gesang des Deutschen" und

Eduard Nößler: „Sonnenuntergnag", Chorwerke (Bremen).

Max Burkhardt: „Vom deutschen Rhein", Tondichtung für Orchester (Berliner Rundfunk).

R. J. Beck: Ballettszene, Suite f. gr. Orchester (Hannover).

PARISER UR- bzw. ERSTAUFFÜHRUNGEN im II. Vierteljahr 1933.

Konzertwerke:

Facchinetti: Giga für Klavier.

Pierné: Streichquintett (Urauff.).

Beethoven: Oratorium „Christus auf dem Ölberg".

Jean Cras: Streichquintett (Urauff.).

W. Pyper: 6 Epigrammes (Urauff.).

A. Roussel: Bacchus-Orchestersuite.

A. Bloch: „Kaa" symph. Dicht. (Urauff.).

H. Fraggi: 3 Lieder (Urauff.).

Graffi: „Croisière" f. Orch. (Urauff.).

Fl. Schmitt: „Symphonie concertante" für Klavier u. Orchester.

Dubensky: Fuge für 18 Violinen.

R. Braine: „S.O.S." für Orchester (Urauff.).

Lelen: „Transparences" (Orchester Urauff.).

Mirouse: „Eleonora" (Orchester Urauff.).

Schumann: 8 Polonaisen für Klavier 4händ.

A. Roussel: Streichquartett D-dur.

Delius: 3te Violinsonate.

Horne: „Tombeau de Fauré" f. Flöte.

Perkin: Klaviertrio (Urauff.).

Dumoulin: Klavierstücke Urauff.).

Fourestier: „Orchestique" (Urauff.).

Rachmaninoff: Übertragungen (Bach: Prelude e-moll u. Mendelssohn: Scherzo).

Slawensky: 2tes Streichquartett (Urauff.).

Bertelin: Cello-Sonate (Urauff.).

Bach: „Goldberg-Variationen".

Ferroud: „Andante cordial" (Urauff.).

Buxtehude: Kantate „O Gottes Stadt".

Popow: „Septuor" (Urauff.).

Satie: „Socrate" für Orch.

Milhaud: „La mort d'un tyran" (Tanzdichtung Urauff.).

Elgar: Violinkonzert h-moll.

Rieti: „Kinobilder" f. Orch.

Bühnenwerke:

Tschaikowsky: „La dame de Pique".

Ballett-Uraufführungen:

Milhaud: „Les songes".

Sauguet: „Fastes".

Kurt Weill: „7 Sünden".

Tansmann: „Die Großstadt" (Jooß).

Schubert-Koechlin: „Errante".

Tschaikowsky: „Mozartiana".

A. v. R.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

FÜNF VOLKSTÜMLICHE BEETHOVENTAGE IN BONN.

17.—22. Juni 1933.

Von Dr. Johannes Peters, Bonn.

Wie in den beiden verflossenen Jahren, so hat auch diesmal unsere Ehrenbürgerin Frau Elly Ney sich in den Dienst der Erhaltung des städtischen Orchesters gestellt. Unter ihrer Anregung und Mitwirkung feierte die Stadt Bonn ihren größten Sohn. Die Orchesterkonzerte dirigierte Prof. Dr. Hans Pfitzner, München.

In den beiden Kammerkonzerten am 17. und 18. Juni spielte das Elly Ney-Trio (Elly Ney, Klavier; Willi Stroß, Violine; Ludwig Hoelscher, Cello). Auf dem Programm standen die Trios in c-moll (Werk 1/3), in Es-dur (Werk 70/2) und in G-dur (Werk 1/2). Wiederum zeigte diese vorzügliche Kammermusikvereinigung, wie sie sich restlos in den Dienst der Ausdeutung der Beethovenschen Kunst stellte und deren dem deutschen Geist entsprechende Vielfalt der Stimmungen nachschuf: bald grüblerisch, bald dämonisch aufbegehrend, bald friedvoll abgeklärt. Die Abstimmung des Zusammenspiels war vollendet. Mit Karl Eugen Körner (Viola) spielte die Vereinigung am zweiten Tage das Klavierquartett in Es-dur (Werk 16). Der langsame Satz wurde zu einem Höhepunkt, wie ihn die Künstler kaum wieder erreichten. Hier wurde der Zuhörer wirklich zu „Heldenzügen in das Reich der Idee" aufgerufen, zu seinen ewigen Zielen. Mit Willi Stroß spielte Elly Ney die Kreutzer-Sonate (Werk 47). Dem Geiger gelang nicht die klassische Formgebung, auch nicht die Größe des Tones, die dieses Werk verlangt. Ludwig Hoelscher zeigte in der Sonate für Cello und Klavier in A-dur (Werk 69) seine bis in die kleinsten Einzelheiten geschliffene, nach Auffassung und Tongebung vertiefte Kunst. Die Lieder des Meisters, die am ersten Tage Hermann Achenbach, am zweiten Gisela Derpsch sang, machten, da sie zu farblos deklamiert wurden, wenig Eindruck.

Am dritten Tag (20. Juni) stand Hans Pfitzner vor unserem Orchester. Die Zuhörer waren dankbar, einen bedeutenden deutschen Komponisten am Pult zu sehen, der gar nichts von der Pose des Dirigenten kennt, gar nichts von Routine im üblen Sinne, der vielmehr ganz beseelt ist von der hohen Aufgabe. So arbeitete er aus Beethovens Symphonien die größte Leidenschaftlichkeit heraus, die in der vollendetsten Architektur zur höchsten Schönheit aufgebaut ist. Das war diesmal unser Erlebnis. Am 20. Juni dirigierte er die vierte Symphonie in B-dur und die Leonorenouvertüre 3, am 21. die Egmontouvertüre und die Pastorale und am 22. die achte und neunte Symphonie. Bei Pfitzners Auslegung dieser Symphonien empfanden die Zuhörer die angespannte geistige Kraft des Dirigenten, ebenso wie das Orchester, das mit ganzer Hingebung begeistert und begeisternd spielte. Die Auswahl der Symphonien interessierte. Bis auf die Neunte sind sie in der Gesamtstimmung einander ähnlich, auch in der Schlichtheit der Melodik und des orchestralen Gewandes; aber umso aufrüttelnder wirkt die dramatische Spannung ihrer Durchführungsteile. Im Schlußsatz der Vierten, ebenso in den Ecksätzen der Pastorale fand Pfitzner in der Behutsamkeit der Zeitmaße das rechte Mittel zum klassisch klaren Aufbau, der jedes Motiv schön zur Geltung brachte. Die langsamen Sätze dieser Symphonien entwickelten sich zu einzigartigen Steigerungen. In der Neunten sang der Städtische Gesangverein und der M.G.V. Concordia auch an den „gefährlichen" Stellen klar und wuchtig, aber man horchte auch auf bei den überraschend schönen Pianissimi. Als Solisten wirkten mit: Gisela Derpsch, Sopran; Inga Hoesch-Torshof, Alt; Hans Sträter, Tenor; Herm. Achenbach, Baß.

Am 17. Juni spielte Elly Ney das Klavierkonzert in G-dur (Werk 58) und am 18. das Konzert in Es-dur (Werk 73). Über die meisterhafte Art ihres Spiels braucht nichts mehr gesagt zu werden. Sie fand die innigste Fühlung mit den Zuhörern, da sie alles aus ihrem tiefsten Eindringen in den Geist Beethovens nachschuf.

Die Zuhörer feierten alle Künstler, insbesondere Hans Pfitzner und Elly Ney. Hans Pfitzner gab den Dank der Zuhörer gern an das Orchester weiter; denn auch er hatte wohl die Überzeugung, daß es sich zeitweise selbst übertraf. Die Stadt Bonn ehrte die Künstler mit Lorbeerkränzen und Blumenspenden.

HISTORISCHE SCHLOSS-KONZERTE IN BRUCHSAL.

Von Dr. Karl Preisendanz, Karlsruhe.

Die „Historischen Schloßkonzerte", bisher von Karlsruher und anderen auswärtigen künstlerischen Kräften ausgeführt, lagen in diesem Jahr ganz in der Hand einheimischer Musiker. Man hatte also von vornherein einen anderen kritischen Maßstab anzulegen. Was MD. Fr. Hunkler mit seinem kleinen Orchester erreichte, verdient alle Anerkennung, und was er an alter Musik bot, ist aller Beachtung wert. Zwei neue Nummern aus dem gräfl. Schönbornschen Archiv, zwei weitere aus der Bad. Landesbibliothek Karlsruhe bedeuten sehr beachtliche Ausgrabungen. An erste Stelle gehört dabei ein anonymes Violinkonzert in A-dur, das Fritz Zobeley (Heidelberg) be-

arbeitet hat und auch sehr hübsch zum Vortrag brachte. Gedanklich ist es nicht überwältigend, doch zeigt es vorzügliche Eignung für den Konzertsaal nach der virtuosen Seite, ohne innerlich etwa arm zu sein. Zobeley hat übrigens auch drei Arien von Agostino Steffani (gest. 1728) gut zum Gebrauch eingerichtet: die Bruchsaler Sängerin Martha Kratzmeier, an der Bad. Musikhochschule Karlsruhe ausgebildet, trug sie recht ansprechend vor; sie fand auch mit Mozarts Arie „Popoli di Tessaglia" starken Beifall. Ihre Stimme kann sich bei genügender Weiterbildung erfolgreich entwickeln: heute befindet sie sich noch im vollen Werdeprozeß. Durch besondere Frische der Stimmung zeichnete sich die Karlsruhe Sinfonie von Fr. Schwindl (gest. 1786) aus: Fr. Hunkler hat sie wie ein Flötenkonzert von Sebastian Bodinus mit Pietät, ohne starke Übermalung, geschickt zum praktischen Konzertgebrauch hergerichtet. Das erste Konzert — zwei Wiederholungen folgen unmittelbar — fand vollen Widerhall im Beifall der Hörerschaft, die den dämmerig mit Kerzen erleuchteten Fürstensaal des Schlosses bis auf den letzten Platz füllte. Auch die Badische Regierung war vertreten und hatte zum ersten Konzertabend Kultusminister Dr. Wacker entsandt; der Reichsstatthalter Robert Wagner wird zu einer der folgenden Aufführungen erscheinen.

BRAHMSFEST ZU ESSEN.

12.—19. Juni 1933.

Von Dr. Otto Grimmelt, Essen.

In würdiger Weise ehrte die Stadt Essen Johannes Brahms zu seinem 100. Geburtstag durch ein Brahms-Fest, bei dem sich gleichzeitig Max Fiedler von der Essener Bürgerschaft verabschiedete, um nach 17jährigem Wirken als Städtischer Musikdirektor in den wohlverdienten Ruhestand zu treten. Das Städtische Orchester, der gemischte Chor des Musikvereins, das Havemann-Quartett und das Elly Ney-Trio hatten sich mit namhaften Solisten zu einer Arbeitsgemeinschaft verbunden, die die Doppelehrung zu einem tiefen und nachhaltigen Erlebnis gestaltete. Das Programm für 4 Orchesterkonzerte und 2 Kammermusikabende enthielt außer dem deutschen Requiem und den vier Symphonien die Akademische Festouvertüre und die Haydn-Variationen, die Altrhapsodie und die bedeutendsten Instrumentalkonzerte, ferner Streichquartette, Klaviertrios und Lieder. Wie sehr Fiedler, „der Letzte der alten Garde, die mit Bülow, Richter, Nikisch, Mottl die nationale und internationale Geltung deutscher Kunst festlegte", als Dirigent wie als Begleiter am Flügel den ihm wesensverwandten Brahms mitzuerleben und zu formen vermag, kam den Essenern bei diesen Abschiedskonzerten noch einmal voll und ganz zu Bewußtsein. Aber auch Elly Ney als Interpretin des zweiten Klavierkonzertes, die Geiger Gustav Havemann und Georg Kuhlenkampff, Paul Grümmer als Cellist sowie Amalie Merz-Tunner, Emmi Leisner und Johannes Willy (Bariton) trugen wesentlich zum Gelingen des Festes bei. Alle Mitwirkenden einschließlich Chor und Orchester, vor allem aber der 73jährige Fiedler, wurden stürmisch begrüßt.

7. POMMERSCHES MUSIKFEST IN GREIFSWALD.

17.—19. Juni 1933.

Von Prof. Dr. Hans Engel, Greifswald.

Das Fest, das Brahms und Reger gewidmet war und sich inhaltlich würdig an die Musikfeste Greifswalds nach dem Kriege anschloß, fand diesmal besonderes Interesse durch den Veranstalter: den Kampfbund für Deutsche Kultur. Man war gespannt auf das Orchester des Kampfbundes, das Prof. Gust. Havemann, in Greifswald hochgeschätzt als Geiger, Ehrendoktor der Universität, verdient um die früheren Musikfeste, herangezogen hat. Havemann, den wir gerne mehr als Solisten gehört hätten, hat hier eine hochwertige Körperschaft herangebildet, die insbesondere über treffliche, sicher und in der Jugend aller Mitglieder temperamentvoll spielende Streicher verfügt. Neben Havemann leistete Dr. Werner Bitter-Hagen, früher in Greifswald, als Dirigent Ausgezeichnetes. Die 1. Sinfonie von Brahms erfuhr unter ihm eine straff rhythmische, plastische und sauber ausgearbeitete Aufführung! (nur über Tempomodifikationen darf man anderer Ansicht sein). Auch die trotz mancherlei Vorbildern, darunter den Impressionisten Debussy, so echt Regersche „Romantische Suite" nach Eichendorff fand eine klangschöne Wiedergabe. Richard Lang-Berlin interpretierte mit viel Erfolg das zweite Klavierkonzert von Brahms, das im 1. Konzert neben der Festouvertüre von Brahms den großartigen und herrlichen Beethovenvariationen von Reger und der „Vaterländischen Ouvertüre" stand. Der Kammermusik-Morgen brachte außer der köstlichen Serenade für Flöte, Violine und Bratsche, erbaulich gespielt von den Herren Hübner, Zernick und Mahlke, Lieder von Brahms und dessen Klavierquartett g-moll. Im dritten Abend störte die Zusammenstellung der beiden getragenen (und nicht zur vollen Wirkung durch unlebendige Tempi gebrachten) Werke von Brahms „Schicksalslied" und „Rhapsodie" (unter Zingel). Solistin war auch hier Maria Peschken-Berlin, die auch Reger op. 124 „An die Hoffnung" im letzten Abend sang, der an Orchesterwerken Regers Lustspielouvertüre, Brahms' Haydnvariationen und zum Schluß die heute so grandios aus ihrer Zeit aufragenden „Variationen und Fuge" über ein lusti-

ges Thema von Hiller brachten. An Stelle des mit Spannung erwarteten Staatskommissar Hinkel hatte Kapellmeister Ihlert vom Kampfbund am ersten Abend auf die Bedeutung des Musikfestes hingewiesen, das wieder starken Widerhall in der Bevölkerung gefunden hat.

9. DEUTSCHES REGERFEST IN KASSEL.

23.—25. Juni 1933.

Von Dr. Gustav Struck, Kassel.

Musikfeste im neuen Deutschland müssen schon einen tieferen Sinn haben als ehedem, da sie so oft kosmopolitischer Gesinnungspropaganda und ästhetischen Experimenten dienten. Wie ernst, groß und innerlich wir sie auffassen müssen, kann uns heute vielleicht keiner besser lehren als Max Reger, der uns, trotzdem ihn 1916 ein unbegreifliches Schicksal auf der Mittagshöhe des Lebens verstummen ließ, immer noch so nahe ist, daß wir in ihm, nachdem die Atonalitätsfanatiker gründlich abgewirtschaftet haben, den echten Zukunftsmusiker erkennen. Grund genug, ihn bei seinem 60. Geburtstage besonders zu feiern, und für die Reger-Gesellschaft Anlaß, dem achten Regerfest des Vorjahres in Baden-Baden nun das neunte in Kassel folgen zu lassen.

Kassel ist ja wohl vorbereitet auf musikalische Großtage. Es hat in seinen Mauern schon das Tonkünstlerfest und das Bachfest gehabt, es hat vor Jahren in einer reichen Festfolge dem Werke von Johannes Brahms gedient. So hat es sich denn auch jetzt begeistert für Reger eingesetzt, der vor dem Kriege mehrfach hier als Solist und Dirigent mit und ohne die Meininger konzertiert hat. Da Reger heute mit zu den meistaufgeführten Komponisten in Deutschland gehört, so ist es kaum möglich, auch bei solcher besonderen Gelegenheit noch mit Entdeckungen aufwarten können, ja es waren diesmal nur wenige Werke, die zum ersten Male in Kassel erklangen. Aber wir wissen heute mehr denn je, daß nicht die Neuheit oder der traditionelle Besitz, sondern die innerliche Eroberung eine wirkliche Kulturtat bedeutet. Und Reger, der Kämpfer, der selbst oft so herbe und unzugänglich erscheint, will immer wieder neu erobert werden!

Wie klingende Symbole seines titanischen Ringens und faustischen Menschentums, seiner schwärmerischen romantischen Sehnsucht, seines geistreichen Humors und seiner himmelstürmenden Gläubigkeit reihten sich die Kompositionen aus den verschiedenen Gebieten seines Schaffens auf und gaben der Stunde des Erlebens unvergeßliche Eindringlichkeit. Der Symphoniker kämpfte in der Dramatik des „Symphonischen Prologs zu einer Tragödie" sein eigenes unbehaustes, leiddurchwühltes Schicksal durch, und er schenkte in der „Vaterländischen Ouverture" mitten im Kriege seiner Nation das Vermächtnis seiner völkischen Zuversicht. Beiden Werken verhalf die Staatliche Kapelle unter ihrem überlegenen Führer Staatskapellmeister Dr. h. c. Robert Laugs zu einer packenden und begeisternden Wiedergabe. Der Aufbruch dieser Welt weitete sich in zwei Instrumentalkonzerten: dem zyklopischen Klavierkonzert, für das Ludwig Kaiser sein ganzes hohes pianistisches Können formsicher einsetzte, und dem dämonisch-bizarren Violinkonzert, über das Prof. Gustav Havemann mit größter künstlerischer Willensenergie und unfehlbarer tonstarker geigerischer Technik triumphierte, bei außerordentlichen Werkausmaßen zu überwältigender Monumentalität. Sie offenbarte sich auch in der wuchtigen Beherrschung der zweiklavierigen Introduktion, Passacaglia und Fuge durch Richard Laugs und Ludwig Kaiser.

Stärker und geschlossener noch als in der Instrumentalsphäre, in der Reger erst seiner Vollendung entgegenreifte, war der Zug zum Unendlichen und Ewigen in der Orgelkunst, in der er seit seinen Weidener Jugendtagen lebte. Und wenn nun gar die unerhört ausdrucksmächtige, formbildnerisch schlechthin vollendete Meisterschaft eines Günther Ramin hier zum berufenen Mittler in einer kühn sich wölbenden Introduktion mit Passacaglia, in der stimmungsreichen Phantasie über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" und gar in der kosmischen Mystik der grandiosen BACH-Fugenkomposition uns gesandt wurde, dann ist das schon ein einzigartiges Reger-Erlebnis, das alle Kritik vor diesem überzeitlichen Geist einer deutschen Zukunft verstummen läßt.

Mehr als freundliches Zwischenspiel nahmen wir die Lyrik mit ihren weltlichen und geistlichen Liederblüten, denen Johanna Egli-München ihre weiche, gepflegte, warm getönte, schöne Altstimme in beseeltem und vergeistigtem Vortrag lieh. Man empfand es wohltuend, daß hier gerade seltener gehörte, herbe melancholische Gesänge aus verschiedenen Zyklen, so unter andern die milden versonnenen geistlichen Lieder op. 137 und der „Hymnus der Liebe" op. 130, eine schwärmerisch-pathetische Promethiden-Vision, gewählt waren, die der Sängerin besonders gut lagen. Auf den intimen Reger wiesen einige solistische Kammermusiken hin, so die reizvolle konzertante Duo-Sonate für Klavier und Violine im zuverlässigen Zusammenspiel von Richard Laugs und Konzertmeister Rolph Schroeder und eine etwas spröde, aber linienmäßig konsequente Bratschen-Suite, die Konzertmeister Richard Kromer gewandt und flüssig durchführte. Aus dem Kreise der pianistischen Hausmusik bot Richard Laugs einige hübsche poetisierende Soli der „Träume am Kamin". Zu wunderbar lichter befreiender Schönheit erhob sich die erlesene Quartett- und Quintettmusik, die das

Wendling-Quartett in seiner feinen kultivierten, diszipliniertcn und durchgeistigten Art vermittelte: das durchsichtigte liebenswürdige ihr gewidmete Op. 109 und (im Verein mit dem Kasseler Klarinettisten August Lohmann) Regers letztes Werk, das abgeklärte und bezaubernde Klarinettenquintett.

Die großen Chorwerke brachten die eigentlichen Höhepunkte, zu denen einige gediegene gemischte und Frauenchöre a cappella (Kasseler A cappella-Chor) und eine der ergreifend-schlichten Choralkantaten „Auferstanden, auferstanden" in der Bearbeitung von Joseph Haas (durch Oratorienverein und Lutherkirchenchor) überleiteten. Der viel umstrittene „Gesang der Verklärten", im Original 1923 beim Kasseler Tonkünstlerfest aufgeführt, ließ jetzt auch in der geschickten Neuinstrumentierung durch Karl Herm. Pillney immer noch erkennen, daß damit das Aufführungsproblem durchaus nicht restlos gelöst ist. Jubelnde Krönung war wie so oft die rauschende Chor- und Posaunenpracht des „100. Psalms". Als siegreich befeuernder Lenker des Ganzen erzwang Dr. Laugs hier die letzte Einheit der chorischen (Konzertchor des Lehrergesangvereins und Chorvereinigung) und instrumentalen Kräfte in allseitiger Hingabe. Die fünf Konzerte fanden in der ehrwürdigen Martinskirche, im Festsaal des Roten Schlosses, im Staatstheater und in der Stadthalle statt. In dem Kreise der Gäste erschien auch die verehrte Gestalt von Regers altem Lehrer Adalbert Lindner. Die Schirmherrschaft über das Fest hatte Ministerpräsident Goering übernommen, denn mit dem Siege des neuen Deutschland hat sich auch erfüllt, wofür Max Reger einst gelitten und gestritten hat.

XII. WÜRZBURGER MOZARTFEST.

23. Juni mit 1. Juli 1933.

Von Bert Friedel, Würzburg.

Äußerlich und innerlich verarmt, bedürfen wir mehr als je der Feste des Geistes, der Seele. Jener Feste, die sich fernhalten von lärmendem Festspielgetriebe, von jeglichem Starunwesen. Zu diesen Festen gehören auch die Würzburger Mozartfeste unter der musikbesessenen Führung Hermann Zilchers; aus Musizierlust geboren, werden sie von ihr getragen und erhalten ihr eigenartiges Gepräge durch den beglückenden Einklang Mozartscher Musik mit der Formen- und Farbenwelt des Balth. Neumannschen Schlosses. Auch zu den diesjährigen Veranstaltungen, die in einer Reihe von Darbietungen Eindrücke seltenster Art schufen, eilten Musikfreunde und Mozartschwärmer von überall her.

Die einleitende Nachtmusik mußte leider wegen des Regenwetters in die Huttensäle flüchten und ging so ihres eigentlichen Reizes verlustig. Nach einer Ouvertüre aus der Werkstätte des Wunderkindes Mozart bezauberte Jul. Patzak durch seinen edlen Mozartstil; Ed. Eichler dirigierte Brahmschöre, Prof. A. Sandberger leitete eine von ihm aufgefundene Haydnsinfonie in B, die aber durch allzuviele Wiederholungen sehr an Wirkung verlor. Welch erlesene Bläser das Konservatorium besitzt, sah man an dem Vortrag des entzückenden Divertimentos in Es (K. V. 251), das seine ganze Schönheit aber erst in der späteren 2. Nachtmusik im Hofgarten vom Schloßbalkon aus offenbaren konnte. Diesmal sang außer Patzak auch Margr. Zilcher-Kiesekamp u. a. in Mozarts „Weltallkantate". Ausklang war hier die von Zilcher gesetzte Tanzphantasie „An Mozart".

Der Kammermusikabend lockte wie stets nur einen kleinen Kreis von Kennern. Das Schiering-Quartett spielte mit L. Schäfer in gefeiltem Zusammenklang das Streichquintett in g, eine der tiefsinnigsten Auseinandersetzungen Mozarts mit den Mächten des Schicksals. In satter Tönung gaben die Bläser ein durch seine eigenartige Klangmischung — 2 Klarinetten, 2 Bassetthörner und 1 Fagott — auffallendes Adagio in B (K. V. 411). Eine von Zilcher und Schiering begeisternd wiedergegebene Klavier-Violinsonate des 7jährigen Wunderkindes ließ durch die Tiefe ihres langsamen Satzes aufhorchen. Joh. Hobohm zauberte das rauschende Klangbild altfranzösischer Cembalomusik. Abschluß war die stilistisch in den Mozartbereich gehörige Beethoven-Serenade op. 8.

Die Opernaufführung brachte das nur in zwei Akten erhaltene tragische Singspiel „Gomas und Zaide" (ein Vorläufer der „Entführung"). W. Meckbach unterzog das textlich schwache Werk einigen Verbesserungen und ergänzte fehlende Stellen in den melodramatischen Teilen. Vor- und Nachspruch Meckbachs geriet im Gestalten nicht sehr stark. An Stelle des fehlenden Schlußaktes spielte man eine Ballettmusik aus Idomeneo, die Fr. Hoderlein mit seiner Schule auf unmöglich süßliche, letztlich stillose Art „vertanzte". Überhaupt war die als reine Schüleraufführung durchgeführte Darbietung bei aller Anerkenung der gewissenhaften Einstudierung und mancher gelungener Einzelheiten für ein Musikfest unbefriedigend. Überraschend an dem Werk des 25jährigen Mozart ist die freie Art der Formbehandlung in dem Bestreben Bestandteile verschiedener Gattungen miteinander zu verschmelzen. Neben frischem, aus Volkston genährtem Liederton finden sich französische, besonders Gretry'sche Einflüsse. Neben köstlichem Humor steht seriöses Pathos, da und dort mit einer Neigung zum Parodistischen. Doch ist bei aller Freiheit der Aufbau des Ganzen überaus klar und symmetrisch. Das stilistisch Merkwürdigste dieser Oper ist aber das Melodram,

d. h. die Verwendung von Deklamation mit erläuternder Orchestermusik. Die Musik enthält manch Anmutiges und Zartes; ihre Stärke liegt in dem als fortlaufendes Ganzes gestalteten Orchesterpart und in den teils dramatisch erregten Ensemblesätzen.

Den stärksten Besuch fanden die beiden Orchesterkonzerte. Mit vollem Recht, denn das vom Orchester an Biegsamkeit und Rundung des Klangbildes, an Genauigkeit des Zusammenspiels Geleistete war ungewöhnlich. Was Zilcher hier im Verein mit den an ersten Pulten sitzenden Professoren an Orchestererziehung erreicht, weckt staunende Bewunderung.

Das unter Zilcher stehende Konzert brachte eine Sinfonie des achtjährigen Mozart, in vielem überraschend durch seine Reife. Das Violinkonzert in G spielte Dorothee Sellschopp; eine achtbare Probe heranreifenden Könnens, aber nicht mehr. Umso dankbarer begrüßte man das neuerliche Auftreten Patzaks. Sandberger dirigierte noch eine zweite von ihm aufgefundene Haydn-Sinfonie, in d stehend, die in ihrer prachtvollen Leidenschaftlichkeit freudiges Echo fand. Zilchers Ausdeutung des Divertimento in D (K. V. 251) — nach Erfindung und Verarbeitung von beglückendem Reichtum — war von klanglich kammermusikalischer Ausgewogenheit.

Hermann Abendroth dirigierte im letzten Orchesterkonzert die Sinfonien in A und Es und das Divertimento in D (K. V. 205). Die Haltung dieses Dirigenten ist von einem geradezu fanatischen Willen erfüllt zu schärfster Klarheit der rhythmischen und melodischen Struktur. Unbedingte Ehrlichkeit und Genauigkeit ist sein oberster Grundsatz. In dem steten Festhalten an dem jeweiligen Tempo, der absoluten Unsinnlichkeit und Dünne des Klangcharakters, der mehr in sich beruhenden Wandlungen der Dynamik geht Abendroth für mein Empfinden aber oft zu weit. Diese Art Präzision und Gefühlszurückhaltung dürfte der doch in vielem stark österreichisch-süddeutschen Wesensart Mozarts nicht entsprechen. Als Gesamterscheinung ist der Dirigent Abendroth sicher von imponierender Größe. Das Orchester verwirklichte seine Auffassung in vorbildlicher Hingabe und Klarheit; Höhepunkt, vielleicht des ganzen Festes, war sein Zusammenwirken mit Zilcher im A-dur-Klavierkonzert Zilchers Reichtum an klanglichen Stufungen, sein schwebender und doch bis zum zartesten *pp* noch kerniger Ton, seine federnde Rhythmik im Zusammenhalt mit seinem angeborenen Sinn für Grazie und Anmut stempeln ihn bei der Höhe seiner Meisterschaft zu einem der wenigen Mozartspieler. Sein Spiel war ein Triumph über die Materie des Tasteninstrumentes, im Andante in wundersame Tiefen steigend. Besonders zu gedenken ist der geistvollen Cadenz zum ersten Satz. Zilcher und Abendroth wurden stürmisch gefeiert.

Mit den Würzburger Mozarttagen ist eines der schönsten Musikfeste verklungen, die Deutschland in diesem Jahre begeht.

KONZERT UND OPER

AUGSBURG. Die Städtische Singschule stellt mit einem Konzert am Ende des Schuljahres die innerhalb des letzteren geleistete Arbeit sozusagen unter Beweis für die Erziehungsmethodik ihres Direktors Albert Greiner. Diese strebt an eine weiche schöne Tongebung, Klarheit im Sprachlichen, Reinheit der Intonation, natürliche Dynamik und rhythmische Präzision. Alles das kam in der Durchführung eines anspruchsvollen Programms im heurigen Schlußkonzert wieder allerbestens zur Geltung sowohl in den Leistungen der unteren wie der Fortbildungsklassen, der Oberklasse und des gemischten Chors (dem auch der Lehrkörper ausführend eingegliedert ist). Neben Volksliedern im einfachen a cappella-Satz gab es auch wieder solche mit Instrumentalzutaten, wie sie in dem Liederbuch „Aus unseren Singschulen" enthalten sind, bearbeitet von Otto Jochum, dem rastlos tätigen Tonsetzer. Aber auch in der Bewältigung schwierigerer Stücke wie Grabners „Abend auf Golgatha", Jochums „Nun freu' dich, aller Frauen Preis" und „Hymne an das Vaterland" zeigte sich die von Greiner erreichte Chordisziplin im schönsten Lichte. Die Hymne kam als Uraufführung heraus. Auch sie sieht — wie Jochums „Der jüngste Tag" — A. M. Miller als Dichter. Inhalt und Form sind volkstümlich, so daß eine strophische Komposition ihr genüge leisten könnte. Jochum griff aber auch hier stärker in die Saiten seiner Leyer und ließ das, was diese Dichtung in ihm an Tönen anregte, in einem anspruchsvollen Satz für gemischten Chor und großes Orchester ausklingen. Es ist zweifellos eine sehr respektable Arbeit, die im Chor- wie Orchesterpart äußerst klangvoll wirkt, ebenso — und das gleichwertig — im homophonen wie polyphonen Teil. Alle Darbietungen leitete Greiner selbst und überall mit ganzem Erfolg.

Nicht nur eine der stärksten, trutzigsten, sondern auch der schönsten Torwall-Bauten ist das „Rote Tor", dem Augsburgs berühmter Stadtbaumeister Elias Holl die Gestalt gab, die bis heute fast noch unverändert fortbesteht. Seit einigen Jahren dient es aber nicht nur dem Verkehr und als historischer Repräsentant, sondern auch Freilicht-Aufführungen von Oper und Schauspiel. Seine

ausgeprägte Physiognomie als Wehrbau und hierin wiederum seine Eigenart ist einerseits hervorragend geschaffen für Stücke mit Massen-Aufzügen, besonders solche kriegerischen Charakters, andererseits jedoch ist hierdurch auch seine Begrenzung für künstlerische Zwecke scharf umrissen. Ausgezeichnet gelang es seinerzeit V. Pruscha, diese starken Mauern einer Fidelio-Aufführung nutzbar zu machen, im Vorjahr glückte das im Besonderen Dr. Bayerl mit der Schlacht von Legnano, Bajazzo und Cavalleria rusticana. Die Letztere kam auch heuer schon heraus, allerdings in einer etwas anderen aber ebenso wirksamen Bildgestaltung, die von dem um diese Spiele sehr verdienten G. Burrow entworfen war. Zur Aufführung sollen noch kommen: Lohengrin, Waffenschied, Aida, und unter Intendant Pabst: Urgötz, Sommernachtstraum. Daß dagegen die Festwiese aus den Meistersingern (die den Auftakt gaben), nicht so gut in die landschaftliche Grundstimmung des roten Tores taugen würde, war vorauszusetzen gewesen.

G. Heuer.

DRESDEN. („Arabella" von Richard Strauß. Uraufführung in der Staatsoper am 1. Juli 1933.) Nach „Intermezzo" (1924) und „Helena" (1928) „Arabella": es hat den Anschein als hielte Strauß nach den auswärtigen Uraufführungen von „Ariadne" (Stuttgart) und „Frau ohne Schatten" (Wien) erneut und dauernd der Stadt Ernst von Schuchs, der Stadt der „Elektra"-, der „Salome"- und der „Rosenkavalier"-Uraufführung sich verbunden. Für Dresden ein Glück, denn es richtet sich so — aus welchem Anlasse sonst? — das Interesse der musikalischen Welt auf ein Institut, das einmal das erste der Welt gewesen ist, und eine Generation — die Generation, die nach Ernst von Schuchs Zeiten ins Theater gegangen ist —, erfährt nun endlich einmal (von den Dirigenten-Gastspielen Strauß' und von einigen Abenden glücklicher Disposition Fritz Buschs abgesehen) wie Strauß musiziert werden muß. (Wird man nach d i e s e m Strauß-Abend wirklich wagen, den „Rosenkavalier", wie er j e t z t in Dresden zu hören ist, auch weiterhin durch den Spielplan zu schleppen?) Das Wesen dieser neuen Strauß-Oper (deren besondere Anforderungen für die A u s f ü h r e n d e n niemand leugnen kann) ist, was den künstlerischen Gesamteindruck und die Wirkung betrifft, verhältnismäßig einfach zu kennzeichnen: die Partitur der „Arabella", ein Musterwerk an Fleiß und an instrumentalem Können, bietet musikästhetisch und für das Publikum keine Probleme, sie ist — was wohl entscheidend für den großen Erfolg des Werkes gewesen ist und auch zukünftig sein wird — melodisch; sie ist (zumal im ersten Akte) von einer Lebendigkeit und von einem Reichtum der Erfindung, wie ihn in diesem Schaffensalter nur einer: Verdi, gekannt hat. Vom „Rosenkavalier" (der unberechtigt in überbetonter Weise mit dieser neuen Oper von Strauß verglichen wurde) bestehen vereinzelte musikalische, daneben einige stimmungsgemäße Beziehungen (darunter als auffälligste das „Silberrosen"-Zitat im ersten Akte), in der Gesamtform wie auch in den entscheidenden Charakteren sind — was besonders bei wiederholtem Hören und beim Befassen mit einzelnen Gestalten ganz augenfällig in Erscheinung tritt — die Unterschiede der beiden Werke bedeutender als es allgemein dargestellt worden ist. Nicht nur, daß in der „Arabella" das Lyrische mehr betont, das Tänzerische (zum Bedauern des auf den angekündigten großen Fiakerball besonders begierigen Publikums) zurückgedrängt, ja geradezu auf die Episode (beinahe hinter der Szene) beschränkt wird; verglichen mit der „Komödie für Musik" von 1911 fehlt dieser „lyrischen Komödie" von 1933 (vom einfallsreichen fast durchweg schlagenden ersten Akt abgesehen) ein gut Teil der Ursprünglichkeit, als Frische und Unbefangenheit, die den „Rosenkavalier" ausgezeichnet hat; das Ganze wirkt mehr erdacht als geschöpft, mehr überlegt als überkommen — der klangliche Reiz (dank einer verblüffenden Meisterschaft instrumentalen Könnens, dank einer restlosen — übrigens gegen früher in der Anwendung instrumentaler Mittel sparsameren — Beherrschung des Klangkörpers) ist zwar geblieben, ist teilweise herrlicher als je; auch Einfälle — oft entzückendster Art — sind zu verzeichnen und der Gesamteindruck (auch bei wiederholtem Hören) ist h i n r e i ß e n d, wohltuend und fast durchweg nachhaltig. Dennoch kommt Überlegung auf, dennoch bleibt Anlaß zur Verwunderung. Weniger über Trivialitäten (die man bei Strauß ja in jedem Werk finden, bei der genauen Kenntnis seiner früheren Werke an Hand des Textbuches fast vorausahnen kann): es liegen ihm nicht die Stellen wirklich echten, nicht meditatorischen Gefühls und eine Partie etwa wie die des Mandrykas, der die besondere, schon in der „Frau ohne Schatten" bei der Rolle des Barak beobachtete Liebe des Komponisten für männliche Charaktere dieser Art gegolten hat, selbst eine solche Partie versandet in Herkömmlichkeit und in Billigkeit bei Stellen wie beispielsweise den Abgangsworten im ersten Akte („Das ist ein Fall von andrer Art — es handelt sich für mich um etwas Heiliges") und späterhin in der Erzählung vom Wassertrinken am Brunnen. An sich ist gerade Mandryka — wie das genaue Befassen mit seiner Rolle bestätigt — eine durchaus nicht (wie man zum Teil behauptet hat) herkömmliche oder gar in den Ansätzen steckengebliebene Partie: ihr Rhythmus und ihre Färbung, ja selbst die einfache Führung der Singstimme ist von besonderem Reiz, von einer ausgeprägt charakteristischen Note, die die beherrschende weibliche Rolle der Arabella so gut wie gar nicht auf-

weiſt; was Arabella zu ſingen hat — daneben auch was im Orcheſter auf dieſe Partie Bezug nimmt — iſt zwar durchaus ſchön, iſt ſangbar und „klingt", aber es hat nicht jene bezaubernde eigene Note, die neben Mandryka auch Zdenka, der als Knabe verkleideten Schweſter der Arabella, eignet; auch hier, in dieſer Partie, ſind Eigentümlichkeiten von ganz beſonderem Reiz, wie ſie in der Partie der Arabella vergeblich zu ſuchen wären. Ein beſonderes Kennzeichen dieſer Oper iſt die betonte Verwendung ſüdſlaviſcher Volksmelodien, von denen die erſte eine bedeutendere Rolle ſpielt als die zweite und überdies auch viel ſelbſtverſtändlicher in das muſikaliſche Ganze eingefügt iſt als dieſe: das Frauenduett im erſten Akte iſt eine der ſchönſten „Nummern" der Partitur, während der volksliedhafte Abſchluß des Duetts zwiſchen Mandryka und Arabella irgendwie abſichtlich wirkt, und ganz beſonders in ſeiner Herleitung aus dem allgemeinen Teil des Duettes der letzten Formung entbehrt: ein Mangel, der auch bei anderen Überleitungen ohrenfällig und ganz beſonders da zu bedauern iſt, wo er kein Charakteriſtikum oder eine Vorbereitung von neuen ſondern nur Unterbrechung von an und für ſich noch anhaltenden Stimmungen iſt. Daneben leidet die künſtleriſche Geſchloſſenheit der Partitur, wie beiſpielsweiſe auch manchmal verſäumt wird muſikaliſch zu charakteriſieren, was nach dem Texte nicht ganz begreiflich erſcheint. Das deutlichſte Beiſpiel für dieſen Mangel iſt in der Partie des Matteo gegeben, der übrigens auch vom Sänger (Martin K r e m e r) und von der Regie weit mehr in Schnitzler'ſchem als im Hofmannthal'ſchen Sinne aufgefaßt wurde: in der beſonderen gegen die Hofmannsthal'ſche Novelle anderer Form, die die Geſtalt für die Bühne angenommen hat (eine der intereſſanteſten Metamorphoſen einer epiſchen zur dramatiſchen Geſtalt) iſt Matteo ein Gegenſtück zur Geſtalt des Lamoral: ein Bub, der nicht „meditiert" ſondern entzückt oder tief getroffen iſt, ſelbſt eine Stelle wie — zu Beginn des dritten Aktes — das wiederholte „Geheimnis eines Mädchenherzens, unergründliches" müſſen wir ganz, ganz anders verſtehen; hier iſt — für viele — ein Beiſpiel, wo Strauß, wahrſcheinlich auch Hofmannsthal, gewiß zu einer anderen, dieſe Figur erträglich und glaubhaft machenden Abweichung von der epiſchen Vorlage (die ja viel mehr das Geſchick der Zdenka als das der Arabella betont) gelangt wären, wenn der Dichter an der Entſtehung der Partitur noch t ä t i g hätte Anteil nehmen können: eine Erwägung, die weniger eine Kritik als ein Hinweis auf gewiſſe (im Rahmen der nun einmal gegebenen muſikaliſchen Anlage mögliche) Ausdeutungen der ſchwierigen Rollen ſein ſoll, und nicht den ſonſtigen Rang und die ſprachliche Meiſterſchaft des Textbuches ſchmälert, das etwas von dem unverwelklichen Zauber Hofmannsthalſcher Sprachkunſt ſelbſt dann bewahrt, wo das Muſikaliſche weniger tief, um nicht zu ſagen materieller wirkt, als erträglich iſt.

Über die Aufführung, deren Erfolg ſeit Jahrzehnten nichts an die Seite zu ſtellen iſt, wäre in anderem Rahmen vieles, iſt hier, aus Raumgründen, nur das Notwendigſte zu ſagen: ſie iſt, wenn dieſe Beſprechung erſcheint, ſchon „hiſtoriſch" geworden, gehört der Vergangenheit an, denn von den muſikaliſchen und darſtelleriſch entſcheidenden Helfern der Uraufführung, ſind beinahe alle, der Dirigent Clemens K r a u ß und der Sänger des Mandryka (Alfred J e r g e r) für Dresden G ä ſ t e, die Trägerinnen der beiden Frauenrollen: Frau U r ſ u l e a c als Arabella, Frau B o k o r als Zdenka Mitglieder des Enſembles geweſen, nachdem die Urſuleac faſt ausſchließlich für Berlin und Wien, die Bokor dauernd für Wien verpflichtet worden iſt. Was danach für „Arabella" in Dresden geſchehen kann, bleibt abzuwarten; zumindeſt die Stabführung Clemens K r a u ß' wird als ein unvergeßliches, ſchwer zu erreichendes Beiſpiel künſtleriſcher Meiſterſchaft, ſtärkſten Temperamentes und unerhörten Klangſinnes ihresgleichen nur ſelten finden; J e r g e r als Mandryka ebenfalls, obwohl verſchiedene ganz beſtimmte Stellen ſeiner Partie bei jeder von mir gehörten Aufführung verwundert aufhorchen und die künſtleriſche — vorwiegend geſangliche — Geſchloſſenheit einer Leiſtung bezweifeln ließen, die ſchauſpieleriſch zum Unerhörteſten gehört, was man je auf der Opernbühne geſehen hat. Von Zdenka und Arabella iſt Zdenka (Margit B o k o r) der Vorzug zu geben, weil hier nicht nur ein wundervoller Sopran mit ſubtilem Können behandelt und mit der größten Selbſtverſtändlichkeit über alle Schwierigkeiten der geſanglich beſonders anſpruchsvollen Partie geführt, ſondern auch äußerlich und in einer wirklich beſeelten glaubhaften Darſtellung alles das erfüllt wurde, was die Partie verlangt; es wird den gegenwärtigen Leitern der Dresdner Oper i m m e r zu ſehr geringem Ruhme gereichen, daß niemand jetzt ſchon den Mut hatte, zumindeſt dieſe Sängerin an der Dresdner Oper zu halten und ſo in freier Entſchlußkraft einer Entwicklung vorzugreifen, die kommen wird, die kommen muß, wenn es tatſächlich um die Kunſt, um die d e u t ſ c h e Kunſt, nicht aber um verſtiegene Theorien von Programmatikern geht, welche allen Ernſtes Theaterſpielpläne nach „biologiſchen Notwendigkeiten" geſtalten wollen.

Auch eine Sängerin von den großen geſanglichen Fähigkeiten der U r ſ u l e a c (für Arabella fehlt ihr die ſieghafte Jugend des Weſens) war unbedingt erneut und enger einem Enſemble zu verpflichten, aus dem Joſef G i e l e n s Spielleitung und unter wirkſamer Aſſiſtenz von Eva

Plaschke v. d. Osten vor allem in Friedrich Plaschkes Graf Waldner und in Jessica Koettricks Kartenschlägerin zwei allererste Kräfte als unverändertes großes Besitztum in dieser Uraufführung herausgestellt worden sind. Mit ihr begannen die Dresdner Festspiele 1933, mit ihr schloß — was die Folge der Neuaufführungen, nicht, was die Theaterabende als solche betrifft — eine Spielzeit, an deren Ende Skepsis die Hoffnung überwiegt. Denn wenn auch Künstler wie Dr. Böhm und Operndirektor Kutzschbach, wenn eine Persönlichkeit wie Generalintendant Dr. Adolph dem Theater vorstehen, es bleibt zu befürchten, daß allzubeflissene Subalterne den künstlerischen Betrieb mehr als erträglich beeinflußen dürfen und dadurch Leute, die etwas können, verwirren. Gerhart Göhler.

ERFURT. Die zweite Hälfte der Opernspielzeit brachte Gutes und Mittelmäßiges durcheinander. Eine Reihe von Aufführungen diente nur der Lebendigerhaltung des Repertoires. Darunter war immerhin eine erfreuliche Einstudierung der Lortzingschen „Beiden Schützen". Von der Alltagshöhenlinie stachen eine Reihe Wagneropern merklich ab („Siegfried", „Tristan", „Meistersinger"); sie bekamen allerdings ihre eigentliche Bedeutung erst durch die Mitwirkung auswärtiger Gäste: Gotthelf Pistor und Wilhelm Rode. Dagegen zeigten hervorragende Aufführungen des „Parsifal", ferner der „Zauberflöte", der „Bohème" und der Schillings'schen „Mona Lisa" die Leistungsfähigkeit unseres Ensembles, aus dem immer wieder Frieda Reichert-Winning (jugendl. dram. Sopran), Melba Weber von Hartung (Hochdramatische), Hanns Hesse (Tenor), Siegmund Roth (Baß) hervorragen. Ganz am Ende der Spielzeit richtete sich noch einmal, bei einer glänzenden Aufführung des Verdischen „Othello" mit Richard Schubert in der Titelrolle und W. Rode als Jago alles Interesse auf das Theater, das inzwischen den Namen „Deutsches Volkstheater Erfurt" angenommen hat.

Diese Umbenennung bringt das neue Wollen der Verantwortlichen zum Ausdruck, wie auch ein neuer Intendant Hauptmann Krause, die Leitung der Erfurter Bühne in die Hand genommen hat. Man kann sagen: des Erfurter Musik- und Kulturlebens. Denn er ist zu gleicher Zeit Vorsitzender des „Kampfbundes für deutsche Kultur". Dieser erst vor kurzem ins Leben gerufene Verband hatte den Ehrgeiz, in einer „Kulturwoche" die künstlerischen Kräfte der Stadt in den Dienst einer gemeinsam bindenden und das Kulturleben fördernden Idee zu stellen. Obwohl das Publikum nur halbes Interesse zeigte, wurde Wertvolles hierbei geschaffen. Den Höhepunkt der Veranstaltungen bildete die Uraufführung von Richard Wetz' jüngstem Werk: Violinkonzert h-moll op. 57. Das Werk ist in einem Satz geschrieben, gliedert sich aber mühelos in einem präludierenden ersten Satz, einen breit angelegten, langsamen Mittelteil, das Hauptstück der Komposition, voll inniger Gemütstiefe, und einem rhythmisch reizvollen Schlußsatz, dessen Hauptbestandteil ein frisches, marschartiges Thema ist. Interessant ist die Kadenz, die auf einem langen Kontrapunkt der Kontrabässe aufgebaut ist. Der Solist steht hier vor einer sehr dankbaren Aufgabe. Wetz ist eine zu echte und ursprüngliche Musikernatur, als daß er nicht in die höheren Bezirke des Schaffens führte, die weit jenseits jener hohlen und abstumpfenden Bewegungsmusik liegen (beschönigend „vitales Element" genannt), die der Hörer nachgerade satt hat. Dafür verlangt Wetz von seinem Interpreten nicht nur Technik, sondern auch musikalisches Nachspüren und tiefes Einleben in die eigene Gefühlswelt. Einen solchen Musiker fand er in dem Weimarer Robert Reitz, der dem Konzert an zwei Abenden zu einem eindrucksvollen, jubelnden Publikumserfolg verhalf.

Die Leitung der „Erfurter Konzertvereinigung" brachte dem GMD Franz Jung viel Anerkennung. Besonders stark war der Eindruck der Missa solemnis, bei der Hans Kracht als Chorleiter bemerkenswerte Vorarbeit geleistet hatte. Glänzendes Solistenquartett: Frieda Reichert-Winning, Hedy Gura, Albrecht Linke, Siegmund Roth. Im Rahmen der „Meisterkonzerte" spielten Alfred Hoehn und das Elly Ney-Trio.

Von Erfurter Künstlern hörte man Gertrud Lehmann und Elsbeth Wachlin (Klavier), August Link (Cello). In einem zweitägigen Brahmsfest wurde einmal ein Zusammenschluß der großen, sonst stets getrennt marschierenden Erfurter Künstlerschaft versucht. Außer den soeben genannten Künstlern wirkten hierbei mit: Cläre von Conta, Wilhelm Dellhof, Bruno Laaß, Margret Loesch-Kammer, Edith Minzloff (Gesang), K. Bender, W. Brand, W. Hansmann, O. Klinge, H. Wagner (Streichquartett), Eugenia Fleischhauer, H. Gebhardi, Fr. Jung, H. Kracht (Klavier), endlich der „Erfurter Motettenchor" mit seinem Leiter Herbert Weitemeyer. Rege Beachtung finden allmählich die „Geistlichen Abendmusiken" des Organisten Artur Kalkoff. Von bedeutenden Vereinskonzerten sind zu erwähnen die Veranstaltungen des „Erfurter Madrigalchores" (Leitung Prof. Wetz), des „Erfurter a cappella-Chores" (Heinrich Bergzog) und des „Philharmonischen Orchestervereins", der sein vierzigjähriges Bestehen feiern konnte. Das plötzliche Ableben eines unserer Besten, des Komponisten und Chorleiters Prof. Wilhelm Rinkens, hat den Erfurter Männergesangverein

ſeines Dirigenten beraubt. Rinkens bedeutete für dieſen Verein etwas wie Lebenskraft und Erziehung zur Kunſt. Man wird ihn an ſeinem Platz ſehr vermiſſen, ſo wie in unſerem ganzen Muſikleben eine Lücke klaffen wird durch das Ausſcheiden dieſes liebenswerten Menſchen und großen Künſtlers. Dr. Becker.

FLENSBURG. Mit einer muſikgeſchichtlich wichtigen Aufführung der h-moll-Meſſe von Bach ſchloß am Karfreitag der Flensburger Muſikwinter ab. Unter der Leitung von Johannes Röder wurde ſie von einem kammermuſikaliſchen Vokal- und Inſtrumentalkörper ausgeführt, der zahlenmäßig etwa der alten Aufführungspraxis entſprach (48 Sänger). Die klangliche Plaſtik und Farbigkeit, die Durchſichtigkeit der Polyphonie und die durch noch ſo große Chormaſſen niemals zu erreichende Intenſität des Ausdrucks rechtfertigten den Verſuch aufs Glänzendſte. Mit dieſer Aufführung krönte die von den St. Nikolai-Organiſten Röder geleitete Arbeitsgemeinſchaft unſerer Chöre ihre diesjährige Wirkſamkeit, die mit einer in ihrer Art ebenſo eindrucksvollen Darbietung der Beethoven'ſchen Missa solemnis und des Tedeum von Bruckner zur Feier des 50jährigen Beſtehens des „Oratorienvereins" begonnen hatte. Dazwiſchen lagen eine wohlgelungene Aufführung des Bach'ſchen Weihnachtsoratoriums und ein Abend mehrchöriger Pſalmen von Schütz. Dieſer gab eine Probe der ſeit dem 2. Heinrich Schütz-Feſt (1932) fortgeſetzten und auf die Veranſtaltung eines kirchlichen Heinrich Schütz-Jahres für 1933/34 hinzielenden Pflege der Muſik des großen Meiſters des Frühbarock. Mit ſeinem „Collegium musicum" bot der unermüdlich ſchaffende Röder außerdem eine Aufführung der Bach'ſchen Konzerte für drei und vier Klaviere.

Trotz ſchwerſter Befürchtungen hat auch die andere Zentrale unſeres Muſiklebens, das ſtädtiſche Orcheſter, ihr Winterprogramm ohne Einſchränkungen durchführen können. Unter dem Druck der wirtſchaftlichen Nöte hatte der Magiſtrat ſich im vergangenen Sommer zur Verkleinerung des Orcheſters bis auf den nicht mehr konzertfähigen Beſtand von 27 Muſikern entſchloſſen. Im letzten Augenblick konnte dieſer Beſchluß, der der künſtleriſchen Bedeutung unſeres kulturpolitiſch ſo wichtigen Muſiklebens ein unrühmliches Ende bereitet hätte, dank eines Abkommens mit der Nordiſchen Rundfunk-Geſellſchaft rückgängig gemacht werden. So hatte der ſtädtiſche Muſikdirektor Kurt Barth die Möglichkeit, die ſechs Symphonie-Konzerte und zwölf Volkskonzerte mit dem zwar kleinen, aber außerordentlich leiſtungsfähigen, zu kammermuſikaliſcher Feinheit des Muſizierens erzogenen Orcheſter auszuführen. Die Gedenkfeiern des Jahres waren im Spielplan mit einem Brahms-Symphoniekonzert, einem volkstümlichen Brahms-Abend und einem Wagner-Abend mit Hamburger Sängern berückſichtigt. Dem geringen Bedürfnis nach neuerer Muſik genügten zwei Abende, deren bedeutungsvollſter Ertrag das C-dur-Violinkonzert von Günther Raphael und einige kleinere Werke des Flensburgers Hans Uldall waren. Der Schwerpunkt des Konzertwinters war wie gewöhnlich mit Recht auf Haydn, Mozart, Beethoven gelegt. Der Leiſtungsfähigkeit und Einſtellung unſeres Orcheſters entſprechen beſonders die Symphonien der älteren Wiener Klaſſiker, die Barth mit unnachahmlicher Grazie zu geſtalten weiß. Das letzte Symphoniekonzert war bemerkenswert durch die Mitwirkung des Celliſten Emanuel Feuermann als des bedeutendſten Soliſten des Konzertwinters. Zwei Kammermuſikabende des „Flensburger Streichquartetts" unter der Leitung des Konzertmeiſters Albert Nocke und eine kammermuſikaliſche Brahmsfeier des „Flensburger Trios" (Albert Nocke, Hans Suchanek, Gertrud Trenktrog) bildeten die willkommene Ergänzung der Arbeit der beiden großen Zentralen unſeres Muſiklebens.

Die ſtädtiſchen Konzerte ſchloſſen am 26. März mit einer ſchönen Aufführung von Beethovens Neunter Symphonie ab, die mit der Feier des 25jährigen Dirigentenjubiläums Kurt Barths verbunden wurde. Nach 14jähriger Tätigkeit als Opernkapellmeiſter (in Breslau, Reichenberg und Kiel) war Barth drei Jahre Konzertdirigent in Zeitz (Sachſen) und hat ſich ſeit 1924 als ſtädtiſcher Muſikdirektor in Flensburg um den Aufbau des nach dem Kriege gegründeten Muſiklebens an der nördlichen Reichsgrenze unſchätzbare Verdienſte erworben, um ſo mehr, als ſeine künſtleriſche Tätigkeit durch den fortſchreitenden wirtſchaftlichen Verfall während der letzten Jahre aufs äußerſte erſchwert und eingeengt war. Hoffmann.

GÖRLITZ. Den größten Einfluß übte der ſtaatliche und kulturpolitiſche Wandel dieſes Frühjahrs begreiflicherweiſe im Theater aus, deſſen führende Leute — Intendant Stahl und 1. Kapellmeiſter Walter Schartner — ihren Platz räumen mußten. Freilich war das Opernprogramm bis zur Verwirklichung der Dinge faſt vollſtändig abſolviert. Es ſchloß mit Graeners „Friedemann Bach", deſſen Bekanntſchaft erfreute, ohne länger erwärmen zu können. Voran ging noch Roſſinis „Italienerin in Algier", ein ſehr anziehendes Rokoko-Spielchen, das wir gern als Gewinn buchten, und ein ſehr bedeutſames Star-Gaſtſpiel in Puccinis „Tosca", bei dem Wilhelm Rode, Hans Fideſſer und Mafalda Salvatini ihre Kunſt leuchten ließen. Der Wagnergedenktag Anfang Februar hatte uns ſchließlich noch

eine hochachtbare Neueinstudierung des „Fliegenden Holländers“ gebracht, die in der Senta-Partie auch Gäste aus Berlin und Dessau zu uns führten (Hanni Hüttenes und Erna Seremi). Die Operette feierte derweil zunächst mit dem „Studentenprinz“ billige Revue-Erfolge, besann sich dann aber im „Dreimäderlhaus“, in der „Gräfin Mariza“ und in Millöckers „Gasparone“ auch wieder auf ihre klassischen Aufgaben, die sie unter KM Buchholz vortrefflich löste. Einen besonderen Höhepunkt erreichte die Sinfonie- und die Chormusik in einer Brahmsfeier der Stadt Görlitz, bei der GMD Scheinpflug die 1. Sinfonie und das Violinkonzert dirigierte, mit dem echten Brahmsischen großen Atem und mit der großzügigen Gestaltungskraft des berufenen Dirigenten; dem Violinkonzert war Florizel v. Reuter ein hinreißender Interpret, gleich groß in der technischen Artistik und in der Erschließung der Mystik dieses Werkes. Die Chormusik brachte an diesem Abend unter Eberhard Wenzels oft erprobter Führung das Schicksalslied, die „Nänie“ und die Altrhapsodie. Auch vorher hatten schon die Sinfoniekonzerte einen Gastdirigenten gesehen: das letzte Konzert der Musikfreunde leitete Prof. Dohrn aus Breslau, der eine köstliche konzertante Sinfonie von Haydn und Brahms' IV. mit der Schlesischen Philharmonie zu prächtiger Wiedergabe brachte. Schließlich hatte Alma Moodie im Januarkonzert der Musikfreunde sich mit Bachs Chaconne und Mozarts G-dur-Konzert in beste Erinnerung gebracht. Sehr lebhaft ging es indessen in der Kammermusik zu. Kurz nach Jahresbeginn vereinigten sich die bewährten einheimischen Künstler Emil Poser und Agnes Bunke zu einem Abend an zwei Klavieren, wo sie Werke von Brahms, Rößler, Arensky, und Bruch sauber und gefällig erklingen ließen; wenige Tage später gab der einheimische Sänger Alberto Uzielli unter Assistenz seines Vaters, des Kölner Pianisten Prof. Lazzaro Uzielli, einen wohlgelungenen Liederabend und noch vor Monatsende kehrte auch Prof. Havemann bei uns ein, der sich mit Martha Bartling zu einem freilich hier und da matten Sonatenabend vereinigte. Gewaltige Eindrücke hinterließ dann ein Liederabend von Heinrich Schlusnus, der uns einen duftenden Kranz vom Schönsten und Besten seiner Kunst reichte, von Franz Rupp mit vollendeter Begleiterkunst unterstützt. Auch der Liederabend der einheimischen Sängerin Tilia Hill ließ alte Kunst wieder neu aufleuchten. Währenddessen hatte die Kammermusikvereinigung wieder berühmte Gäste geladen: Die Vereinigung der Berliner Staatsoper, die je ein Klarinettenquintett von Mozart und Brahms und Schuberts Oktett in den nicht eben häufigen Zauber des Bläserklanges tauchte, und das Stuttgarter Wendlingquartett, das seine Höchstleistung natürlich wieder mit Regers op. 109 vollbrachte. Außerordentlich rührig war auch unser Peterskirchenorganist Eberhard Wenzel, dessen Abendmusiken durch die Fülle des Gebotenen einen immer festeren Kreis an sich ziehen: wo kann man sonst noch Mia Neusitzer-Thönissen für 20 Pfennig hören? Alte und neue Musik, von Lechner bis Haas und mit Bach und Reger im Mittelpunkt, für Chor oder Instrumente, Gesang oder Orgel fand hier immer wieder schönste Pflegestätte. Unter Wenzels Leitung stand schließlich auch das Konzert des Lehrergesangvereins mit zyklischen Werken von Lendvai und Gatter und Anny Quistorp als Solistin; die Liedertafel hatte kurz vorher ein ähnliches Konzert mit einem Rheinzyklus von Hugo Kaun unter Bruno Fischer absolviert. Und schließlich muß die Arbeit des Lausitzer Konservatoriums rühmend erwähnt werden, das unter Emil Kühnels Leitung mehrfach mit eigenen Konzerten anregend und befruchtend auf das Musikleben der Stadt einwirken konnte; eine Brahmsfeier, ein Sinfoniekonzert und mehrere kleinere Veranstaltungen sind die Stationen dieser Arbeit.

Dr. R.

GÖTTINGEN. Im Sommer 1932 bestätigte nur die Kammermusik, die man auf jedem Abendspaziergang aus vielen Häusern hörte, den Ruf der Stadt als einer musikfreudigen. Die Vielen, die auch für den letzten Winter trotz aller Bedenken auf die sechs Meisterkonzerte gehofft hatten, wurden auch nicht enttäuscht. Wir hörten Willi Domgraf-Faßbänder und ein ander Mal Claire Dux, von Michael Raucheisen in gewohnter Weise zugleich meisterlich und zurückhaltend begleitet. Hubermann spielte, dann das Guarneriquartett, Lubka und Chrystia Kolessa gaben einen Abend mit Klavier- und Cellowerken, schließlich ist auch ein Konzert des Kölner Kammerorchesters unter Abendroths Leitung mit Riele Queling (Violine) und Julia Menz (Cembalo) in besonders schöner Erinnerung. Auch gab Arthur Shattuck einen Bachabend, vorbildlich auch in der Temponahme, während so mancher Pianist gerade Bach durch zu schnelles Spiel verdirbt.

Natürlich hat das akademische Orchester neben solchen Konzerten einen schweren Stand, aber es bestand. Bedenkt man, daß stets in jedem Semester ein Teil der Mitglieder wechselt, so ist die vom Leiter Prof. Wolfgang Stechow erreichte Klanggeschlossenheit doppelt anzuerkennen. Man hörte in einem Kirchenkonzert unter anderem das Konzert für Violine und Oboe von Bach. Im letzten, klassischer Musik gewidmeten, Abend spielte Prof. Stechow als Solist ein Klavierkonzert von Mozart überlegen und liebevoll. Mehrere Abende dienten der besonders angestrebten Pflege der Hausmusik mit so selten gehörten Werken wie

Schuberts Konzertphantasie Op. 159 für Violine und Klavier, Rimski-Korsakows Klavierquintett und Dvořáks Bagatellen Op. 47. Konzertmeister Walter Pfeiffer bestätigte sein Können als Leiter und Violinspieler.

Universitätsmusikdirektor Hogrebe führte mit dem Freibergschen Gesangverein Bachs Johannispassion auf mit den Solisten Claire v. Conta (Sopran), Claire Maria Elshorst (Alt), G. F. Walter (Tenor), Paul Gümmer (Baß), außerdem das Weihnachtsoratorium von Schütz in der Ausarbeitung von Arnold Mendelssohn. Eine erfreuliche Bereicherung des Konzertlebens war die Aufführung der Lukaspassion von Schütz in der Marienkirche unter Dr. Zenk, dem Nachfolger Prof. Friedrich Ludwigs auf dem Lehrstuhl für Musikgeschichte. Es sang der Schützkreis, Solist war Paul Gümmer, an der Orgel Doormann, der wieder regelmäßig musikalische Feierstunden abhielt und in einer Feier des Gustav Adolf-Vereins Bachkantaten aufführte.

Schließlich sei der „Rosenkavalier" unter persönlicher Leitung des Komponisten verzeichnet und zwei Symphoniekonzerte des Dirigenten der städt. Oper H. Charlier, das eine mit Meta Hagedorn als Solistin. Die Konzerte brachen wie stets Ende Februar mit dem Semester ab, so daß über die Tätigkeit neuer Kräfte und Organisationen erst später berichtet werden kann.

E. Fahrenhorst.

HAGEN. Mutig betrat die Hagener Künstlerschar zu Beginn der verflossenen Spielzeit den Weg der Selbsthilfe. Man begnügte sich mit einem geringen städtischen Zuschuß und noch geringeren Gehältern (Höchstgehalt 300.— Mk. monatlich), und der Erfolg war in jeder Beziehung zufriedenstellend. Hätte vor allem der Mittelstand dem Theater auch nur ein wenig mehr Verständnis entgegengebracht, dann wäre der Erfolg des Theaters in jeder Beziehung ein vorbildlicher gewesen. Alle Aufführungen waren sehr gut durchgearbeitet und vorbereitet und zeugten von einem guten Geist und dem Wollen, auch mit geringen Mitteln hochwertige Aufführungen zu bringen. Nicht geringen Anteil daran hatte Dr. Claus Dietrich Koch als Spielleiter, der stets für ein Spiel sorgte, das Musik und Handlung gerecht wurde. Richard Kontz und Dr. Werner Bitter standen ihm in der Stabführung an Wert nichts nach. Ganz besonders zu erwähnen sind die beiden Bühnenbildner Theo Zwierski und Hans Gaßner. Einige Solokräfte zu nennen, hieße den anderen Unrecht tun; denn die Kräfte waren im verflossenen Winter sich ziemlich gleichwertig; darum waren alle Aufführungen recht ausgeglichen. Unter ihnen schälte sich ganz besonders „Figaros Hochzeit" heraus. Es war dies die beste Aufführung der letzten Jahre mit eigenen Kräften. An Gästen hörten wir den früheren Hagener Fritz Wolf (Parsifal) — schade, seine Stimme hat die natürliche Frische verloren — Otto Wolf (Tannhäuser) und den Sohn des hiesigen Willi Störring (Tannhäuser und Manrico). Als die beste Spielzeit des verflossenen Winters sind die „Königskinder" zu nennen mit Emma Bergmann-Hörn und Fritz Wolf. Der Spielplan selbst, mit folgenden Aufführungen „Der Barbier von Sevilla", „Parsifal", „Tannhäuser", „Königskinder", „Die Welt auf dem Monde", „Der Bajazzo", „Gianni Schicchi", „Fidelio", „Mister Wu" usw. war sehr gut. —

Die Sinfoniekonzerte der Stadt und Konzertgesellschaft Hagen zeigten trotz der klassischen Musik und der hochwertigen Leistungen nur stets geringe Besucherzahlen. Prof. Sieben und Hans Weisbach gaben je drei Konzerte. Sieben brachte mit viel Liebe das Stiefkind unserer Konzertsäle: Beethovens sechste Sinfonie und fand damit im Hause ein volles Verständnis. Hans Weisbach stellte Vivaldis Konzert für vier Violinen und Streichorchester der Bachschen Bearbeitung des gleichen Konzertes für vier Cembali und Streichorchester gegenüber. Das Charfreitagskonzert war Bach gewidmet. Hier brachte Hans Herwig mit dem Städtischen Gesangverein einige Bachsche Kantaten stilgerecht und mit Beherrschung der technischen Mittel. Leider störte das starke Übergewicht der Frauenstimmen, zumal der Tenor recht dünn besetzt war. Der Hagener Werner Blauel stellte mit großer Wucht, eindrucksvoll und schwer, die Passacaglia in c-moll hin. Eine besondere Erwähnung verdienen die Museumskonzerte Heinz Schüngelers, die wegen der Feinheit ihrer Programme einer größeren Beachtung im Hagener Musikleben wert sind. Ludwig Vetter, aus diesem Konzert bestens bekannt, gab mit dem Chor der Pauluskirche sein erstes Kirchenkonzert. Programm und Darbietungen hatten Stil, und er zeigte, daß er nicht nur ein guter Cembalist ist, sondern auch den Stab gut zu führen weiß. Der Westdeutsche Kammerchor und das Laugssche Kammerorchester traten mit verschiedenen Bachabenden und einer wohlgelungenen Brahmsfeier an die Öffentlichkeit.

H. M. Gärtner.

HAMBURG. Hätte nicht als großartiger Abschluß ein ziemlich großzügiges Brahms-Fest, mit dem die Vaterstadt ihren größten Sohn ehrte, am Ausgang dieser zweiten Musikwinterhälfte gestanden, das Ergebnis wäre kaum ein sonderlich großes gewesen. Trotzdem will es den Anschein haben, als würde immer noch zu viel Musik gemacht. und dies Zuviel, für das nun einmal doch genügend Aufnahme nicht mehr besteht, wird uns die nun anscheinend doch zur unausweichlichen Tatsache werdende Verschmelzung des Philharmonischen mit dem Stadttheater-Orchester schmackhafter machen müssen. Welche bisher fest eingebürgerten Kon-

zerte dabei auf der Strecke bleiben werden, läßt sich vorläufig noch nicht übersehen; aber es ist klar, daß vieles geopfert werden muß und daß ganz gewaltige Eingriffe in die Kulturpolitik (Volkskonzerte, Schülerkonzerte usw.), die sich Hamburg mit seinem Orchester in einem wohl von keiner andern deutschen Stadt erreichten Maße leisten konnte, unausbleiblich sein werden. Abstriche an den Philharmonischen und den Symphoniekonzerten dürften ebenfalls unvermeidlich sein.

Daß das qualitative Ergebnis schon jetzt bei dem Auf-der-Streckebleiben so vieler überflüssiger Konzerte immer erfreulicher geworden ist, wurde schon im letzten Bericht gesagt. Wiederum fällt auch diesmal ein fast völliger Verzicht auf „Neuheiten" auf; doch tat Dr. Muck in den Philharmonischen Konzerten diesmal Igor Strawinsky dieselbe Ehre an, die er unlängst Prokofieff hatte widerfahren lassen, indem er ihn als Solisten heranzog und außerdem seinen Feuervogel brachte, der uns ja allerdings nicht mehr neu ist. Im ganzen überwiegt immer wieder Beethoven; Muck schloß mit der ihre unverwüstliche Anziehungskraft immer wieder bewährenden Neunten; Furtwängler beglückte mit der Ersten; in den Papst-Konzerten sind Beethoven-Abende der eiserne Bestand. Auch Klemperer im dritten jener Konzerte der Taktstock-Virtuosen beschränkte sich, von Edwin Fischer solistisch unterstützt, auf Beethoven, mit dem uns beide längst vertraut und doch immer neu sind. Furtwängler absolvierte mit den Berlinern drei Konzerte, von denen eins Brahms geweiht war (Tragische Ouv., erstes Klavierkonzert, von Alfred Hoehn meisterhaft gespielt, IV. Symphonie), dazu gab es das nächstemal außerdem noch das Violin-Konzert, das Kulenkampff ebenso meisterhaft vortrug. Es war einer jener Abende, die uns wieder zum Bewußtsein bringen konnten, wie reich wir in Wahrheit im Geist der Musik sind und sein können, wenn es uns nur ernst darum ist, zu ihren Quellen zurückzufinden. Auch das ganze Brahms-Fest war eine solche Gelegenheit inneren Bewußtwerdens der Musik und ihrer Werte. Nicht anders ist natürlich das Verhältnis zu Beethoven zu verstehen. Auch Adolf Busch (im vierten jener Dirigenten-Konzerte) huldigte ihm (Egmont-Ouvertüre und VII. Symphonie), außer daß die Violin-Romanze bei sehr zurückhaltender Instrumentation doch stark aus dem Rahmen fiel. Ob Cecilia Hansen, die sehr bemerkenswerte Geigerin, ihren Aufgabenkreis hier nicht besser auf den Vortrag des Mendelssohn-Konzerts beschränkt hätte? — Im übrigen können wir uns mit einer zusammenfassenden Übersicht begnügen. Solisten-Konzerte sind spärlich, denn nur wenige sind noch so publikumssicher wie Hubermann, Elly Ney, Dusolina Giannini und ähnliche, neben denen sich Jascha Heifetz einmal wieder in Erinnerung zu bringen versuchte. Die Meisterkonzerte der Konzertdirektion Böhme stellten uns erstmalig die Dresdener Sopranistin Maria Cebotari sowie den Münchener Tenor Patzak vor. In der Kammermusik waren das Budapester und das Wiener Streichquartett vertreten; an Chorkonzerten gab es Händels Samson (Philharm. Singakademie) und als Karfreitagsmusik die hergebrachte Matthäus-Passion. Schließlich feierte Dr. Muck den Wagner-Gedenktag durch ein Sonder-Konzert, das sämtliche Ouvertüren und Vorspiele des Meisters brachte. Für Brahms waren vier Abende vorgesehen: Requiem, in dem Eugen Papst mit seinen prachtvoll disziplinierten Chormassen gewaltige Höhepunkte erzielte, Havemann-Quartett mit den Streichquartetten c-moll und B-dur, zwischen denen Emmy Leisner Lieder des Meisters sang, und zwei Orchester-Konzerte, bei denen man die Wahl hatte, sich für die Tragische Ouvertüre, das zweite Klavierkonzert und die Vierte, oder für die Haydn-Variationen, das Violin-Konzert und die I. Symphonie mit so hervorragenden Solisten wie Elly Ney und Prof. Havemann zu entscheiden. Eine erdrückende Vollheit war im Musikhallensaal gerade nicht festzustellen, und man ist versucht, die Frage aufzuwerfen, ob für solche Feste nicht am Ende auch mal ein anderer Programmzuschnitt angemessen wäre, der statt des oft Gehörten auch einmal das wenige Bekannte berücksichtigen würde. Gewiß ist die Auslese, die man allmählich unter den Schöpfungen Brahms' getroffen hat, berechtigt; aber bei so besonderen Gelegenheiten müßte doch auch einmal wieder der „unbekannte" Brahms interessieren und zu seinem Recht kommen. Aber das nur nebenbei, wie man ja auch wohl mit dem „bekannten" Brahms besser auf seine Kosten kommt; wollte es doch fast scheinen, als spielten Muck und sein Orchester ihn diesmal schöner denn je. So steigerte sich der Beifall am Schluß zu einer gewaltigen Kundgebung für den verehrten Dirigenten. Und die Lorbeerkränze, die oben im Foyer um Klingers Brahms-Denkmal liegen — einen schickten die Hamburger Landsleute aus New York — mögen uns Zeugnis sein für den unsterblichen Ruhm unseres großen Meisters der Töne und die fortwirkende Kraft seiner Musik in der Welt. Bertha Witt.

KARLSRUHE. Das künstlerische Hauptinteresse des vergangenen Musikwinters richtete sich wie wohl überall auch hier auf das Werk von Richard Wagner und Johannes Brahms. Der Bayreuther Bund bemühte sich stark und impulsiv für seinen Heros: eine eindrucksvolle Morgenfeier versammelte die Glieder und Freunde der Vereinigung im Saal der Hochschule für Musik, um Wagner durch einen Vortrag von Arthur Drews über die „Südsehnsucht" des Meisters und durch Ausschnitte aus seinen Musikdramen zu feiern. Wieder ließ

die ausgiebige Altſtimme von Hilde Paulus aufhorchen, und Karſten Örner ſang Wagner in Zivil ſo ſympathiſch wie im Heldiſchen Bühnenkoſtüm.

Das Bad. Landestheater, ſeit kurzem „Staatstheater" umbenannt, beſtritt, wie ſich von ſelbſt verſteht, die Hauptſumme der Wagnerpflege in ſeiner winterlichen Spielzeit. Die großen Muſikdramen ſtanden alle auf dem Plan und wurden unter Joſef Krips mit gewohnter Sorgfalt und Würde zu Gehör und Geſicht gebracht, wobei man ſich in der Hauptſache auf das eigne Künſtlerperſonal beſchränken konnte. Nur vereinzelt wurde ein Gaſt berufen. Wohl die ergreifendſten Stunden brachte die erſte Parſifalaufführung, die ſich im Anſchluß an eine inſtruktive Morgenfeier vollzog und unter dem unmittelbaren Eindruck der Kataſtrophe von Neunkirchen ſtand. Theo Strack ſang einen vorbildlichen Parſifal, Karſten Örner erzielte nachhaltigſte Wirkung als tief erfühlter Amfortas. Die Morgenfeier machte mit ſelten zu hörenden Jugendwerken Wagners bekannt, unter denen beſonders die Oberonhafte Ouvertüre zu den „Feen" intereſſierte. Elfriede Haberkorn, von J. Krips weich begleitet, ſang mit ihrem Alt zwei Weſendoncklieder, und Prof. Gurlitt (Freiburg) führte als Redner in den neuerungsgeiſtigen R. Wagner ein. Die Eindrücke aber gipfelten in der pompös interpretierten Trauermuſik aus „Siegfried".

Unmöglich, auch nur verſuchsweiſe über die Flut der Brahmskonzerte zu berichten Die Schlußvorſpiele des Konſervatoriums und der Hochſchule für Muſik bezogen die Kammerwerke des Meiſters reichlich in ihr Programm, das wie ein Füllhorn Floras von den Früchten des vergangenen Arbeitsjahres überfloß! Aber tatſächlich ging faſt alles, was man ſich mit anhören konnte, über den früheren ſogenannten Durchſchnitt. Die wirkliche künſtleriſche Höhe, auf der die Reſultate der Anſtalt Franz Philipps ſtehen, wirkt ſehr erfreulich und befriedigend. Man hat das unmittelbare Gefühl: hier wird gewiſſenhaft und mit voller Verantwortung geſchafft, und man iſt vom üblichen Mechaniſieren des Muſikpaukens ad hoc weit abgerückt.

Dem Bachverein unter Leitung von Wilhelm Rumpf gebührt das Verdienſt, Brahms' Deutſches Requiem nach über zehnjähriger Pauſe wieder für Karlsruhe hervorgeholt und mit ſeinen recht tüchtigen Singkräften liebevoll eingeübt zu haben. H. K. Schmidt war der letzte, der es hier mit Jan van Gorkom 1922 aufgeführt hat. Der rege Beſuch des Konzertes bewies denn auch das allgemeine Bedürfnis, das Werk wieder einmal zu hören. Die Durchführung der einzelnen Teile legte Zeugnis ab für die Hingabe, mit der Dirigent und Chor Takt um Takt vorgenommen hatten. Das ſoliſtiſche Genießen des Abends kulminierte in dem Solo von Malie Fanz, Fr. Schuſter zeigte bedauerliche Indispoſition, die er mannhaft zu bekämpfen ſuchte. Einen tüchtigen Organiſten lernte man bei dieſer Gelegenheit in Walter Füß kennen.

Der Beſuch von Hans Pfitzner im Bad. Landestheater war ein ſtarkes Erlebnis für ſeine Freundesgemeinde, die hier keinen geringen Umfang hat. Nach langem, anſtrengenden Zuſammenarbeiten mit Orcheſter und Künſtlern konnte uns Pfitzner eine unbedingt authentiſche Wiedergabe des „Armen Heinrich" bieten. Da war jeder Takt eine Erfüllung des kompoſitoriſchen und dichteriſchen Gedankens, man hörte Motive und Tonfolgen aufquellen, die bei Normalaufführungen des Muſikdramas im allgemeinen Gewoge ganz verloren gehen. Jedes Inſtrument ſpielte ſoliſtiſch, und Stimme fügte ſich in Stimme zu einem Bau von märchenhafter Harmonie. Die Sänger gingen wie das Orcheſter mit fühlbarer Hingabe auf Pfitzners künſtleriſche Anregungen ein. Malie Fanz ſchuf ſtimmlich und menſchlich-darſtelleriſch eine Hilde, die der größten deutſchen Opernhäuſer würdig wäre, und Elſe Blank ſang und verkörperte eine denkbar liebliche Agnes, die deutſcher nicht erfaßt werden konnte. Theo Strack als Heinrich, Karſten Örner als Dietrich zeigten ſich bei der Bewältigung ihrer ſchwierigen Aufgaben geſanglich und interpretatoriſch auf ſchöner Höhe. All dieſen Anſtrengungen entſprach die Aufnahme des Werkes: es wurde mit ſpontan ausbrechendem, kaum endenden Jubel gefeiert. Auch das 5. Sinfoniekonzert ſtand im Zeichen Pfitzners. Er dirigierte in ſeiner perſönlichen Art Beethovens 8. Sinfonie und ſchuf lebhafte Teilnahme für ſein Klavierkonzert op. 31, das Alfred Höhn pompös und mit mächtiger Geſte ſeiner kraftvollen Technik ſpielte. Das Vorſpiel zum „Käthchen von Heilbronn" löſte wieder den begeiſterten Beifall aus, der ſchon dem „Armen Heinrich" gefolgt war. Die Gaſtwoche Pfitzners, gewiß die eindruckreichſte des Muſikwinters, erbrachte den ſicheren Beweis, daß Pfitzners Tonwerk auch auf die breiteſten Hörerkreiſe — ſie waren ſtark vertreten — unmittelbar und nachhaltig wirkt, wird es nur mit der erforderlichen Liebe und Kenntnis interpretiert.

Prof. Dr. Karl Preiſendanz.

LEIPZIG. Das 8. und 9. Leipziger Sinfoniekonzert unter Carl Schuricht brachte trotz der bunt zuſammengewürfelten Programmfolge — Reger, Mozart, Braunfels, Reſpighi; Bach, Bruckner — nichts, was beſondere Ausführungen notwendig machte, ſo daß einige kritiſche Bemerkungen genügen. Reſpighis „Pinien von Rom" mögen einen Orcheſtervirtuoſen wie Schuricht beſonders reizen, wir haben aber dieſes geſchmackloſe und

lärmende Werk bereits zweimal in Leipzig gehört! Regers „Mozartvariationen" gab Schuricht mit erlesenem Klangsinn; auch dieses Werk kehrt mindestens zum drittenmal in dem Programm dieser Konzerte wieder, während z. B. die Hiller-Variationen überhaupt noch nicht erschienen. Zu Bach, wie überhaupt zur vorklassischen Musik scheint Schuricht keine rechte Verbindung zu haben: das unter Mitwirkung des ebenfalls nicht „in Form" befindlichen Gustav Havemann gespielte g-moll-Violinkonzert kann man von einem guten Dilettantenorchester besser hören, vor allem auch mit einem besseren Cembalisten (der Name sei verschwiegen). Wunderschön wiederum Bruckners IX., allerdings in der alten, Loeweschen Fassung, die man nunmehr beseitigen sollte. Derartige Werke zeigen, welch eine Musikernatur, par excellence Schuricht ist. Möge doch das Notwendige getan werden, um diesen Dirigenten Leipzig zu erhalten, sei es nun für das Gewandhaus oder für diese Volks-Konzerte, denen im neuen Deutschland noch eine weit ausgeprägtere Bedeutung zukommen wird, als es bisher geschah. Für Mozarts Motette Exsultate und Braunfels chinesische Gesänge Op. 19 — vielleicht eines der besten Werke dieses Komponisten — hatte man die ausgezeichnete Ria Ginster verpflichtet.

Eine sehr hübsche Wagner-Feier veranstaltete die Volkshochschule Leipzig. Programm: Siegfried-Idyll, Wesendonk-Lieder, Liszts „Venezia e Napoli" und „Maledictio". Letzteres Werk für Klavier mit Streichorchester ist seiner Schwierigkeit wegen sehr selten zu hören. Ich stehe nicht an, es zu den besten und kühnsten Werken Liszt's zu rechnen, wenngleich das Verhältnis von Klavier und Streicher so einseitig ist, daß man den Eindruck hat, Liszt habe zuerst ein Solowerk beabsichtigt und erst später die Streicher hinzukomponiert. Die Wiedergabe mit dem trefflichen, allmählich in die erste Reihe der Pianisten rückenden Siegfried Grundeis am Flügel war ein Erlebnis, zumal sich das meist aus Musikliebhabern gebildete Kammerorchester unter seinem Dirigenten Dr. Hans Mlynarczyk sowohl hier wie im Siegfried-Idyll ganz erstaunlich bewährte. Die Wesendonk-Lieder sang Henriette Lehm, eine Künstlerin, die man sich merken muß. — Erwähnung verdient noch ein schönes Brahms-Konzert des Weitzmann-Trios unter Mitwirkung der mit Inbrunst singenden Fritzi Clausen, die freilich noch allerlei zu lernen hat.

M. Weismann.

NÜRNBERG. Die allgemeine wirtschaftliche Notlage führte in dieser Saison zu zum Teil sehr wesentlichen Einschränkungen. In besonderem Maße wurde die Oper davon betroffen, die von ihrem noch im vorigen Jahre hervorragend einheitlichen und leistungsfähigen Solistenstab eine Reihe wertvoller Kräfte verlor. So konnte die Stelle des verstorbenen Heldentenors Franz Gruber nicht wieder besetzt werden; ebenso fanden Margarete Bäumer (jetzt in Mannheim), Kerstin Thorborg und Jaro Prohaska (beide jetzt in Berlin) keine Nachfolger. Eine besonders fühlbare Lücke entstand durch das Ausscheiden des bisherigen ersten Kapellmeisters Berthil Wetzelsberger, der 7 Jahre hindurch seine universellen künstlerischen Fähigkeiten mit größtem Erfolg in den Dienst der Oper und der städtischen Konzerte stellte und insbesondere als berufener Vorkämpfer für moderne Musik außerordentlich viel Wertvolles leistete.

Die Spielzeit wurde durch eine entsprechende Aufführung der „Zauberflöte" unter Alfons Dressel, der — ein sehr begabter und temperamentvoller Musiker — das Erbe Wetzelsbergers antrat, eingeleitet und brachte als Erstaufführungen die „Sizilianische Vesper" — mit Carl Kronenberg (Gouverneur), Hendrik Drost (Arrigo) und Ingeborg Holmgren (Elena) in den Hauptpartien vorzüglich besetzt — und als einziges neueres Werk Wolf-Ferraris „Schalkhafte Witwe" (Regie: R. O. Hartmann). Neueinstudiert wurden die „Entführung", „Holländer", „Tannhäuser", „Tosca" und noch einige zum Teil wenig belangvolle Repertoireopern. Im allgemeinen ist dem Spielplan etwas Belebung durch neue Stilelemente dringend zu wünschen. Mit einer gut vorbereiteten Neuinszenierung des „Postillon von Lonjumeau" feierte man das 40jährige Bühnenjubiläum des verdienstvollen Kapellmeisters Matthäus Pitteroff.

Die nummerische Verringerung des städtischen Orchesters hatte zur Folge, daß die Montags-Sinfoniekonzerte dem Konzertvereinsorchester übertragen werden mußten. Diese vortrefflich zusammengearbeitete Vereinigung erwies sich unter der zielbewußten Leitung Karl Demmers dem größeren und verantwortungsreichen Aufgabengebiet in jeder Weise gewachsen. Ein Abend mit modernen Werken, an dem Hermann Wunschs „Kleine Lustspielsuite", Jean Wieners „1. Klavierkonzert" (am Flügel durch Mischa Rubasch mit kultivierter Pianistik betreut) und als Hauptwerk Rudi Stephans „Musik für Orchester" gespielt wurden, verdient besondere Erwähnung.

Eine wertvolle Pflegstätte für jüngste Musik schuf Dr. Adalbert Kalix mit seinen vorbildlich organisierten, weitgehende Beachtung findenden „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik". In einem Orchesterkonzert „Fränkische Komponisten" gelangten neben a-cappella-Chören von Armin Knab Max Gebhards „Tanzlied", Karl Höllers „Violinkonzert" und die Kantate „Die Sündflut" des Bambergers

Karl Schäfer zur Uraufführung. Aus den Programmen der Kammermusikabende sind zu nennen: Hans Gebhard und Matthias Seiber (Streichquartette), Karl Höller (Klavierquartett), Philipp Jarnach (Soloviolinsonate); ferner Lieder von Hermann Reutter, Zoltan Kodaly, Willy Spilling und Klavierwerke von Ludwig Weber und Karl Höller (Toccata-Improvisationen für 2 Klaviere). Es wurde mir von berufener Seite mitgeteilt, daß das künstlerische Gesamtergebnis der bisherigen Konzerte als ein sehr günstiges zu betrachten sei. Ebenfalls im Rahmen dieser KZM-Veranstaltungen hielt Wilhelm Matthes einen Vortrag über „Die Geschichte und Wesenart der musikalischen Kultur in Franken".

Diesem tatkräftigen Einsatz für zeitgenössische Komponisten steht die wertvolle Arbeit verschiedener Vereinigungen, die sich der speziellen Beschäftigung mit alter Musik widmen, als schöne Ergänzung gegenüber. In einem instruktiv angelegten Konzert-Cyklus befaßt sich das „Nürnberger Kammertrio für alte Musik" — Ilse Scheffler-Sorenn (Violine), Walter Scheffler (Viola da Gamba) und Dr. Willy Spilling (Cembalo) — mit zum Teil unveröffentlichten Werken des Barock. Auch Wilhelm Maisenbachers „Collegium musicum" und das „Fränkische Kammerorchester" (Leitung: Kapellmeister Markus Rümmelein) entfalteten auf diesen Gebieten eine sehr produktive Tätigkeit.

Der Philharmonische Verein eröffnete seine Konzerte mit einem von Alfons Dressel geleiteten Brahms-Abend, der in der begeistert aufgenommenen Interpretation des Violinkonzertes durch Georg Kulenkampff seinen Höhepunkt fand. Auch bei der Verpflichtung des Düsseldorfer Generalmusikdirektors Hans Weisbach (der Bruckners „Siebente" dirigierte), der Münchner Geigerin Hedwig Faßbaender und — für eine weitere Veranstaltung, in deren Programm Alfons Dressel die „Orchester-Etüden" Wladimir Vogels aufgenommen hatte, — Emanuel Feuermanns folgte man der die künstlerische Bedeutung dieser Konzerte sichernden Tradition. Im Privatmusikverein spielten Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester (mitwirkend: Eva Liebenberg), Karl Flesch und die 17jährige Wiener Pianistin Poldi Mildner, die dank ihrer eminenten technischen Begabung mit Werken von Liszt, Chopin, Debussy und Rosenthal einen großen Publikumserfolg erzielte.

Eine ungewöhnlich starke Resonanz beim hiesigen Publikum fanden die Konzerte Fritz Kreislers, Benjamino Giglis und Franz Völkers. Henry Marteau wurde — wie im Vorjahre — von der Stadt für drei Abende gewonnen, an denen er Mozarts Violinkonzerte spielte. Auch das Elly Ney-Trio stattete Nürnberg wieder einen Besuch ab.

Die Aufführungsziffern der Chorvereinigungen sind stark zurückgegangen. Vor allem fehlen die früher zum Teil recht guten Veranstaltungen der vielen mittleren Chöre fast vollständig. Größere Werke vermitteln der „Verein für klassischen Chorgesang" zusammen mit dem „Fürther Singverein" (Beethovens 9. Sinfonie unter Leitung Karl Demmers), der von Musikdirektor Fritz Binder geführte „Lehrergesangverein" (Händels Messias) und der „Madrigalchor" Otto Döbereiners in Gemeinschaft mit dem „Mozartverein" (Schütz Weihnachtsoratorium). Karl Foesel.

ROSTOCK. Das Wagner-Jahr wurde mit einer großartigen Ring-Aufführung unter GMD Adolf Wach festlich begangen. Dem jungen Wagner galten Abend- und Morgenfeiern: die „Hochzeit", Kompositionen zu Goethes „Faust", Lieder, darunter der selten gehörte „Tannenbaum", Adagio für Klarinette und Streichquintett Fantasie in fis-moll für Klavier, Konzertouvertüre in d-moll, Vorspiele zu den „Feen" und dem Schauspiel „Columbus". Gedenkworte und Erläuterungen hoben die Bedeutung Wagners im neuen Deutschland hervor. Zu Hitlers Geburtstag wurde der 1. Akt des „Lohengrin" aufgeführt als Sinnbild zu Schillers Wort „Wann wird der Retter kommen diesem Lande?"

Der „Rosenkavalier" erfreute sich außergewöhnlich günstiger Besetzung aller Rollen (Maria Junck — Marschallin, Rofrano — Ilse Eisenlohr, Sofie — Gerda Maria Klein, Ochs von Lerchenau — Hans Kicinsky, Faninal — Artur Bard) und trefflicher Spielleitung (Dr. Andreas). Glucks „Iphigenie auf Tauris" in der Bearbeitung von Richard Strauß erzielte in einer durch Chorverstärkung gehobenen Aufführung bedeutende Wirkung. Mozart war mit „Cosi fan tutte", der „Gärtnerin aus Liebe" und einem stilvollen „Don Giovanni" vertreten. Haydns „Apotheker" erwies sich als ein durch Text und Musik immer noch wirksames heiteres Singspiel. „Der Widerspenstigen Zähmung" von Goetz hatte dank der Inszenierung und Spielleitung in maßvoller, dem Stoffe angemessener Stilisierung schönen Erfolg. Webers „Freischütz", Lortzings „Wildschütz" und „Undine" rundeten den deutschen Spielplan ab, dem sich Flotows „Martha" als mecklenburgische Oper einfügte. Ausländische Werke traten mehr als bisher in den Hintergrund. Eine „Carmen" mit „prominenten" Berliner Gästen wurde durch die Wiederholungen mit der Rostocker Besetzung weit übertroffen. Unsere vornehmsten Sangeskräfte mußten aus äußeren Grün-

den den „Troubadour" als Abschiedsvorstellung wählen, wobei sich ihre geschmackvolle Vortragsweise darin zeigte, daß die herkömmliche Trivialität ins Künstlerische verklärt wurde. Mit Schluß der Spielzeit verlieren wir u. a. Dr. Horst Wolf, den ausgezeichneten Heldentenor, im „Ring" Loge, Siegmund und Siegfried, der nach Dessau geht, Maria Junck, die prächtige Brünnhilde und wundervolle Marschallin, die nach Stettin, Marta Adam, die kaum zu übertreffende Waltraute, die nach Weimar berufen ist. Gerda Maria Klein, die vielversprechende junge Koloratursängerin ist nach Schwerin verpflichtet. Auch die vielseitige Opernsoubrette Ilse Eisenlohr verläßt Rostock. Dr. Andreas, der einem Rufe nach Stettin folgt, hat sich in Rostock in die Aufgaben eines Spielleiters, der dem Kunstwerk dienen will, mit ernstem Bemühen und gutem Erfolg eingelebt.

In der Operette sind neben der unverwüstlichen „Fledermaus", die nach Reinhardts Vorgang im unkleidsamen Zeitgewand verflossener Mode aufgeführt wurde, Gilberts „Frau im Hermelin", der wirklicher Kunstwert zukommt, Jessels „Schwarzwaldmädel", Künneckes „Liselott" und „Glückliche Reise" als besonders gute Leistungen zu erwähnen. Die als Darstellerin sehr beliebte Friedel Kettler verabschiedete sich als „Adele" in der „Fledermaus", um nach Würzburg überzusiedeln. So steht für die nächste Spielzeit ein einschneidender Personalwechsel bevor.

Von Tanzgastspielen verdienen die „Sechs von der Berliner Staatsoper" gerühmt zu werden, deren ernste und humoristische Darbietungen solchen Erfolg hatten, daß eine Wiederholung verlangt wurde.

Symphonische Konzerte unter Wach brachten Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms und Bruckner. Die Matthäuspassion wurde wie im Vorjahr durch Karl Reise mit dem ‚Musikverein 1865' als weihevolle Karfreitagsfeier aufgeführt. Prof. Dr. Havemann dirigierte als Gast in einer Morgenveranstaltung u. a. Beethoven, Schubert, Weber. Hedwig Faßbaender und Dr. Hanns Rohr boten unter dem Titel „Von Vivaldi bis Mozart" eine hochkünstlerische, anschauliche Übersicht über die Entwicklung des Violinkonzertes. Meta Hagedorn-Hamburg bewährte sich mit Schuberts „Großer Fantasie" als bedeutende Pianistin, die bei ihrem zweiten Auftreten in Rostock sehr gefeiert wurde. Kammermusik wurde im stimmungsvollen weißen Saale des Rathauses von den Rostocker Orchestermitgliedern gepflegt, wobei Beethoven, Mozart, Schubert, Schumann, Brahms, Bruckner, H. Wolf und Verdi zu Gehör gelangten. Außergewöhnlich eindrucksvoll war der letzte Kammermusikabend mit Adolf Wach am Flügel.

Die Solistenvereinigung hatte Lula Mysz-Gmeiner und Paul Bender, dem Conrad van Boos ein feinsinniger Begleiter war, zu Liedervorträgen berufen. Adolf Busch spielte von Serkin begleitet. Edwin Fischer fand wie immer begeisterte Aufnahme.

Das Rostocker Musikleben bedarf gar keiner Umstellung auf die neue Zeit, sondern nur entschlossener Fortführung der bisher mit so reichem Erfolg eingeschlagenen und eingehaltenen Wege zum Hochziel deutscher Art und Kunst. Der für 1933/4 vorgesehene Spielplan läßt Gutes erhoffen, sofern es gelingt, die zahlreichen Abgänge im Personal vollwertig zu ersetzen. Nach den bisherigen Erfahrungen haben wir zur Oberleitung volles und festes Vertrauen.

Professor Dr. W. Golther.

SALZBURG. Die Anregung zur Schaffung eines „Tages der Musikpflege" in Österreich wurde hier freudig aufgegriffen und alle maßgebenden Stellen waren bemüht, diese Gelegenheit für eine repräsentative Dokumentation Salzburger Musikkultur zu benützen. Die Veranstaltungen, an denen alle Musikinstitute teil hatten, waren so zahlreich, daß es schwer fiel, einen kollisionslosen Stundenplan festzusetzen. Die Konzertsäle, die freien Plätze, öffentlichen Gärten und viele Kirchen luden das Publikum ein, kostenlos musikalische Darbietungen anzuhören. Unter solchen Umständen war auch das Interesse an den Aufführungen ein reges. Auch eine Uraufführung wurde an diesem Tage angesetzt. Joseph Meßner brachte im Dom seine „Deutsche Messe" für Männerchor a cappella, op. 34, erstmalig heraus. Ein gediegenes Gebrauchswerk, das mit den Erfordernissen des kirchenmusikalischen Betriebs rechnet, keine nennenswerten Schwierigkeiten birgt und auch im Rahmen eines bescheidenen Aufwands die Eigenart seines Schöpfers wahrt. — Der Zyklus von Orchesterkonzerten umfaßte heuer nur vier Abende. Zwei davon waren den Jubilaren Richard Wagner und Johannes Brahms zugedacht. Dort fungierte als Solistin Felicie Mihacsek, die die Wesendonklieder und „Isoldes Liebestod" mit ergreifendem Ausdruck sang, hier der vorzügliche Brahmsinterpret Walter Rehberg mit dem d-moll-Klavierkonzert. Neben Klassikern hörte man in den übrigen Konzerten noch eine Lustspielouvertüre von Leone Sinigaglia und ein Vorspiel zu „Weh dem, der lügt!" von Anton Dewanger, dem straffe Formung und Diskretion im Klanglichen abgeht. In erster Linie historisches Interesse weckte die Aufführung von Anton Bruckners „Nullter" (!) Symphonie. (Ließe sich dafür keine geschmackvollere Bezeichnung finden?) — Auch das Kammermusikabonnement widmete Brahms einen eigenen Abend. Im übrigen hörte man Schubert, Richard Strauß, Maurice Ravel und eine hübsche Arbeit von Jan

Brandts-Buys (Suite im alten Stil). — Karl Stumvoll brachte in seinem Zyklus einen zweiten historischen Abend auf alten Instrumenten. Neu waren dabei an Solisten die leistungsfähige Gambistin Eleanor Day und die stimmkräftige, aber etwas kühle und innerlich unbeteiligte Sängerin Erika Rokyta. Von Pianisten stellten sich ein der trotz seiner 70 Jahre 'jugendliche' Moriz Rosenthal, das Salzburger Brüderpaar Heinz und Robert Scholz, das auf zwei Klavieren so einheitlich wie ein Mann musizierte, und die Schülerin Eugen d'Alberts, Friederike Jauner. Siegmund Bleier ist auf der Violine ein sprühendes Temperament, Norbert Hofmann fühlt sich von Regers schwieriger Violinkunst angezogen, bewährt aber auch sichere Technik an Tschaikowskys prunkvollem Konzert. Etwas bläßlich im Vortrag erweist sich die Cellistin Beatrice Reichert. Wolfgang Grunsky (ebenfalls Cello) arbeitet ständig an sich weiter. Irma Drummer sang Lieder moderner Komponisten. Riquetta Wehrle verrät bei nicht zu reichem Stimm-Material treffliche Schulung und sichere Beherrschung. Lillian Evanti vermittelt geschmeidige, graziöse Gesangskunst der Südländerin. Leo Slezak zehrt von vergangenem Ruhm. — Den Wagnerfeiern sind noch beizuzählen eine Aufführung des „Liebesmahls der Apostel" durch die Salzburger Liedertafel (Dirigent: Ernst Sompek) und der „Walküre" unter Fritz Volkmann mit tüchtigen auswärtigen Sängergästen.

Dr. Roland Tenschert.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die diesjährigen Bayreuther Festspiele erhalten ihre besondere Bedeutung durch die Tatsache, daß die Reichsregierung, wie auch verschiedene Länderregierungen, Eintrittskarten zur Verteilung an die Jugend erwarben. Erfreulicherweise hat auch die Reichsbahn solchen Inhabern von Freikarten freie Fahrt zugesagt. So werden in diesem Jahre erstmals weite Kreise des jungen Deutschland Bayreuth erleben. Reichskanzler Adolf Hitler besuchte die erste Aufführung, die „Meistersinger", und gab damit der Verbundenheit des neuen Deutschland mit Richard Wagners Lebenswerk erneuten Ausdruck.

Das Bayreuther Festspiel-Orchester veranstaltet am 4. August — dem Todestage Siegfried Wagners — im Festspielhause eine Aufführung von Beethovens IX. Symphonie, deren Reinertrag der Bayreuther Stipendienstiftung zufließen soll. Die musikalische Leitung hat Richard Strauß übernommen, während der Schlußchor der Symphonie vom Festspiel-Chor (Prof. Hugo Rüdel), verstärkt durch solistische Kräfte des Künstlerpersonals, gesungen wird; für das Vokalquartett haben sich hervorragende Solokräfte der diesjährigen Festspiele, die Damen Kirsten Flagstad (Oslo) und Lilly Neitzer (Magdeburg), sowie die Herren Kammersänger Fritz Wolff (Berlin) und Kammersänger Rudolf Bockelmann (Berlin) bereitgestellt.

Als Auftakt zur Einweihung des Richard Wagner-Museums in Triebschen bei Luzern hielt Prof. Alfred Pellegrini-Dresden am 30. Juni in Luzern einen Vortrag über „Richard Wagners kulturgeschichtliche Bedeutung unter besonderer Berücksichtigung seiner in Luzern abgeschlossenen Werke" mit musikalischen Erläuterungen und Originalbildern der Bayreuther Bühnenfestspiele. Am 1. Juli fand dort ein Wagner-Festkonzert unter Leitung des Grafen Gilbert Gravina statt. Über die Eröffnung selbst berichten wir im nächsten Heft eingehender.

Das 20. Deutsche Bachfest findet nicht, wie anfänglich vorgesehen, in Dortmund, sondern vom 7.—10. Oktober in Köln statt. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen von Prof. Hermann Abendroth und Prof. Heinrich Boll.

Auf Anregung des Franz Lisztbundes sollen in Zukunft jährlich in Weimar Musikfeste abgehalten werden, deren erstes im kommenden Herbst stattfinden und der zeitgenössischen Musik gewidmet sein soll.

Anläßlich des Tag des Liedes (25. Juni) fanden in allen Teilen des Reiches große Kundgebungen für das deutsche Lied seitens der jeweiligen örtlichen Vereine statt.

Das erste große Bundesmusikfest der Südwestdeutschen Musikvereine zu Freiburg i. Br. (3.—6. Juni) glich einer Riesenkundgebung für die deutsche Volksmusik.

Unter dem Protektorat von Staatskommissar Hans Hinkel, KfdK, finden am 16. und 17. August 1933 in Bad Pyrmont zwei Festabende statt mit Werken zeitgenössischer Komponisten der jüngeren Generation. Es kommen zu Ur- und Erstaufführungen die Komponisten Hugo Distler, Kurt Fiebig, Hans Fleischer, Otto Frickhöffer, Paul Höffer, Karl Höller, Bernhard Homola, Ernst Lothar v. Knorr, Ludwig Lürmann, Gottfried Müller, Siegfried Walther Müller und Hermann Simon. Die Ausführenden sind das Dresdner Philharmonische Orchester unter Leitung von GMD Walter Stöver und der Bremer Domchor unter Leitung von Richard Liesche. Beide Abende werden von verschiedenen deutschen Sendern übertragen.

In Cambridge findet anläßlich des Kongresses der IGNM ein großes historisches Musikfest vom 30. Juli bis 3. August statt, das Aufführungen der Hauptwerke englischer Meister des Mittelalters, der Epoche der Königin Elisabeth und der Restaurationszeit bringt.

In der Delegiertenversammlung der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, die während des Amsterdamer Musikfestes tagte, wurde beschlossen, das nächste Fest im April 1934 in Florenz abzuhalten. Dafür wird voraussichtlich das für September 1934 in Venedig vorgesehene Musikfest wegfallen. In die Jury der nächsten Tagung wurden gewählt Casella (Italien), Rosenberg (Schweden), Nadia Boulanger (Frankreich), Krenek (Österreich), Wladimir Vogel (Rußland). Deutschland ist also diesmal nicht darin vertreten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Bei den Dortmunder Wahlen zur Vorstandschaft des ADMV mußte von einer Wiederwahl Prof. Dr. Fritz Steins in den Musikausschuß abgesehen werden, da Prof. Dr. Fritz Stein durch die Übernahme der Leitung der Hochschule für Musik außerstande ist, weitere Arbeitsbelastung zu übernehmen. Auch Prof. Dr. Hans Joachim Moser schied infolge anderweitiger starker Inanspruchnahme aus.

Das Philharmonische Orchester in Chemnitz wurde zum dortigen Kampfbundorchester ernannt.

Die Säuberung des deutschen Musiklebens ist einer der Hauptpunkte, den der Vorstand des Deutschen Musikalien-Verleger-Vereins in Leipzig bekannt gibt. Der Verein hat sich vorbehaltlos hinter die neue Staatsidee gestellt und auch das vom Börsenverein Deutscher Buchhändler aufgestellte Sofortprogramm grundsätzlich gebilligt. Das Arbeitsprogramm des Vereins fordert: Säuberung des deutschen Musiklebens von allen artfremden, minderwertigen und anstößigen Erzeugnissen, Wiedererweckung des wertvollen alten musikalischen Volksgutes, Förderung des Schaffens zeitgenössischer deutscher Tonsetzer und die Erziehung weitester Volkskreise zum guten musikalischen Geschmack. Ferner soll die Ausübung mechanischer Musik zugunsten der lebendigen Musikpflege auf ein vernünftiges Maß zurückgeführt werden. Verlängerung der Schutzfrist des Urheberrechts für Urheber und Verlag wird auf 50 Jahre gefordert.

Der Verband der deutschen Konzertdirektionen hat sich in seiner Berliner Hauptversammlung hinter die Regierung gestellt und will mit positiven Vorschlägen für eine organisatorische und künstlerische Aufbauarbeit hervortreten.

Die Wiener „Gesellschaft der Musikfreunde" ist trotz der Erfolge des Brahmsfestes nach wie vor in ihrem Bestehen schwerstens gefährdet. Die Finanzen reichen kaum aus, um das wertvolle Archiv zu erhalten.

Die Hauptversammlung des Badischen Sängerbundes findet am 3. September in Tauberbischofsheim statt.

Das Bundesfest des Saar-Sängerbundes im September 1934 untersteht als erstes Bundesfest einem einheitlichen Programm, dem Gedanken: Einigkeit und Recht und Freiheit. Armin Knab wird hierzu einen einstimmigen Massenchor schreiben, Bruno Stürmer eine „Volksmusik" in Gestalt einer dreisätzigen Kantate. Neu wird auch sein, daß vier Konzerte an einem Tag stattfinden, davon keines länger als 45 Minuten. Ferner ist ein Orchesterkonzert vorgesehen, das Bruckners Te deum und eine seiner Sinfonien bringt.

Der MGV Roßbach (Mitglied des Sängerbundes der Sudetendeutschen) beging am 26./27. Juli die Feier seines 100jährigen Bestehens.

Auch der Bürgerliche Sängerverein Lörrach kann auf ein 100jähriges Bestehen zurückblicken.

Ein Bundessingen des Ostschlesischen Sängerbundes fand anläßlich des 50. Gründungsfestes des Altbielitzer Männergesangvereins in Alt-Bielitz statt.

Der Westfälische Sängerbund feierte am 15. Juli sein 25jähriges Bestehen.

Der Dresdener Mozartverein wird im Laufe des Sommers nicht nur im Zwinger, sondern auch im Hof des ehemaligen Residenzschlosses Konzerte abhalten.

Prof. Dr. Fritz Stein legte in Kassel bei der Mitgliederversammlung der Max Reger-Gesellschaft die erste Lieferung eines thematischen Kataloges der Werke Max Regers vor.

Die Volkssingakademie Leipzig e. V. ist mit allen ihren Chören (Kinderchor, Junger-Chor, Gemischter-Chor, Männer-Chor, Volkschor Wurzen) gleichgeschaltet worden. — Die Volkssingakademie hat sich um die Anteilnahme breiter Volkskreise am deutschen Liedgut und besonders den großen Meisterwerken der Tonkunst seit jeher verdient gemacht und durch ihre Konzerte eine allgemein anerkannte künstlerische Bedeutung im Musikleben Leipzigs erlangt. Die gesamte musikalische Leitung liegt weiterhin in Händen ihres Dirigenten Otto Didam, Leipzig. Als 1. und 2. Vorsitzender wurden Hans Zeise-Gött und der Leipziger Komponist Wilhelm Weismann, sowie zum Hauptkassierer Arthur Fricke, Leipzig, ernannt.

Die Leitung der italienischen Gesellschaft der Autoren und Verleger hat beschlossen, eine neue Vertretung für Nordost-

europa mit Sitz in Berlin zu schaffen. Als deren Generalinspektor wurde der bisherige Generaldirektor der Gesellschaft Dr. Francesco Fedele ernannt.

Der Württembergische Bachverein feierte sein 25jähriges Bestehen in Ulm mit drei Festkonzerten unter Gesamtleitung von KMD Fritz Hayn.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Die Professur für Musikwissenschaft an der Leipziger Universität, die seit dem Weggang Theodor Kroyers nach Köln im April 1932 verwaist war, wird am 1. Oktober 1933 wieder besetzt werden; zum Nachfolger Kroyers wurde vom Ministerium nach dem Vorschlag der Philosophischen Fakultät der Leipziger Universität Privatdozent Dr. Helmut Schultz bestimmt, der das dortige Musikwissenschaftliche Institut und Instrumentenmuseum bereits seit Jahresfrist vertretungsweise geleitet hat. Die wichtige Professur, die seinerzeit für Hermann Abert begründet worden war, bleibt als Ordinariat erhalten, wird jedoch aus Ersparnisgründen bis auf weiteres als planmäßiges Extraordinariat geführt.

Das Bayer. Staatskonservatorium der Musik in Würzburg legt soeben seinen 58. Jahresbericht vor, aus dem zu ersehen ist, daß die Schule auch in dem vergangenen Unterrichtsjahr mit einer Reihe wertvoller Konzerte, unter Mitwirkung des gesamten Lehrkörpers, an die Öffentlichkeit trat, darunter eine dreitägige Brahms-Feier und eine Richard Wagner-Feier.

Das Trapp'sche Konservatorium der Musik in München hat am 22. und 23. Juni seine ersten Reifeprüfungen unter staatlicher Aufsicht abgehalten. Die 10 Prüfungs-Kandidaten haben sämtliche bestanden, darunter 3 mit „sehr gut". Außerdem haben 4 weitere Studierende ihr theoretisches Teilexamen erfolgreich abgelegt. Die Prüfungs-Kandidaten sind hervorgegangen aus den Klavierklassen: Walter von Hoeßlin, Hermann Kloth, Kurt Merker; aus der Violinklasse: Direktor Jakob Trapp und aus der Kompositionsklasse Dr. Hans Sachße.

Das Sternsche Konservatorium in Berlin (Leitung Prof. D. Paul Graener und Siegfried Eberhardt) veranstaltete zehn Schülerabende, die einen sehr günstigen Einblick in die Leistungsfähigkeit der Anstalt gewährten.

Aus der Schule von Konzertsänger Paul Lohmann und Prof. Franziska Martienssen gehen mit der neuen Spielzeit ins Engagement: Nanni Beck als erste Soubrette ans Stadttheater Stettin, Ruth Schofer für das lyrische Fach an das Stadttheater Essen, Dr. Waldemar Bieneck als jugendlicher Heldentenor ans Stadttheater Magdeburg.

Dem Stadttheater in Göttingen wird eine Opernschule angegliedert, die den Studierenden Teilnahme an den Opernaufführungen gestattet.

Die „Gregorianische Akademie" der Universität Freiburg (Schweiz) veranstaltete eine zweitägige Choraltagung mit Chorgesängen und Vorträgen von Prof. Fellerer, Prof. Dr. P. Beat Reiser, Prof. J. Bovet.

Das Musikseminar der Universität Breslau veranstaltete ein Konzert mit Werken schlesischer Komponisten, wobei u. a. die e-moll-Suite für Flöte, Cello und Klavier von Paul Mittmann aufgeführt wurde.

Das „Anthroposophische Seminar" in Basel kündigt Einführungskurse in die moderne Musik an.

Die Westf. Schule für Musik (Leitung Dr. R. Greß) veranstaltete eine Reihe von Brahmsabenden, in deren Rahmen u. a. die beiden selten gehörten Gesänge für eine Altstimme, Bratsche und Klavier op. 91 zu Gehör gebracht wurden.

An der Prager Deutschen Musikakademie werden im neuen Studienjahre 1933—1934 zwei neue Meisterklassen eröffnet: Eine Meisterklasse für Gesang, deren Leitung die bekannte Konzertsängerin Julia Culp übernommen hat, und eine Meisterklasse für Cello, mit deren Leitung der Konzertmeister des deutschen Theaterorchesters Kurz betraut wurde. E. J.

Zum Rektor des Prager Tschechischen Staatskonservatoriums wurde für das Studienjahr 1933/34 der tschechische Komponist Josef Suk gewählt. — Rektor der Deutschen Musikakademie bleibt wie bisher Prof. Fidelio Finke. E. J.

Die Orchesterschule der Sächsischen Staatskapelle beging am 18. Juni ihr 10-jähriges Bestehen mit einer Morgenfeier im staatlichen Schauspielhaus zu Dresden: „Musik Kurfürstlich-Sächsischer Hofkapellmeister des 17. Jahrhunderts". Dabei kam u. a. das einst berühmte Singspiel „Der Alchymist" von Joseph Schuster in der Neubearbeitung von Dr. Richard Engländer zu einer mit besonderem Beifall aufgenommenen Neuaufführung.

KIRCHE UND SCHULE

Heinrich Zöllners Volksoratorium „Luther" ist wohl das geeignetste Festwerk für die bevorstehenden Lutherfeiern (450. Geburtstag am 10. Nov.). Das Werk, dessen Klavierauszug vor kurzem erschien, wurde bereits von den Chorvereinen Eisenach, Bochum, Wiesbaden, Apolda und Dresden zur Aufführung angenommen.

Der münstersche Klavierpädagoge Franz Ludwig hat mit einem zehnten Abend seinen Chopinzyklus beendet. Im kommenden Winter beabsichtigt Ludwig Beethovens gesamtes Klaviersonatenwerk aufzuführen. k.

Im Rahmen des Dortmunder Tonkünstlerfestes widmete Organist Gerard Bunk seine 81. Orgel-Feierstunde zeitgenössischer Musik mit der Aufführung von Werken Otto Heinermanns, Fritz Brandts, Kurt Thomas' und Gerard Bunks, während seine Juli-Veranstaltung wieder den Werken alter Meister galt.

Der Leipziger Organist Georg Winkler veranstaltete am 4. Juli in der dortigen Andreaskirche unter Mitwirkung des Turmsextetts der Leipziger Posaunenmission und des Männerchors Schwedensänger seinen 200. Orgelvortrag. Seit 12 Jahren veranstaltet der auch über Leipzig hinaus bestens bekannte Organist regelmäßig vierzehntägig Orgelstunden, in denen er seine Hörer mit den Schönheiten der alten Musik, wie auch mit dem Schaffen neuerer und neuester Tonsetzer bekannt machte. Unter den bisher von ihm aufgeführten 350 Orgelwerken waren 30 Uraufführungen. Eine Reihe bekannter Vokal- wie Instrumentalsolisten hat sich auch in den Dienst dieser Abende gestellt.

Die Tänzerin Maja Lex ist mit der Tanzgruppe der Güntherschule bei den Festspielen der Maifeier in Florenz stark gefeiert worden.

PERSÖNLICHES

Der Dramaturg Hans Tannert wurde zum Intendanten des Stadttheaters in Krefeld gewählt. Die Abonnentenzahl ist um mehr als das Doppelte gestiegen.

Die Engagementsverhandlungen der Direktion der Leipziger Oper für die Spielzeit 1933/34 sind nunmehr endgültig zum Abschluß gekommen. Es verbleiben im Ensemble: Erna Abendroth, Oscar Braun, Albert Conrad, Johannes Fritzsche, Heinz Hofmann, Karl Jacobs, Oswald Ihrke. Neu engagiert wurden: Paul Schmitz, bisher Staatskapellmeister in München, Oberspielleiter Wolfram Humperdinck, bisher kommissarischer Intendant in Königsberg, und die Solomitglieder: Alfred Bartolitius, bisher Opernhaus Königsberg, Margarete Bäumer, bisher Nationaltheater Mannheim. Gotthelf Pistor, bisher Städtische Oper Berlin und Köln, Heinz Prybit, bisher Stadttheater Zürich, Marianne Warneyer, bisher Staatstheater Schwerin und Ellen Winter, bisher Landestheater Karlsruhe. — KM Johannes Fritzsche ist von der nächsten Spielzeit ab die Leitung des Leipziger Opernchores übertragen worden.

Adolf von Lünen-Homburg wurde mit der Gründung eines niederrheinischen Kulturbundorchesters beauftragt.

Die Altistin Hedy Gura (Erfurt) wurde nach Hamburg verpflichtet.

MD Heinrich Pfaff-Freiburg wurde zum Intendanten in Bamberg ernannt.

Die Dessauer Opernsängerin Jenny von Thillot, die mit größtem Erfolg auch in Berlin gastiert hat, wurde an die Oper in Essen verpflichtet.

Der Bühnenbildner Rochus Gliese wurde nach Essen berufen.

Otto Frickhoefer wurde anstelle des Hans von Benda Leiter der Musikabteilung am Berliner Rundfunk.

Eugen Jochum wird in der kommenden Saison als Dirigent an der Berliner Städtischen Oper tätig sein.

Der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung hat eine aus Wilhelm Furtwängler, Max von Schillings, Wilhelm Backhaus und Georg Kulenkampff bestehende Kommission gebildet, die die Programme sämtlicher öffentlicher Musikvereine in Preußen prüfen soll und auch eine beratende Stelle einnehmen wird.

Hans Abrell (Augsburg) wurde Intendant in Koburg.

Dr. Erwin Kerber, Generalsekretär der Salzburger Festspiele, wurde administrativer Direktor der Wiener Staatsoper.

Der preußische Ministerpräsident hat den bisherigen Staatskommissar Oberregierungsrat Dunkelbeck von dem Amt als Staatskommissar bei der Ostmarken-Rundfunk-G. m. b. H. entbunden und an seiner Stelle den Regierungsassessor Graf von der Schulenburg vom Oberpräsidium Königsberg zum Staatskommissar beim Ostmarken-Rundfunk ernannt.

Der Intendant Dr. Thur Himmighoffen, GMD Klaus Nettstraeter und der lyrische Bariton Moritz Harlan verließen am Schluß der Spielzeit das Landestheater zu Braunschweig, um einer ehrenvollen Berufung an das Staatstheater in Karlsruhe zu folgen. Das Erbe des letzteren übernimmt Karl Momberg, ein geborner Braunschweiger, der die letzten 6 Jahre höchst erfolgreich am Stadttheater zu Halle a. S. wirkte. Der lyrische Tenor Theodor Panney, der erst voriges Jahr von Graz kam, scheidet wieder aus dem Verband mit unbestimmtem Wirkungsort, sein Nachfolger wird Weikemeyer vom Stadttheater zu Krefeld. Über den künftigen Opernleiter schweben noch Verhandlungen.

KM Karl Friedrich, ein junger Nürnberger, der in München studierte, wurde als Erster Kapellmeister für Konzert und Oper an das Landestheater Darmstadt berufen.

Zum Nachfolger Direktor Albert Greiners in der Leitung der Städtischen Singschule Augsburg

wurde sein Schüler, der Komponist Otto J o ch u m, bestimmt.

Opernsänger Leo G e e r wurde zum kommissarischen Intendanten des Bielefelder Theaters ernannt.

Zum musikalischen Oberleiter der Stadt Koblenz wurde Walter M a r t i n (Düsseldorf) bestellt.

Karl Maria Z w i ß l e r, früher Mitglied der Bayerischen Staatstheater, z. Z. erster Kapellmeister am hessischen Landestheater Darmstadt, wurde als Erster Kapellmeister der Stadt F r a n k f u r t berufen und übernimmt mit Werner Ladwig die musikalische Leitung des Opernhauses und der Museumskonzerte.

Hermann M e i ß n e r, der bisherige Kapellmeister an der Oper in Essen, wurde zum Leiter der städtischen Konzerte in Mülheim/R. gewählt.

KM Willy S t e f f e n übernimmt mit sofortiger Wirkung in Erweiterung seiner bisherigen Tätigkeit am Mitteldeutschen Rundfunk auch das Amt des Chordirektors. Gleichzeitig wurde er mit dem gesamten Referat für Chormusik im Sendebezirk der Mirag betraut.

MD Otto V o l k m a n n scheidet zu Beginn des Konzertwinters aus den Diensten der Stadt Osnabrück aus.

MD Georg L. J o ch u m ist von der Stadt Münster auf ein weiteres Jahr verpflichtet worden und wird erstmalig neben den Konzerten eine Reihe von Opern im münsterschen Staatstheater leiten.

Margarete D ü r e n, Städtische Theater Chemnitz, KM Hans B o s ch, Staatstheater Stuttgart, und der Bassist Hans S ch e r e r, Pfalzoper Kaiserslautern, wurden an das Staatstheater Würzburg verpflichtet.

KM Eduard W e i ß vom Stadttheater in Bremen, ein Miesbacher, der in München seine musikalische Ausbildung genossen hat, wurde als erster Kapellmeister an das Stadttheater in Düsseldorf verpflichtet.

Dr. Werner K u l z wurde zum ersten Vorsitzenden des Hessischen Sängerbundes ernannt.

Maria I v o g ü n vermählte sich mit dem Pianisten Michael R a u ch e i s e n.

Die Münchner Tanzkünstlerin Irmgard v. M ü l l e r, die einem Ruf als Ballettmeisterin und Solotänzerin an das Stadttheater K r e f e l d folgt, hat noch einen weiteren Ruf als Solotänzerin und Regieassistentin nach Breslau erhalten, den sie ablehnen mußte.

Josef K r i p s wurde für die Dauer des nächsten Spieljahrs als Kapellmeister an die Wiener Staatsoper verpflichtet. Außerdem wurden Bruno Walter und Fritz Busch als Gastdirigenten gewonnen. Robert Heger scheidet aus, da er nach Berlin verpflichtet wurde.

Die hochverdiente Solotänzerin der Wiener Staatsoper, Riki R a a b ist aus Gesundheitsgründen in den Ruhestand getreten. Mit ihr scheidet eines der tüchtigsten und hervorragendsten Mitglieder aus dem Ballettensemble.

Der Bariton der Wiener Staatsoper, Viktor M a d i n, feierte unlängst sein 4000. Auftreten auf der Bühne der Wiener Oper.

Für die kommende Spielzeit haben die W i e n e r P h i l h a r m o n i k e r folgende Dirigenten verpflichtet: Wilhelm Furtwängler, Felix v. Weingartner, Bruno Walter, Otto Klemperer, Clemens Krauß und Hans Knappertsbusch. Die bunte Reihe wurde gewählt, um „jeder politischen Richtung und jedem Kunstgeschmack Rechnung zu tragen". Im Juni 1934, zum 70. Geburtstag von Richard Strauß, werden die Wiener Philharmoniker einen Strauß-Zyklus unter persönlicher Leitung des Jubilars veranstalten.

Geburtstage.

Carl W o l f r a m, geschätzter deutscher Operndirigent, wurde 70 Jahre alt.

Seinen siebzigsten Geburtstag feierte Nikolaus H a r z e n - M ü l l e r, Konzert- und Oratoriensänger, Gesanglehrer in Berlin.

Der Komponist Josef Venantius v o n W ö ß in Wien wurde am 13. Juni 70 Jahre alt.

Prof. Dr. Carl Maria C o r n e l i u s, der bekannte Kunsthistoriker, feierte am 21. Juli seinen 65. Geburtstag. Die Musikwelt dankt ihm die Herausgabe mehrerer Bände Briefe seines Vaters, des Komponisten Peter Cornelius, und eine zweibändige intime Biographie „Peter Cornelius, der Wort- und Tondichter".

Franz B i r r e n h o v e n, Heldentenor, zuletzt Hamburg, wurde 60 Jahre alt.

Todesfälle.

† am 22. Juni im Alter von 50 Jahren nach schwerer Krankheit der langjährige städt. Generalmusikdirektor in Hamborn Karl K o e t h k e, der als Dirigent wie als Musikpädagoge im dortigen Industriegebiet Wertvolles leistete.

† im 85. Lebensjahre am 19. Juli in Köln MD Prof. Josef S ch w a r t z, der frühere langjährige Dirigent des Kölner Männergesangvereins, dessen Ehrenmitglied und Ehrendirigent er war.

† Professor M a x v o n S ch i l l i n g s, der Intendant der Städtischen Oper zu Berlin und Präsident der Akademie der Künste. Während der Drucklegung des Heftes trifft die überraschende Nachricht ein, daß Max von Schillings nach ursprünglich gut überstandener Operation am 24. Juli nachts an einer Embolie plötzlich verstarb.

BÜHNE

Georg V o l l e r t h u n s heitere Oper „Der Freikorporal" kam in Stuttgart mit gutem Erfolg zur Erstaufführung.

Die Bayrische Staatsoper bereitet für kommenden Winter die Neueinstudierung der einaktigen Oper „Der faule Hans" von Alexander Ritter vor — eine verdienstvolle Tat!

Dr. Fritz Tutenberg-Altona hat Lortzings zu Unrecht vergessene Spieloper „Casanova" textlich neubearbeitet und musikalisch revidiert. Die Neubearbeitung, für deren Aufführung sich bereits eine Reihe von Bühnen interessiert, wird Anfang der kommenden Spielzeit zum Versand gelangen.

Auf Veranlassung des KfdK in Lippe wurde die Operette „Das Dorf ohne Männer" von August Weweler in Detmold zur Uraufführung gebracht. k.

Oberregisseur Dr. Fritz Tutenberg wurde von Generalintendant Dr. Nobbe eingeladen, im September am Deutschen Nationaltheater in Weimar eine Neuinszenierung von Verdis „Aida" vorzunehmen.

Die Stuttgarter Kammeroper (Leitung: Oswald Kühn) wird in der nächsten Zeit auf einer Gastspielreise durch Württemberg zunächst in zwölf Städten Aufführungen des „Zigeunerbarons" und der „Fledermaus" von Johann Strauß veranstalten.

In den von GMD Dr. Karl Böhm geleiteten Dresdner Opernfestspielen wird Wilhelm Rode den Holländer und den Telramund singen.

Der neue Intendant der Braunschweigischen Landestheater, Oskar Walleck, hat des schwedischen Komponisten N. Berg heroische Volksoper „Engelbrekt" (in der Übersetzung von Dr. Fritz Tutenberg) zur alleinigen reichsdeutschen Uraufführung für die Spielzeit 1933/34 angenommen.

Im Rahmen der Wagner-Festtage in Karlsruhe wurde Siegfried Wagners „Bärenhäuter" aufgeführt.

Richard Strauß' „Arabella" wird nach der Dresdner Uraufführung nunmehr am 12. und 14. Oktober in Berlin und Wien in Anwesenheit des Komponisten zur Erstaufführung kommen.

Es ist beabsichtigt, der Dresdner Staatsoper den Titel „Nationale Volksoper" („Reichsoper") zu geben.

Dem Neuen Theater in Leipzig wurden für den Umbau der Beleuchtungsanlage Mk. 22 500 bewilligt. Dadurch wird eine Neuinszenierung des „Ringes" in der kommenden Spielzeit ermöglicht.

Das Kölner Opernhaus wird zu Beginn der Saison „Die Lieder des Euripides" von Botho Sigwart (gefallen 1915), Text von Wildenbruch, zur Erstaufführung bringen.

Graf von Rosen auf Schloß Nockelstad, der Schwager des Ministerpräsidenten Göring, teilte der Schwedischen Telegraphenagentur mit, der Preußische Ministerpräsident beabsichtige, dafür zu sorgen, daß skandinavische Künstler, die an den preußischen Staats- und Kommunaltheatern tätig sind, gleichberechtigt mit den deutschen Künstlern sein sollen. Mit dieser Maßnahme wolle Ministerpräsident Göring die kulturelle Verwandtschaft zwischen den germanischen Völkern betonen.

Münster veranstaltete eine Publikumsabstimmung über den Spielplan, die eine Ablehnung der Jazzoperette und eine Bevorzugung von „Oberon", „Madame Butterfly", „Bastien und Bastienne" und „Ariadne auf Naxos" ergab.

Ein Runderlaß des preußischen Ministerpräsidenten sieht eine Statistik aller preußischen Theater vor. Die Entscheidung über die Bestätigung bisher ernannter Intendanten, Dirigenten usw. behält sich Göring vor.

Zur Pflege der künstlerischen Beziehungen zwischen Deutschland und Italien soll, einer Anregung Prof. Max von Schillings folgend, im Laufe des September in der Städtischen Oper Berlin ein Gastspiel italienischer Opernsänger und Opernsängerinnen für die Dauer einer Woche mit Aufführungen der hervorragendsten italienischen Opernwerke stattfinden. Als Mitwirkende sollen Künstler der Mailänder Scala, der königlichen Oper in Rom und des San Carlo-Theaters in Neapel gewonnen werden.

Eine „Deutsche Studio-Bühne" mit Opernabteilung wurde unter Theodor Mühlen durch Vereinigung bereits bestehender Studios in Berlin gegründet.

Das Kasseler Staatstheater plant für die nächste Saison als Uraufführung Eugen Bodarts „Der abtrünnige Zar", als Erstaufführungen Strauß' „Elektra", Liszts „Heilige Elisabeth", Marschners „Hans Heiling", Lortzings „Casanova", Glucks „Maienkönigin", Webers „Abu Hassan", Grisars „Gute Nacht, Herr Pantalon", Flotows „Alessandro Stradella". Neueinstudiert werden „Oberon", „Othello", „Waffenschmied", „Tiefland" u. a.

Das Dortmunder Stadttheater soll auf Befürworten Dr. Goebbels' unter allen Umständen erhalten bleiben.

Das Opernhaus in Essen kündigt zwölf Erstaufführungen an: „Arabella" von Strauß, „Alkestis" von Gluck, „Mona Lisa" von Schillings, „Das Herz" von Pfitzner, „Liselott" von Gerster, „Falstaff" von Verdi, „Der Mantel" von Puccini usw. An Neuinszenierungen sind geplant: „Lohengrin", „Parsifal", „Don Giovanni", „Der Troubadour", „Königskinder" und „Der Postillon von Lonjumeau".

Durch Einschreiten der NSDAP ist die Fortführung des Gladbach-Rheydter Theaters als Grenzland-Theater gesichert.

Das Stadttheater Chemnitz kündigt für die neue Saison folgende Opernpremieren an: Wagners „Meistersinger", „Fliegender Holländer", Webers „Freischütz", Lortzings „Waffenschmied" und „Undine", Humperdincks „Königskinder", Mozarts „Don Giovanni", Marschners „Hans Heiling", Nicolais „Lustige Weiber von Windsor", Schillings „Mona Lisa" und Gräbners „Richterin".

Das Breslauer Stadttheater plant neben einer Darstellung des Gesamtwerkes von Wagner Jugendkonzerte im Schloß und Opernaufführungen in der Jahrhunderthalle.

Das Stuttgarter Staatstheater bringt Lortzings „Hans Sachs" in der Neubearbeitung von Oswald Kühn und Otto Krauß.

Das Dessauer Friedrichtheater plant eine Neuinszenierung des „Ringes" und die Erstaufführung der „Arabella".

Das Hamburger Stadttheater wurde in ein Staatstheater verwandelt. Intendant Heinrich K. Strohm wurde Generalintendant. Er beauftragte Wilhelm Keinking mit der Neuinszenierung des „Lohengrin".

Franz Ludwigs neues dramatisches Oratorium in 3 Akten „Das Lambertusspiel" wurde vom Stadttheater Bremerhaven zur alleinigen reichsdeutschen Uraufführung erworben. Die Dichtung von P. Heyl benützt Legende und Historie um den Bischof Lambertus als Vorwurf.

Die Theaterkommission des Straßburger Gemeinderates nahm mit erheblicher Mehrheit den autonomistischen Vorschlag an, dem bisherigen Direktor des Freiburger Stadttheaters, Dr. Krüger, die Bildung einer deutschen Theatertruppe für das Straßburger Stadttheater zu übertragen. Zugleich sind die Gemeinderäte von Kolmar und Hagenau, in welchen die heimattreuen Parteien ebenfalls die Mehrheit besitzen, bereit, Dr. Krüger mit den deutschen Vorstellungen in diesen beiden Städten zu beauftragen. Die Konsolidierung deutscher Vorstellungen im Elsaß durch die Bestellung eines eigenen Leiters veranlaßte die eingewanderten und frankophilen Elemente, in einem Zeitungsfeldzug die französische Regierung zu einem Veto anzustiften, mit dem Hauptgrund, Dr. Krüger sei ein „getarnter Hitlerianer", ein „maskierter Flüchtling", der mit Subvention der Reichsregierung deutschvölkische Kunstpolitik, als „Agent der deutschen Propaganda", machen solle.

Die Theatergemeinschaft Duisburg-Bochum wurde um ein Jahr verlängert. Die Union, die nunmehr zwölf Jahre besteht, wird geleitet von dem bisherigen Intendanten Dr. Saladin Schmitt.

Am Stadttheater Halle a. d. S. kommen in der folgenden Spielzeit an Neuheiten zur Aufführung: Graeners „Schirin und Gertraude", Puccinis „Manon Lescaut", Brand Buys „Die Schneider von Schönau" und Mussorgskys „Der Jahrmarkt von Sarrotschinsky". Der neue Opernchef ist Bruno Vondenhoff (vorher in Königsberg). Neben ihm wirken als Kapellmeister Walter Trolldenier und gastweise Hanns Roessert.

Die Essener Oper hat Ottmar Gersters Oper „Liselotte von Kurpfalz" zur Uraufführung angenommen. k.

KONZERTPODIUM

Die Philharmonische Gesellschaft Bremen wird im kommenden Winter mit dem Städtischen Orchester 20 Abonnementskonzerte unter Leitung von GMD Prof. Ernst Wendel veranstalten. Das Programm wird besonders vielgestaltig sein und neben den großen Meistern auch das zeitgenössische deutsche Schaffen, zum Teil in Erstaufführungen, berücksichtigen. Es ist u. a. die Aufführung folgender Werke geplant: Trapp, Symphonie; Hindemith, Konzert für Orchester; Pfitzner, Symphonie; Gerstberger, Concerto dramatico (Uraufführung); Richard Strauß, Sinfonie domestica; Gottfried Müller, Variationen und Fuge über ein deutsches Volkslied; ferner zwei Symphonien von Bruckner, zwei Haydn-Symphonien, eine Mozart-Symphonie, Beethoven 8. und 9. Symphonie; ein großes Orchesterwerk von Reger; Chorwerke von Brahms, Reger, Hugo Wolf; Bach, die Hohe Messe; Gesänge mit Orchester, zwei Violinkonzerte und zwei Klavierkonzerte. An Solisten sind vorgesehen: Wilhelm Kempff und Elly Ney (Klavier), Georg Kulenkampff (Violine), Maria Müller, H. Schlusnus (Gesang).

Der neue Leiter des Berliner Hochschulchores, Prof. Alfred Sittard, trat zum ersten Male mit der Aufführung der Großen Messe in f-moll von Bruckner an die Spitze der von ihm geleiteten Körperschaft. Die Darbietung hinterließ dank einer vorzüglichen choristischen Durcharbeit einen tiefen Eindruck. st.

Die Konzertveranstaltungen des „Ludwigbund" in Münster umfassen, laut Jahresbericht 1931—33, seit der Gründung 152 Konzerte, die eine systematische Erschließung der klassischen Klaviermusik in wertvoller Zusammenstellung bedeuten.

GMD Otto Wartisch (Gotha-Sondershausen) plant 10 Sinfoniekonzerte mit klassischer Musik und zeitgenössischen Werken (Graener, Gert von Westerman und Wartisch).

Anläßlich des 6. Westfälischen Sängerbundesfestes in Dortmund kamen drei westfälische Volkslieder von Franz Ludwig sowie ein Soldatenlied für Chor und Orchester von Ottmar Gerster zur Uraufführung. k.

Ludwig Hölscher hatte als Solist des Cello-Konzertes von Haydn in Solingen wie auch bei

einer Übertragung im Westdeutschen Rundfunk Köln starken Erfolg.

Die Heidelberger Ortsgruppe des KfDK veranstaltete kürzlich eine Aufführung von Beethovens 9. Symphonie im Schloßhof zu Heidelberg. MD Kurt Overhoff leitete die ausgezeichnete Wiedergabe, zu der sich das Heidelberger Städtische Orchester mit dem Karlsruher Staatstheaterorchester vereinigt hatte.

Karl Ludolff Weishoff-Herford spielte im vergangenen Winter Clara Schumanns 3 Romanzen verschiedenenorts, so u. a. anläßlich eines Schumann-Abends in Bad Oeynhausen, Essen, Gelsenkirchen, Recklinghausen, Bünde i. W. Ferner trat er als Solist eines Sinfoniekonzertes in Bad Neundorf wie auch in Konzerten in Bad Salzuflen und Bad Meinburg auf.

Die Musikgemeinde Suhl und Umgebung (Begründer und Leiter Friedrich Bader) veranstaltete im vergangenen Winterhalbjahr drei Künstlerkonzerte: einen Kammermusikabend des Dresdner Streichquartetts (Beethoven op. 59, Nr. 1 F-dur, Schubert op. 29 a-moll, Haydn op. 74 Nr. 3 g-moll), ein Sinfoniekonzert der Landeskapelle Meiningen (Brahms-Wagner-Abend) und die Aufführung von Robert Schumanns „Paradies und Peri" (Ltg.: Friedrich Bader, Mitwirkende: Oratorien- und Kreuzkirchenchor, MGV Teutonia, Landeskapelle Meiningen und die Leipziger Solisten Käte Grundmann, Toni Scholtz, Wilhelm Ulbricht und Paul Losse). Außerdem veranstaltete die „Teutonia" ein Männerchorkonzert zum Gedenken Haydns, Goethes und Zelters. Die regelmäßigen Geistlichen Abendmusiken gruppieren sich jeweils um eine bestimmte Idee.

Elly Ney brachte mit ihrem Trio und den Herren Valentin Härtl, Anton Huber, Gustav Steinkamp und Hans Noeth auf Schloß Elmau das gesamte Klavierschaffen Johannes Brahms' in Verbindung mit Kammermusik in 11 Konzerten zum Vortrag. Irma Drummer sang die ernsten Gesänge und Bratschenlieder.

Richard Schiffners Introduktion und Passacaglia kam verschiedenenorts zur Aufführung, seine kürzlich entstandene Canonische Toccata und Fuge wurde durch die Kantorei des Leipziger Kirchenmusikalischen Instituts und durch den Dresdner Kreuzchor aus dem Manuskript aufgeführt.

Max Fiedler brachte im letzten von ihm dirigierten Sinfoniekonzert in Essen seine Ouvertüre „Essen" zur Uraufführung. Das Werk mündet in das Lied „Großer Gott, wir loben dich" und in ein Finale von starker Wirkung.

Sigfrid Walther Müller brachte in den von ihm gegründeten 6 Akademiekonzerten mit der Leipziger Orchestergemeinschaft im vergangenen Konzertwinter folgende Werke zur Uraufführung: Kurt Hessenberg, Konzert für Cembalo und Streichorchester, Sigfrid W. Müller, Heitere Musik, op. 43, und Karl Thieme, Erzgebirgische Suite. Zur Erstaufführung gelangten: W. Fr. Bach, Cembalo-Konzert, Fred Lohse, Fröhliche Suite und August Vogt, Ernstes Vorspiel. Solisten waren u. a.: Hans Bassermann, Günther Ramin und Otto Weinreich.

In einem Konzert des Beethovenchors in Ludwigsburg kamen August Richards vier neue Frauenchöre zur erfolgreichen Erstaufführung.

Der Münchener Bachverein veranstaltete einen Abend mit Werken seines Chorleiters, des Münchener Komponisten Karl Marx.

In Zürich wurde Arthur Honeggers „Amphion" nach einem Text von Paul Valéry unter der Leitung von Max Conrad zur Uraufführung gebracht. k.

Das N.-S. Reichssymphonieorchester unter Leitung von KM Franz Adam beendete soeben eine größere Konzertreise durch Westdeutschland und fand überall begeisterte Aufnahme. Zur Wiedergabe kamen Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Reger und Bruckner.

An der Kuffsteiner Heldenorgel kamen neuerdings die für diese Orgel geschaffenen Werke von Curt v. Gorrissen: Hymnus „Unsern deutschen Brüdern", dreisätzige Orgelsuite „In memoriam", Festliches Präludium, Tröstung und Abendgebet zum Vortrag.

Hugo Herrmanns Concerto sinfonietta und Minnespiel (nach Walter von der Vogelweide) wurden bei den Jubiläumsaufführungen in Balingen und Laupheim erfolgreich aufgeführt.

In der Villa Rufolo von Ravalls oberhalb Amalfi bei Neapel, wo R. Wagner seinen Klingsorgarten für den „Parsifal" gefunden hat, wurde das Andenken Wagners durch ein großes Konzert gefeiert. Das Konzert wurde vom Orchester der Neapeler Oper unter Vitale ausgeführt.

Anläßlich der Weihe des Wagner-Denkmals im Liebentaler Grund (Sächs. Schweiz) wurde eine Hymne für Männerchor mit 4 Trompeten und 4 Pos. von Karl Maria Pembaur uraufgeführt.

Theodor Huber-Anderachs neues Werk „Der Ritter" für Männerchor, Baritonsolo und Orchester wurde in München durch die Bürgersängerzunft und Hans Sachße zur Uraufführung gebracht.

Im Rahmen der städtischen Gartenkonzerte in Münster kam die symphonische Dichtung „Es waren zwei Königskinder" von Fritz Volbach zur Aufführung. k.

Das Oratorium „Der jüngste Tag" von Otto Jochum wird in Münster unter der Leitung Georg Ludwig Jochums im kommenden Winter zur Aufführung kommen. k.

GMD Leopold Reichwein (Bochum) wird im kommenden Konzertwinter an Chorwerken Bruckners Messe f-moll, Bachs Matthäuspassion und den „Großen Kalender" von Hermann Reutter aufführen. k.

Von Karl Maria Pisarowitz, dem begabten jungen Prager deutschen Tonsetzer, einem ehemaligen Schüler der Prager Deutschen Musikakademie, gelangten in Prag zwei neue Werke zur Uraufführung: ein Divertissement im Operettenstil für Instrumentalmusik, eine „Tanzeriana" betitelt viersätzige witzig-satirische Komposition, und ein viersätziges Streichquartett, das am Prager Sender zur Ursendung gelangte. E. J.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Ludwig Roselius hat seine neueste Oper „Godiva" beendet. Die Uraufführung wird in Nürnberg stattfinden.

Walther Trautner schrieb eine Volksoper in sechs Bildern „Das Teufelsgold".

Prof. Karl Kittel, der Chordirektor der Bayreuther Festspiele, schrieb einen Männerchor „Deutscher Volksgesang", den er Kultusminister Schemm widmete und der in Bayreuth zur Uraufführung kommt.

Georg Vollerthun arbeitet zur Zeit an einer neuen Oper „Königsidyll".

Hermann Zilcher hat ein neues Orchesterwerk, betitelt „Tanzfantasie", geschrieben.

Heinz Schubert, der Komponist des „Hymnus", arbeitet zur Zeit an einem Bratschenkonzert.

Richard Trunk veröffentlicht soeben einen neuen Männerchor-Zyklus „Feier der neuen Front" nach Gedichten von Baldur von Schirach. Das bereits im Februar 1932 entstandene Werk, das die Untertitel „Hitler", „Des Führers Wächter", „O Land", „Horst Wessel" trägt, kommt unter Prof. Rüdel am 30. November zur Uraufführung und wird dann am 3. Dezember durch den Kölner MGV unter Leitung des Komponisten ebenfalls aufgeführt. Der Führer hat die Widmung angenommen.

Heinrich Lemacher vollendete eine Weihekantate für gemischten (Schul-) Chor und Kammer- (Schul-) Orchester, die im Herbst in Aachen aufgeführt wird.

Hermann Grabner schrieb eine „Alpenländische Suite" für Orchester und eine Schuloper „Der Weg", welch letztere in Dresden ihre erfolgreiche Uraufführung erlebte.

Richard Greß arbeitet zur Zeit an der Fertigstellung einer Serenade für Orchester, die im kommenden Winter unter MD Georg Jochum in Münster zur Uraufführung gebracht werden wird. k.

Jon Leifs veröffentlicht soeben als op. 8 ein neues Orchesterwerk „Beethoven-Variationen".

Hans Chemin-Petit hat eine große achtstimmige Motette nach Worten von Matthias Claudius komponiert.

Fritz Theil vollendete eine Ouvertüre „Das dritte Reich" für Harmoniemusik.

Heinrich Werlé bringt im Herbst eigene Kompositionen und Volksliedbearbeitungen für gemischten Chor, Männer- und Kinderchor zur Veröffentlichung.

Armin Haag steuerte zu dem soeben erschienenen 2. Band des „Horst-Wessel-Marschalbums", herausgegeben von Dr. Hans Buchner im Zentralparteiverlag der NSDAP 4 Lieder auf Gedichte von Heinrich Anacker bei, die damit amtlich zu Parteiliedern der NSDAP erklärt wurden. Haags Chor „Du sollst an Deutschlands Zukunft glauben" auf den bekannten Vers wird zur Zeit wieder sehr viel gesungen. Er wurde erstmals im November 1926 anläßlich des 70jährigen Jubelfestes des Berliner Sängervereins „Cäcilia-Melodia" uraufgeführt und derart bejubelt, daß eine sofortige Wiederholung stattfand.

Gottfried Rüdinger komponierte zwei Vaterlandslieder „Deutsches Gebet" und „Glaube", deren Uraufführung bevorsteht.

MD Karl Meister-Landau hat soeben einen Militärmarsch „Fahne voran" geschrieben, der der Hitlerjugend gewidmet ist und in Kürze zur Uraufführung kommt.

VERSCHIEDENES

Wie das „Chemnitzer Tageblatt" erfährt, hat der aus dem Verband der städtischen Theater in Leipzig entlassene Generalmusikdirektor Gustav Brecher in den Notenbeständen für die Orchesterstimmen besonders bei Wagner so wesentliche den Vorschriften der Komponisten widersprechende eigenmächtige Veränderungen vorgenommen, daß die Stimmbücher von anderen Kapellmeistern und vor allem von den Mitgliedern des Orchesters zum Teil nicht mehr verwendet werden können. In Fällen, bei denen der Umfang der Einzeichnungen eine Bereinigung unmöglich macht, müssen neue Noten beschafft werden. Die dadurch entstehenden Kosten sollen Brecher in Rechnung gestellt werden.

Die Stadt Bonn lehnt ab, sich bei Engagements der Vermittlung von Konzertdirektionen zu bedienen und hat den deutschen Städtetag ersucht eine ähnliche Entschließung zu veranlassen. k.

Die Stadt Mülheim, die Anfang Mai Ludwig Webers „Chorgemeinschaft" zur Ur-Aufführung brachte, hat dem Komponisten ein Haus zur Verfügung gestellt und übernimmt die Sorge für seinen Lebensunterhalt. Als Gegenleistung erwartet sie, daß Ludwig Weber seine neuen Werke dort uraufführen läßt.

Im Museum zu Straßburg wurde ein neuer Saal mit einer reichen Sammlung von Musikinstrumenten aus der Blütezeit des Straßburger Musikinstrumentenbaus, dem 17., 18. und 19. Jahrhundert, eröffnet.

In der Absicht, Webers „Euryanthe" von den unüberwindlichen Hemmnissen des mißglückten Librettos zu befreien und die geniale Musik zur vollen dramatischen Wirkung gelangen zu lassen, hat Prof. M. Hofmüller, der frühere Intendant der Kölner Oper, einen neuen Text geschrieben, der zwar die äußerlichen Umrisse der alten Handlung beibehält, aber ihre innere Leere und Unwahrhaftigkeit beseitigt und menschlich vertieft.

Anläßlich des 100. Todestages des berühmten tschechischen Geigers Josef Slavik, des sog. „zweiten Paganini", wurden dessen sterbliche Überreste nach Prag überführt und in einem Ehrengrabe beigesetzt. E. J.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Domkapellmeister Prof. Jos. Meßner spielte im Großmünster zu Zürich am 21. Juni in einem Orgelabend: „Österreichische Meister des Orgelspiels" Werke von Kanetscheider, Willner, Wöß, Springer und Meßner. Am 24. Juli dirigierte er einen Mozart-Orchester-Abend im Radio Paris, an dem die Haffner-Serenade, das Krönungskonzert, das Harfen-Flötenkonzert, Arien und die Es-dur-Symphonie zur Aufführung kamen. Es wirkten die französischen Künstler Gabrielle Ritter-Ciampi und der Pianist E. Casadesus mit.

Die diesjährige Opernsaison in dem französischen Badeort Vichy hat ein internationales Gepräge. Von deutschen Werken sollen „Tannhäuser", „Lohengrin", „Tristan" und „Parsifal" zur Aufführung kommen, ferner Webers „Oberon" in der Bearbeitung Felix von Weingartners und „Boccaccio" von Franz von Suppé.

Maria Ivogün und Alexandra Trianti sind nach ihrem großen Erfolg mit ihrem Duetten- und Lieder-Abend in London in der kommenden Saison für 10 „Celebrity-Konzerte" nach England verpflichtet worden. Einen regen Anteil am Erfolge hatte auch der Begleiter Michael Raucheisen.

Erstmalig nach dem Kriege wurde in Brüssel eine Wagneroper („Tristan und Isolde") mit deutschen Künstlern aufgeführt. k.

Anläßlich des 100. Geburtstages von Johannes Brahms veranstaltete die Philharmonische Gesellschaft in Tokio eine Brahms-Feier, auf deren Programm die 2. Symphonie und die Haydn-Variationen standen. Die Leitung des von einer zahlreichen Zuhörerschaft begeistert aufgenommenen Konzertes lag in den Händen von Hidemaro Konoyes, der im Herbst dieses Jahres als Gast die Philharmoniker in Berlin dirigieren wird.

Adolf Busch's „Capriccio" für Orchester wurde erstmalig in Riga aufgeführt und außerdem vom Dartmovth College, Hannover, N. H. (U. S. A.) zur Aufführung erworben.

Hugo Herrmanns „Gesänge nach alten Sequenzen" kamen Ende Juli in San Feliu in Spanien zur Aufführung.

MUSIK IM RUNDFUNK

Anregungen zum Sendeprogramm.

Von Horst Büttner, Altenburg.

V. Unterhaltungsmusik.

Die Erfindung des Rundfunks hat für das Musikleben drei wesentliche neue Gegebenheiten geschaffen:

1. Musik wird benötigt in bisher nicht geahnten Mengen.
2. Millionen von Menschen, die bisher mehr oder weniger sich selbst überlassen waren (Bauern, Kleinstädter, Handarbeiter), kommen täglich und stündlich mit Musik in Berührung, die ihnen von einer entfernten Stelle zugetragen wird.
3. Durch den Rundfunk sind neue technische, klangliche und psychologische Bedingungen geschaffen worden, die den bisherigen Formen der Musikausübung nicht zugrunde lagen.

Diese Voraussetzungen führen zu folgenden Forderungen:

1. Den Grundstock der Musiksendungen hat eine Musik zu bilden, die der Aufnahmefähigkeit möglichst der gesamten Hörerschaft entspricht, also jene Musikgruppe, die wir unter dem Namen „Volks- und Unterhaltungsmusik" vorläufig mehr instinktiv richtig als begrifflich klar zusammenfassen.

2. Diese Feststellung ist nicht ein Zugeständnis an den platten Publikumsgeschmack, sondern bedeutet die Erkenntnis, daß kulturelle und völkische Aufbauarbeit in der Rundfunkmusik von der Volks- und Unterhaltungsmusik auszugehen hat. Beim Theater und Konzertsaal liegt die Sache etwas anders. Kulturarbeit heißt hier vor allem, die klassischen Spitzenwerke der Musikliteratur in möglichst vollendeter Form zu bringen. Auch der Rundfunk muß das tun, doch eine alleinige Herrschaft dieses Prinzips würde zu einer sinnlosen Häufung schwerer Musik führen, wodurch die Hörer nur abgeschreckt würden. „Tristan", „Matthäuspassion" und „Neunte Sinfonie" sind für Feierstunden, für innerlich eingestimmte Menschen einer sichtbaren Gemeinde bestimmt, aber nicht zur akustischen Untermalung einer Stammtischunterhaltung. Die Bändigung des Raumes durch die Ätherwellen bringt aber eine Unkontrollierbarkeit der musikempfangenden Menschen und ihrer Umwelt mit sich. Damit also eine Profanierung der großen Meisterwerke möglichst ausgeschaltet und die große Masse musikalisch einfach organisierter Menschen wirklich erfaßt und kulturell gefördert wird, muß die Volks- und Unterhaltungsmusik die Sendeprogramme mengenmäßig beherrschen.

3. Um eine allzuhäufige Wiederkehr einzelner Musikstücke zu vermeiden, muß der Werkbestand so groß wie nur irgend möglich sein. Hier hat die dringend nötige Reform der Unterhaltungsmusik in erster Linie einzusetzen. Der heute gebräuchliche Werkbestand ist für die Ansprüche des Rundfunks einfach zu klein. Es ist unbedingt zu erreichen, daß die Unterhaltungsmusik am Rundfunk auf Grund von etwa 8000 bis 10 000 Werken getrieben wird. Erst dann wird jener peinliche Zustand ein Ende nehmen, daß einige wenige Walzer, Märsche und gespielte Lieder einer chronischen Uraufführung ausgeliefert sind. Gerade dem einfachen musikliebenden Handarbeiter, der geplagten Hausfrau, dem entspannungsbedürftigen Geistesarbeiter wird vielfach die Freude an seinem Empfangsgerät genommen, weil er „immer wieder dasselbe" hören muß. Dabei ist dieser Übelstand leicht zu ändern. Nur ein Beispiel: Josef Strauß hat 77 Walzer geschrieben, von denen vier — „Dorfschwalben aus Österreich", „Mein Lebenslauf ist Lieb und Lust", „Aquarellen" und „Sphärenklänge" — ständig im Sendeprogramm vertreten sind und etwa sechs weitere ab und zu einmal auftauchen. Man braucht nur alle anderen Walzer in die Programme dauernd einzuschalten, um eine Vergrößerung des Werkbestandes und damit eine größere Abwechslung zu erzielen; es steht nicht zu befürchten, daß die Funkteilnehmer einen nie zu hörenden Meisterwalzer wie „Die Industriellen" ablehnen werden. Mit diesem Beispiel ist zugleich die Quelle genannt, aus der bei der Anreicherung der Unterhaltungsmusik vor allem zu schöpfen ist: Die wertvolle Tanzmusik und tanzartige Musik der letzten Jahrhunderte. Die Auswahl ist hier so unermeßlich, daß wirklich nur etwas guter Wille nötig ist, um grundlegend Wandel zu schaffen. Weiterhin sollte man Volksliedweisen in gespielter Form bringen — kleines Orchester — und schließlich bietet auch die Militärmarsch-Literatur noch große Möglichkeiten. Jedes Regiment des Vorkriegsheeres hatte seinen eigenen Parademarsch, die Kavallerieregimenter sogar zwei, von den zahlreichen historischen Märschen ganz abgesehen: Warum spielt man immer nur ein paar Dutzend Militärmärsche, wenn man Hunderte zur Verfügung hat?

Die Hauptsache ist nun allerdings, daß die Programmaufstellung der Unterhaltungskonzerte etwas intelligenter gehandhabt wird als bisher. Allzusehr herrscht noch das bequeme Kaffeehausprinzip: Man nehme einen Marsch, eine Ouvertüre, ein Potpourri, einen Walzer und ein Charakterstück. In originellen Zusammenstellungen unter schlagkräftigen Titeln müßten sich die einzelnen Sender gegenseitig überbieten, dann würde Leben in die Unterhaltungsmusik kommen. Ein gewisses Stilgefühl muß allerdings auch hier herrschen. Wenn in einem Programm der letzten Zeit Paul Dukas „Zauberlehrling" und der „Donauwalzer" von Johann Strauß unmittelbar aufeinander folgten, so kann man diese Verkoppelung von schwerster Sinfonik und Tanzmusik unmöglich gutheißen, auch bei aller Anerkennung der Qualität des klassischen Straußwalzers. Wenn aber gar der Deutschlandsender eine geistige Anleihe bei Grabbe aufnimmt und unter der Firmenbezeichnnug „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung" Mozarts göttliche Ouvertüre zu „Cosi fan tutte" mit dem verblühten Unsinn des „Spritzbrunnen-Aufdrehers" im gleichen Programm zusammen bringt, so muß man sich schon als Diogenes

mit der Laterne fühlen, um hier eine „tiefere Bedeutung" ausfindig zu machen. So geht es wirklich nicht; diese Beispiele zeigen, wie weit der Rundfunk trotz aller Volksliedpflege noch von einer wirklich funkgerechten Gestaltung der Volks- und Unterhaltungsmusik entfernt ist. Hier liegt aber die entscheidende Zukunftsaufgabe der Sendeleitungen vor; man kann deshalb nur wünschen, daß der völkisch-politischen Aktualisierung des Rundfunks eine ebensolche volksmusikalische folgt, damit er eine wichtige Waffe im Existenzkampf der deutschen Kultur werde.

Die im Juni und Juli gesendeten Bachkantaten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Es ist schon so, daß nicht wenige Kantaten Bachs noch kaum zur Aufführung gelangt, sicher aber schon so gut wie unbekannt geblieben sind. Von den sechs im Juni bis zum Ferienbeginn gesendeten ist die Mehrzahl weder im Rahmen der Bachfeste zum Vortrag gekommen noch finden sich Aufführungen in den von Th. Biebrich hergestellten Statistiken für die Jahre 1912, 1914 und 1915 (s. die Bach-Jahrbücher) verzeichnet. So stellen sich die Reichssendungen als immer nötiger heraus, die tonliche Erschließung dieses gewaltigsten Vermächtnisses, das je ein Musiker hinterlassen, ist wahrlich eine musikalische Zeitaufgabe.

Die Kantaten seien der Reihe nach signalisiert, da jede in ihrer Art derart bedeutend ist, daß, von der fünften abgesehen, eine Rangordnung nicht aufgestellt werden kann. Da ist zunächst die Pfingstkantate: „Er rufet seinen Schafen mit Namen" (Nr. 175), eine Solokantate auf einen Zieglerschen Text, die im Rahmen der Bachfeste zuerst in Kiel zu hören war. An ihr könnte besonders schön Bachs Tonarten-Symbolik aufgezeigt werden. Der Himmel ist G-dur, die Erde e-moll. Ein relativer, also kein absoluter Gegensatz und zugleich eines aufs andere weisend (Paralleltonart). Wie dieses Verhältnis durchgeführt und erweitert wird, macht den Inhalt der Kantate aus. Im letzten Jahrzehnt ist hinsichtlich Bachs Tonartenwahl ein großer Sport getrieben worden, Sport insofern, als Tonarten-„Komplexe" lediglich nach rein musikalischen Gesichtspunkten zusammengestellt wurden, bar jeder inhaltlichen Betrachtung. Was nun eben einer Beleidigung Bachschen Geistes gleichkommt, darüber im Hinblick auf andere Kantaten noch Weiteres. Die wertvollste Arie ist die erste in e-moll: „Komm, leite mich", wie denn e-moll als ausgeprägt irdische Tonart für Bach sehr bezeichnend ist. Ganz in diesem Sinn verwendet er sie in der Kantate: „Ich bin vergnügt", weiterhin in der folgenden Sendekantate: „O heilges Geist- und Wasserbad" (Nr. 165) nach einem S. Frankschen Text, aber erst in Leipzig entstanden. Hier ist G-dur Grundtonart, und die Altarie: „Jesu, der aus großer Liebe" ein von e-moll aus nach dem G-dur-Himmel, nach Jesus sich sehnendes, herrliches Stück. Man beschäftige sich zunächst einzig mit dem Thema: Mit Sehnsuchts-Sexten in e-moll beginnend, verschwinden diese, als ein glückliches G-dur erreicht ist. Der Eingangschor ist besonderer Art, arbeitet so etwas wie mit impressionistischen Dissonanzen. Die inhaltliche Erklärung der Kantate ist übrigens gar nicht leicht, zudem muß das Alte Testament für die letzte Arie herangezogen werden.

Von den zwei „O Ewigkeit, du Donnerwort"-Choralkantaten wird die zweite, eine Solokantate, sehr häufig, die vollständige Choralkantate aber, trotzdem sie zu den früh herausgegebenen gehört (Nr. 20), nur selten aufgeführt, vielleicht ihres etwas mittelalterlichen Höllencharakters wegen, vielleicht aber auch der Kritik wegen, der der Eingangschor mit seiner Benützung der französischen Ouvertürenform ausgesetzt gewesen ist. Es geht, wie sich nachweisen läßt, auf ganz andere Weise zu, die Einteilung ist völlig gerechtfertigt, nur muß man erkennen, was Bach mit dem „fugierten" Mittelsatz beabsichtigt und warum er ihn ganz unfranzösisch anlegt. Eine große Rolle spielt choralthematisch die erste Choralzeile mit ihrem Oktaven-Anstieg, nämlich eine bedeutend größere, als selbst die sehr verdienstliche Spezialarbeit von H. Sirp über Bachs Verwendung des Chorals in seinen Kantaten (s. die beiden letzten Bach-Jahrbücher) ausführt. Aber schwer, vorläufig wenigstens, ist die Kantate mit ihrem harten, mittelalterlichen Geiste auszuführen.

Eine ausgeſprochene Spät-, aber nicht Choralkantate iſt: „Es iſt dir geſagt, Menſch, was gut iſt“ (Nr. 45), ein außerordentliches, in E-dur ſtehendes Werk, wenn der Zugang zu den Arien auch keineswegs leicht iſt. Aber gleich der erſte Chor (mit ſeinen drei großen Teilen und einem Vorbau) einzig über die Worte: „Es iſt dir geſagt“, war auch er Mißverſtändniſſen ausgeſetzt. Nur Eines: Mit Bach überhaupt, dem ſpäteren aber noch beſonders, ſoll man ſich's geiſtig ſo ſchwer als möglich machen und immer an den bekannten Lichtenbergſchen Satz denken. Dieſer erſte Satz in ſeiner ungemeinen Ausdehnung gehört zu denen, die am wenigſten Diſſonanzen aufweiſen, und nur gut vorbereitete. So wär's, ſagt Bach, lebten die Menſchen den menſchlichen Geboten entſprechend. Selbſt Derartiges wie ein ſchlackenloſer, dabei durchaus nicht reibungsloſer kontrapunktiſcher Satz ſteht bei Bach im Dienſte künſtleriſcher Abſicht; irgendwie etwas Zufälliges gibt es da überhaupt nicht mehr. Noch ein ganz Beſonderes enthält dieſe Kantate: Worte Jeſu über Menſchen, die ſich und ihre Verdienſte in menſchliche Erinnerung bringen, zum humorvoll Überlegendſten gehörend, was es auf dieſem Gebiet überhaupt gibt, einfach gottvoll! Und glaubt man etwa, daß Bach dieſen Chriſtus bei der Abfertigung vielleicht in Zorn ausbrechen läßt? Nicht die Spur! In einer damaligen komiſchen Oper könnte dieſes „Arioſo“ ſtehen.

Dann die folgende Spätkantate: „Nimm von uns, du treuer Gott“ (Nr. 101), das ſtärkſte Gegenſtück zu der vorigen, ein Werk, dem ich den Namen Peſtkantate gegeben habe. Und zwar aus äußeren wie inneren Gründen. Das benutzte, von Moller ſtammende Kirchenlied iſt 1584 zur Peſtzeit entſtanden, der Menſch, ſeiner Sünden ſich bewußt, wendete ſich in ſeiner großen Not an den zornigen Gott, Rettung erflehend. Ob nun in Fällen eines Unglücks wie dem der Peſt Rettung zu erwarten iſt, das möge der Leſer ſelbſt beantworten. Bach reiht ein Mollſtück ans andere, ſo daß eine unaufhörliche Mollfolge (d, g, *d*, a, d, *d*, d) zuſtande kommt, um deren „rein muſikaliſche“ Erklärung nun eben die Reinmuſikaliſchen gebeten ſeien. Wer mit dem Einwand käme, die ſieben Stücke folgten eben dem Moll-Choral, würde die nötige Antwort ſchnell genug erhalten. Selbſt die vor dem Schlußchoral geſungene herrliche Jeſusarie ſteht in Moll. Auch Chriſtus kann in einem ſolchen Fall nicht unmittelbar helfen, die „Peſt“ wütet weiter. Was er aber geben kann, iſt ein — ſeliges Sterben in ihm. Und nun die Einzelſtücke in ihrer oft zermalmenden Härte und Sündenangſt, voran der gewaltige Eingangschor mit ſeinem „Sündenmarſch“ und ſchärfſten Diſſonanzen (vgl. die vorige Kantate)! Ein Werk des „furchtbaren Kantors“! Welche Aufgaben für unſre Dirigenten! Denn weit ſind wir, gerade auch unſre Soliſten, noch davon entfernt, dieſem ſpäten Bach gerecht zu werden.

Die ſechſte Kantate: „Barmherziges Herze der ewigen Liebe“ (Nr. 185) iſt eine Solokantate und noch in Weimar (1717) geſchrieben. So man, einen derartigen Text — von S. Frank — betrachtend, daran denkt, welche Aufgabe gerade geiſtiger Art an die damaligen Komponiſten geſtellt wurde, ſo weiß man zwar, daß die meiſten von ihnen „kniffen“, zugleich aber, welch ſtählerne Köpfe die wirklichen Komponiſten beſitzen mußten. Die Kantate iſt in dieſem Sinn ein volles Dokument für den jüngeren Bach, jedes einzelne Stück hat ihr eigen Geſicht und alles ſtimmt zuſammen. In der Mitte eine reiche Liebes-Arie in A-dur, Ausgang iſt fis-moll, ebenſo der Schluß. Lediglich dieſe äußeren Feſtſtellungen werden einmal dem Kenner ſchon Vieles ſagen.

FUNKKRITIK.

Um Mißverſtändniſſen vorzubeugen, ſei ausdrücklich darauf hingewieſen, daß dieſe Rubrik lediglich der Programm-Kritik dient, alſo nicht auf Einzelleiſtungen und die muſikaliſche Ausführung Bezug nimmt.

Mitteldeutſcher Rundfunk. Die Verbindung literariſcher und muſikaliſcher Darbietungen zu einer gemeinſamen Idee, die im Titel ſinnentſprechend zum Ausdruck kommt, iſt ſehr unterhaltſam und ausbaufähig. Ich denke etwa an die Veranſtaltung „Frauenliſt“ mit muſikaliſchen Beiträgen aus „Figaros Hochzeit“, „Luſtige Weiber“ u. a. Schade, daß dieſe Tendenz nicht auch in der Darbietung des 3. Juli zum Ausdruck kam, wo das literariſche Thema „Deutſche Heldenſage“ etwas beziehungslos in ein Konzert eingruppiert wurde. Im übrigen zeigt das Sendeprogramm viele wertvolle volksmuſikaliſche Ver-

anstaltungen, dramatische Werke wie Glucks „Zauberbaum" (wann werden wir einmal eine Gluck-Renaissance erleben?), lokale Konzerte wie „Musik in Jena", kurzum, das Sendeprogramm der „Mirag" zeigt die gewohnte und geschätzte Vielseitigkeit in geschickter Zusammenstellung.

Norddeutscher Rundfunk. „Hamburg und seine Elbe in Wort und Lied", „Heide-Hochzeit" u. a. zeigen, daß die Norag weiterhin um die Individualität ihres Senders in glücklicher Weise bemüht ist. Mit besonderer Genugtuung stellen wir eine weitere Bevorzugung nordischer Musik in annehmbarer Auswahl fest. Hervorzuheben ist „Eine heitere halbe Stunde" (Kammermusik für Fagott, Oboe und Klavier). Man sollte auch an anderen Sendern dem Humor in der Instrumentalmusik mehr zu seinem Recht verhelfen. Denn auch dies ist ein Mittel, um den einfachen Hörer an schwerere musikalische Kost zu gewöhnen.

Westdeutscher Rundfunk. Man hörte u. a. Mozarts „Il re pastore", eine Reihe von wertvollen Konzerten, wobei in anerkennenswerter Reichhaltigkeit historische Veranstaltungen (Kammermusik aus dem Brühler Schloß) mit neuzeitlichen Musikaufführungen abwechseln. Besonderes Interesse verdient die Rubrik „Deutsche Hausmusik", wobei letzthin wieder lebende Tonsetzer (Unger, Trunk) zu Gehör kamen. Die Veranstalter waren Mitglieder der Kölner Ortsgruppe des Reichsverbandes deutscher Tonkünstler. Man sollte öfter auf diese Weise Verbände unterstützen und eine engere Zusammenarbeit zwischen dem Rundfunk und dem musikalischen Organisationsleben Deutschlands anstreben. Könnte man nicht regelmäßig bestimmte Sendezeiten einzelnen verdienten Vereinigungen zur Verfügung stellen,

Süddeutscher Rundfunk. Dem Chorgesang und der Volksmusik instrumentaler Art wird ein erfreulich breiter Raum gewährt. Neuzeitliche Tonsetzer kommen nicht zu kurz, die Zusammenfassung der lebenden Komponisten nach Städten und Ländern („Freiburger Komponisten", „Badische Komponisten") ist begrüßenswert. Vielfach findet man geschickte einheitliche Stilprogramme, wie etwa „Die Passacaglia" mit einer kurzen Einführung. Die musikalische Leistungsfähigkeit des Südfunks erscheint befriedigend.

Funkstunde Berlin. Erfreulich, daß auch hier Felix Draeseke öfter zu Worte kommt neben anderen neueren Tonsetzern wie Georg Vollerthun, Armin Knab, Othmar Schoeck u. a. Hervorzuheben ist die Aufführung des „Deutschen Liederspiels" von Heinrich von Herzogenberg. Im übrigen stellt sich der Rundfunk im Hinblick auf die Sommerzeit mehr auf leichtere Musik ein. Eine musikalische Komödie „Das lachende Florenz" von Hans Martin Cremer fand Gefallen.

Deutschlandsender Königswusterhausen. In der Rubrik „Musik unserer Zeit" kamen u. a. Theodor Blumer, Hans Chemin-Petit, Justus Hermann Wetzel zu Gehör, desgleichen Lothar Windsperger, Felix Woyrsch usw. Den Reichtum jüngerer deutscher Musik entdeckt und gefördert zu haben, ist ein besonderes Verdienst des Deutschlandsenders. Musikalische Landschaftsbilder, etwa „Meer und Berge und Tannen" bereichern vorteilhaft das Programm. Etwas größere Wertsteigerung der Abendprogramme wäre zu empfehlen. Im Verlauf von zwei Wochen findet sich nach 8 Uhr abends nicht eine größere musikalische Veranstaltung, die Übertragungen von anderen Sendern abgerechnet. Hier könnte etwas mehr Eigenart Platz greifen.

Ostmarkenrundfunk Königsberg. Es sind wenige Veranstaltungen eigenen Gepräges wie „Aus vergessenen Operetten" oder „Der Bauer im Liede", die dem kritischen Blick auffallen. Dagegen im Abendprogramm häufiger als früher Übertragungen von auswärtigen Sendern. Auch das Königsberger Opernorchester verschmäht selbst Schlager von Willi Meisel und Charakterstücke von Ludwig Siede nicht. Konzessionen an die Sommerzeit?

Schlesische Funkstunde. Eine hoffentlich nicht nur vorübergehende Zunahme lokaler Musikdarbietungen äußert sich in „Oberschlesische Bergschüler singen", „Volkslieder aus der Grafschaft Glatz" u. a. Im übrigen ist das Programm auf Natur, Humor, Tanz und „Sommerfrische" eingestellt (übrigens unter diesem Titel eine üble Zusammenstellung von Kitsch auf Schallplatten. Seitdem Paul Lincke sein widerwärtiges „Glühwürmchen-Idyll" geschrieben hat, hasse ich diese harmlosen Tierchen wie die Sünde.). Die wertvollsten Konzerte stellt nicht die Schlesische Funkstunde, sondern werden von auswärtigen Sendern übernommen. Annehmbar ist die Programm-Auswahl einiger kleinerer Kammerkonzerte.

Bayerischer Rundfunk. Ein hübscher Programmtitel für eine musikalisch-literarische Veranstaltung: „Am Korn, am Kleefeld vorbei". — Warum haben die deutschen Sender nicht mehr auf den „Deutschen Volksliedertag" am 25. Juni Rücksicht genommen? Der Bayerische Rundfunk bringt wenigstens aus diesem Anlaß eine halbe Stunde Chormusik. Was im Grunde genommen natürlich auch nicht ausreichend ist, um diesem wichtigen Tage gebührend Rechnung zu tragen. Wenn auch in München die Sommerzeit stark im Programm bemerkbar wird, so fesseln manche hübschen Zusammenstellungen wie „Auch kleine Dinge können uns entzücken" oder „Willkommen und Abschied". Aus Würzburg wurde „Gomas und Zaide" von Mozart übertragen, sowie ein Konzert vom Mozartfest. War es nötig, Sullivans „Mikado" zu bieten? Dr. Fritz Stege.

FUNKNACHRICHTEN.

Dr. Ludwig Neubeck, Intendant des Mitteldeutschen Rundfunks, wurde beurlaubt. Damit hat der Rundfunk Deutschlands den genialsten Funkleiter verloren, der an deutschen Sendern tätig war.

Der Südwestdeutsche Rundfunk beabsichtigt einen Wettbewerb unter den Chorkomponisten zu veranstalten zur Gewinnung einer arteigenen neuen Chormusikkunst. Unter eigenen Opfern wird der Rundfunk neue Anregungen bieten, also etwa Wanderlieder mit Lauten- und Mandolinenchören als Begleitung der Männerstimmen und dgl.

Der Bayrische Rundfunk brachte die erfolgreiche Uraufführung von Werner Egks Funkoper „Columbus". Die Leitung lag in den Händen des Komponisten; die Hauptrollen sangen Heinrich Rehkemper, Rita Weise und Max Meili.

Hans Weiß' „Kurioser Kaffeeklatsch" op. 32 für Violine, Flöte, Clarinette und Klavier wurde in verschiedener Besetzung von Stuttgart, Leipzig und Königsberg gesendet.

Der Mitteldeutsche Rundfunk veranstaltete eine Emil Mattiesen-Liederstunde. Die Werke aus seinen Liederzyklen „Überwindungen", „Vom Schmerz", „Balladen von der Liebe", „Stille Lieder" u. a. gaben ein kraftvolles Bild von der Kunst dieses zu Unrecht vernachlässigten deutschen Liedmeisters. Ausführende waren die bekannte Sängerin Lula Mysz-Gmeiner und der Komponist.

Dr. Wilhelm Buschkötter brachte im Rahmen eines Funksymphoniekonzertes in Köln die vierte Symphonie des jüngst verstorbenen Ewald Sträßer zur Aufführung.

Ein fünfsätziges Orchesterwerk „Skizzen" von Alex Grimpe erlebte seine Uraufführung in der Norag. Die Presse findet für die Neuheit Worte höchster Begeisterung.

Das Berliner Rundfunkprogramm kündigte einen Zyklus „Plattdeutsche Lieder" von Hermann Simon an.

Kompositionen von Paul Mittmann kamen mehrmals im Schlesischen Sender zum Vortrag (Sopranlieder, Klarinettenrhapsodie, Männerchöre mit Klavier). Der Ostmarkenrundfunk hat eine Kompositionsstunde für Paul Mittmann in Aussicht gestellt.

Ein einsätziges Streichquartett von Johannes Günther wurde in der Berliner Funkstunde erstmalig aufgeführt.

Dr. Helmuth Thierfelder dirigierte im Mitteldeutschen Rundfunk die 2. Sinfonie von Felix Draeseke.

Im Norddeutschen Rundfunk gelangte eine unbekannte Oper von Marschner zur Uraufführung, betitelt „Ali Ben Bäbu". Die musikalische Neubearbeitung stammt von Erwin von Clarmann.

KM Friedrich Rein hat im Bayer. Rundfunk Werke der Münchener Komponisten: Theodor Huber-Anderach, Hans Grimm, Gottfried Rüdinger, Joseph Haas und August Reuß zur Aufführung gebracht.

Hermann Zilchers Sinfonie für zwei Klaviere, Werk 50, gelangte durch Heinz Reinhart Zilcher und den Komponisten im Südwestfunk zur Aufführung.

Musik des 17. und 18. Jahrhunderts auf Originalinstrumenten wurde im Westdeutschen Rundfunk zur Aufführung gebracht. Unter Mitwirkung von Carl Hermann Pillney kamen Werke von Purcell, Buxtehude u. a. zu Gehör. k.

Sigfrid Walther Müllers neues Orchesterwerk „Heitere Musik" in 4 Sätzen wurde erstmalig im Mitteldeutschen Rundfunk unter Leitung des Komponisten aufgeführt.

Hanns Schindler brachte am Berliner und Münchener Sender seine neueste Orgelkomposition „Introduktion, Chaconne und Doppelfuge" op. 39 zur Erstaufführung.

Der Süddeutsche Rundfunk brachte kürzlich als Liederstunde acht Lieder des Schwarzenberger Organisten Richard Schiffner.

Hugo Herrmanns neues Orchesterwerk „Tanzliturgie" in sieben Sätzen kam im Berliner Sender unter Leitung des Komponisten durch das Berliner Philharmonische Orchester zur erfolgreiden Aufführung. Seine Konzertmusik I für Streichorchester, Klavier und Trompete erklang kürzlich im Südfunk unter Ferdinand Drost.

Heinz Schuberts „Hymnus" kam Mitte Juli im Kölner Rundfunk zur Aufführung.

Die Schlesische Funkstunde, Breslau, bereitet eine Armin Haag-Musikstunde vor, in der erstmals ein größerer Teil der Haagschen komischen Spieloper „Die gepanzerte Braut" (Dichtung von Werneck), uraufgeführt 1922 vom Coburger Landestheater, zur Sendung kommt.

Als Auftakt zu den diesjährigen Bayreuther Festspielen sandte der Norddeutsche Rundfunk am 7. Juli ein Richard Wagner-Konzert, bei dem Univ.-Prof. Dr. W. Golther einleitende und verbindende Worte sprach und GMD Wach das Orchester der Norag dirigierte.

Der Ostmarkenrundfunk brachte am 20. Juli den Einakter „Der Heiratsvertrag" (La cambiale di matrimonio") von G. Rossini in einer deutschen Bearbeitung und Funkeinrichtung von Herbert Gerigk zur deutschen Erstaufführung. Das Werk wurde 1814 geschrieben. Die musikalische Leitung hatte Ludwig Leschetitzky, in den Hauptpartien sangen Adelheid Armhold, Alfred Bartolitius, Erwin Roß und Fritzkurt Wehner.

Herausgeber: Gustav Bosse in Regensburg. — Verantwortlicher Schriftleiter und Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt“

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1933 HEFT 9

INHALT

Bildbeilagen:

Notenbeilage:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35.

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik“ Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bezw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im Voraus zu bezahlen

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM. 162.—, 1/2 Seite RM. 84.—, 1/4 Seite RM. 45.—, 1/8 Seite RM. 25.—,
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag) Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Fritz Tutenberg: Munteres Handbüchlein des Opernregiſſeurs. Leitfaden einer geheimen Kunſt. (Band 42 der Sammlung „Von deutſcher Muſik.") Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.

Die Verſuche, das deutſche Theater durch den Spielplan zu erneuern, ſind lobenswert und fruchtbar. Wir jungen deutſchen Theatermenſchen aber, die an der Idee der nationalen Erhebung gewachſen ſind, haben die Pflicht und die Verantwortung, dieſe Beſtrebungen durch unſere genaue Kenntnis des inneren Theaterbetriebes zu untermauern. Soll das deutſche Nationaltheater wirklich erſtehen, muß auch beim Bühnenkünſtler jeden Faches die Selbſterziehung oder auch gegenſeitige Erziehung einſetzen, damit der ſchlechte Klang des Wortes „Komödianten" verſchwindet.

Das Weſen der neuen Gemeinſchaft auf das Theater überſetzt, bedeutet: Vernichtung aller Vergottung des Einzelnen, gemeinſamer Dienſt am Kunſtwerk, Herausbildung des Enſembles (das in den letzten vierzehn Jahren verloren ging) als der Grundlage jeder, ſpeziell der deutſchen Bühnenkunſt, abſolute Unterordnung des Kapellmeiſters und Regiſſeurs unter den allein tätigen Willen des Werkſchöpfers; Aufhebung des Singchors als „Maſſe", als „Singproletariat"; damit Beſeitigung des Bewegungschors als dem Ausdruck kollektiviſtiſcher Weltanſchauung.

Der Verfaſſer weiß, was es noch im vergangenen Jahre bedeutete, dieſe neue Gemeinſchaftsidee in der Oper zu proklamieren und praktiſch zu verwirklichen. Es war gleichbedeutend mit künſtleriſcher Entehrung und folgendem Hinauswurf. Und dieſes Büchlein, im Juli/Auguſt 1932 geſchrieben, hat nicht den Zweck allein, ein Spezialthema mundgerecht und tiſchfertig zu machen. Es iſt eine Abrechnung mit dem Syſtem des Theaters, das das „Komödiantentum" hegte und pflegte, — und gleichzeitig ein Verſuch, von neuen Wertungen, praktiſch ſchon erprobt, zu berichten.

Mag ſich manch einer getroffen fühlen, — nicht die Luſt zum Spott zwingt mich dazu, ſondern die Liebe zum deutſchen Theater. Wer am Aufbau mithelfen will, darf nicht nachläſſig ſein. Was andererſeits nottut, wird aus der Erfahrung ebenſo deutlich und ernſthaft aufgezeigt. Es gilt, den wahren Künſtler vor dem „Komödianten" zu ſchützen.

Es war und iſt notwendig, die Geißel zu ſchwingen — auch heute noch. Daß die nationale Erhebung kommen mußte, wußten wir ſeit Jahren. Im Vertrauen und feſten Glauben an ſie wurde dieſes Büchlein vorbereitet. Aber damals glaubte ich, daß die Tatſache der nationalen Erhebung genügen würde, den hohlen, tönernen Götzen „Komödiantentum" umzuwerfen. Es war nicht der Fall. Seine Vertreter klammern ſich zäh und feſt daran, um ſeine und ihre Exiſtenzberechtigung nachzuweiſen. Sie haben die „Firma" geändert und hauſieren mit denſelben Waren weiter.

— — — — — — — — — — — — — —

So iſt dies Büchlein beſtimmt für die, die den ſchwierigen und undankbaren Beruf des Opernregiſſeurs ergreifen wollen; es ſoll deshalb zwar nicht abſchrecken, aber auch nicht ermuntern.

Für den Laien ſoll das Büchlein eine zwar gründliche, aber nicht ſandtrockene gelahrte Aufklärung über den „Reſchiſſör" bringen. Und für die, die keine Laien ſein wollen — und deshalb über den Regiſſeur ſchreiben —, ein kleiner lexikaliſcher Beitrag.

EHRUNGEN.

Der Leipziger Bariton Philipp Göpelt errang beim Internationalen Wettbewerb für Geſang und Klavier den von der Stadt Wien geſtifteten Preis für Konzertgeſang. Außerdem geſtaltete ſich ſeine Teilnahme am Schlußkonzert der Preisgekrönten zu einem außerordentlichen Erfolg bei Publikum und Preſſe.

Fritz Kreisler wurde auf ſeiner Konzertreiſe durch Japan in feierlicher Audienz vom Kaiſer und der Kaiſerin von Japan empfangen. Der Kaiſer überreichte ihm ein koſtbares Schlachtſchwert, die Arbeit eines der berühmteſten japaniſchen Bildhauer aus dem 15. Jahrhundert.

Das Diplom, mit welchem der verdienſtvolle Dresdener Kreuzkantor Otto Richter zum theol. Ehrendoktor der Univerſität Heidelberg ernannt wurde, lautet in deutſcher Überſetzung: „Wir, die Theologiſche Fakultät der Heidelberger Univerſität, erklären hiermit Profeſſor Otto Richter, weiland Kantor an der Kreuzkirche in Dresden, der in höchſten kirchenmuſikaliſchen Ämtern ſein ganzes Leben in innerſter Hingabe der heiligen Muſik geweiht hat, der ſich als Komponiſt kunſtreicher und mit frommem Sinn geſtalteter Werke, als kundiger Herausgeber alter Kirchenmuſik, als unermüdlicher Mitarbeiter an kirchenmuſikaliſchen Kommiſſionen um das liturgiſche Leben der Kirche große Verdienſte erworben hat, der insbeſondere dafür Sorge getragen hat, daß die koſtbaren Werke von Johann Sebaſtian Bach und Heinrich Schütz in vollendeten Aufführungen nicht nur unſerem Volke, ſondern auch dem Aus-

lande bekannt wurden, zum Doktor der Theologie honoris cauſa."

In St. Germain en Laye wurde ein Denkmal Claude Debuſſys von Maillol enthüllt.

Der Garten des Wohnhauſes in Thun (Schweiz), wo Brahms die Zigeunerlieder und Kammermuſikwerke ſchrieb, ſoll zu einer Gedenkſtätte unter Errichtung einer Plaſtik ausgebaut werden.

Ein Beethoven-Denkmal, das der Wiener Bildhauer Arnold Förſter modelliert hat, iſt in Los Angelos enthüllt worden. Die Stifter ſind Mitglieder des dortigen Philharmoniſchen Orcheſters.

Der kommiſſariſche Bürgermeiſter von Düren hat an die Witwe Max von Schillings ein Beileidsſchreiben gerichtet, in dem er des großen Sohnes der Stadt Düren gedenkt. Er erwähnt dabei, daß demnächſt am Geburtshauſe des Künſtlers eine Gedenktafel errichtet wird. Im Winter wird im Stadttheater eine Gedächtnisfeier ſtattfinden.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Einen Kompoſitionswettbewerb für Gitarre-Kammermuſik veranſtaltet die „Gitarriſtiſche Vereinigung Innsbruck". In Betracht kommen nur Werke, die bisher weder im Druck erſchienen, noch öffentlich aufgeführt wurden. Einſendungen bis längſtens 15. Februar 1934 an die Gitarriſtiſche Vereinigung Innsbruck, Adamsgaſſe 17/II. Rückfragen ebendorthin.

Auf Grund der Ausſchreibung des Deutſchen Sängerbundes ſind diesmal insgeſamt 3309 Werke von 830 Komponiſten zur Nürnberger Sängerwoche 1934 eingereicht worden, die Höchſtzahl an Einſendungen, die bisher erreicht wurde.

Um jungen Künſtlern in der heutigen ſchweren Zeit Gelegenheit zu geben, Konzerte zu veranſtalten und durch namhafte Zeitungen Kritiken zu erhalten, hat ſich die Direktion des Konſervatoriums Max Plock in Braunſchweig bereit gefunden, auch in der kommenden Saiſon den Kammermuſikſaal für Konzerte zur Verfügung zu ſtellen. Die Koſten für dieſe Konzerte ſind in Anbetracht des fördernden Zweckes dieſer Veranſtaltungen ſehr ſtark herabgeſetzt. Unverbindliche Anfragen wolle man möglichſt umgehend an das Sekretariat des Konſervatoriums Max Plock in Braunſchweig ſenden.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Zum deutſchen Luthertag erſcheint ſoeben im Luther-Jahrbuch 1933 (Chr. Kaiſer Verlag, München) der auf der 14. Jahresverſammlung der Luther-Geſellſchaft (Präſident: Prof. D. Althaus-Erlangen) gehaltene Feſtvortrag von Prof. Dr. Wilibald Gurlitt-Freiburg i. Br. über „Johannes Walter und die Muſik der Reformationszeit". Er bietet eine aus den Quellen geſchöpfte Darſtellung des geiſtig-geſchichtlichen Daſeins dieſer mehr genannten als wirklich gekannten muſikaliſchen Führergeſtalt: des Freundes und muſikaliſchen Beirates Martin Luthers, des Urbildes des deutſchen evangeliſchen Kantors. In 3 ſtoffgeſättigten Kapiteln wird das Leben und Wirken Joh. Walters (1496—1570), deſſen „Wach auf, wach auf, du deutſches Land" heute wieder überall erklingt, eingehend geſchildert: 1. als Singer in der Hofkapelle des Kurfürſten Friedrichs des Weiſen von Sachſen, 2. als Kantor an der Lateinſchule und Leiter der Stadtkantorei in Torgau, als Organiſator und Kapellmeiſter der Hofkapelle des Kurfürſten Moritz von Sachſen in Dresden. Abſchließend behandelt ein gedankenreiches 4. Kapitel „den evangeliſchen Anſatz in der Muſik und Muſikanſchauung Joh. Walters". Die reichhaltige, 112 Seiten (mit Abbildungen) umfaſſende Abhandlung legt den erſten Grund zu einer Muſikgeſchichte des deutſchen Luthertums, die den Vater der evangeliſchen Kirchenmuſik über Michael Praetorius, Heinr. Schütz, Dietrich Buxtehude u. a. m. mit Johann Sebaſtian Bach verbindet und in dem nordiſch-germaniſchen Weſen der deutſchen Muſik und des deutſchen Muſizierens verwurzelt iſt.

Von dem Hamburger Pianiſten Hans Hermanns erſchien im Verlag Breitkopf und Härtel eine „Improviſation über den Choral ‚Wer nur den lieben Gott läßt walten' und Paſſacaglia" für Klavier. Außerdem hat der Komponiſt ein einſätziges Klavierkonzert mit kleinem Orcheſter fertiggeſtellt.

Die Univerſal-Edition hat ihre Vertretung für Berlin der Muſikalienhandlung in der Potsdamerſtraße Hans Dünnebeil übergeben.

Im Verlag des Deutſchen Sängerbundes erſchienen kürzlich humorvoll gehaltene vierſtimmige Männerchöre von Heinrich Kaſpar Schmid und Volksliedbearbeitungen von Hanns Mießner für gem. Chor. Dieſe leicht ausführbaren hübſchen Werke können auch kleineren Vereinen empfohlen werden.

Max Regers „Valse d'amour" aus der Ballett-Suite op. 130 iſt in einer Konzertbearbeitung für Violine und Klavier von Guſtav Havemann ſoeben bei C. F. Peters erſchienen.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Zeitſchrift für Schulmuſik", Berlin/Wolfenbüttel, Nr. 8. — Ernſt Bücken: „Der Durchbruch des Nationalen in der deutſchen Oper". — Reinhold Zimmermann: Webers „Freiſchütz" in der Volksſchule.

„Europäiſche Revue", Berlin, Nr. 7. — „Notiz über Wagner" von Theodor Wieſengrund-Adorno.

„Allgemeine Muſikzeitung", Berlin, Nr. 32/33. — „Die heroiſche Haltung der Jahrhundertwende" von Edmund Wachten. — „Verdis operndramatiſche Prinzipien nach Äußerungen in ſeinen Briefen", von Karl Wörner. — „Richard Wagners Verhältnis zum Streichquartett" von Prof. Dr. Wilhelm Altmann. — „Über zu „trockene" Seccorezitative" von Erich Band.

„Das Orcheſter", Berlin, Nr. 15. — Profeſſor Robert Hernried: „Johannes Brahms als Freund und Gegner Richard Wagners". — Ernſt Wollong: „Wagner in Rudolſtadt". — Carl Maria Haslbrunner: „Richard Wagner als Muſikpolitiker".

AUS TAGESZEITUNGEN:

H. Eimert: Muſikkultur aus dem Volk. (Stadtanzeiger, Köln, Nr. 255): „Es wäre aber verkehrt, dieſe beiden Gebiete gegeneinander auszuſpielen, den Konzertſaal und die Oper gegen das Volkstümliche der Jugendmuſik, des Männerchors oder des hinreißenden vaterländiſchen, die Volksmaſſen ſpontan umſpannenden Liedes. So wenig eine abſtrakte, erklügelte, dem Gehirn entſprungene Muſik in der Gegenwart noch Platz hat, ſo wenig hätte etwa — um es an einem banalen Beiſpiel klar zu machen — ein auf die Konjunktur ſpekulierendes ſinfoniſches Variationenwerk über ein patriotiſches Lied Ausſicht, als beſondere völkiſche Kunſttat gewertet zu werden. Wohl aber iſt es mehr als bisher notwendig, die Zuflußleitungen von unten nach oben, von der Volksmuſik zur Kunſtmuſik frei zu halten und den geſunden Zuſtrom an friſchem muſikaliſchem Stoff in jeder Weiſe zu fördern."

Prof. Rob. Hernried: Der Dichter von Brahms' „Sapphiſcher Ode" (Deutſche Allgem. Zeitung, Berlin, Nr. 342).



Dr. Paul Bülow: „Adolf Hitler als Schirmherr des Bayreuther Feſtſpielhügels" (Berliner Börſenzeitg., Nr. 355).

Curt Rücker: „Muſikpolitik" (Allgem. Thür. Landeszeitung, Weimar, Nr. 210).

Dr. Konrad Dürre: „Sammelt die Lieder der Arbeit" (Hamburger Fremdenblatt, Nr. 209).

Prof. Dr. Hermann Unger: „Komponiſten und ihre Familiennamen" (Völkiſcher Beobachter, Nr. 214, nordd. Ausg.).

Prof. Dr. H. Fr. v. d. Pfordten: „Deutſche Muſik" (Münchener Neueſte Nachr., Nr. 211).

W. Greiſer: „Singende Mütter — frohe Kinder" (Deutſche Zeitung, Berlin, Nr. 182).

Dr. Kurt Pfiſter: „Perſönliches von Anton Bruckner" (Augsburger Poſtzeitung, Nr. 178).

Joſef Wittkowski: „Muſik und Volk im neuen Reiche der Deutſchen" (Schleſiſche Volkszeitung, Breslau, Nr. 312).

Ludwig Mahſer: „Der Romantiker Franz Liſzt" (Berliner Tageblatt, Nr. 318).

Hans-Heinz König: „Vom Volksgeſang zum Kampflied unſerer Tage" (Berliner Tageblatt, Nr. 317).

Dr. Paul Bülow: „Anton Bruckner, Hugo Wolf und Max Reger in Bayreuth" (Hamburger Nachrichten, Nr. 339).

Alexander von Wolkoff-Mouromtzoff: „Der Kampf um Wagners Totenmaske" (Frankfurter Zeitung, Reichsausgabe, Nr. 540/42). — Eine intereſſante Darſtellung der Schwierigkeiten, die mit der Abnahme der Totenmaske verbunden waren.

Otto Oſter: „Robert Schumanns tragiſches Sterben" (Augsburger Poſtzeitung, Nr. 173).

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Zeitſchrift für Schulmuſik“, Berlin/Wolfenbüttel, Nr. 8. — Ernſt Bücken: „Der Durchbruch des Nationalen in der deutſchen Oper“. — Reinhold Zimmermann: Webers „Freiſchütz“ in der Volksſchule.

„Europäiſche Revue“, Berlin, Nr. 7. — „Notiz über Wagner“ von Theodor Wieſengrund-Adorno.

„Allgemeine Muſikzeitung“, Berlin, Nr. 32/33. — „Die heroiſche Haltung der Jahrhundertwende“ von Edmund Wachten. — „Verdis operndramatiſche Prinzipien nach Äußerungen in ſeinen Briefen“, von Karl Wörner. — „Richard Wagners Verhältnis zum Streichquartett“ von Prof. Dr. Wilhelm Altmann. — „Über zu „trockene“ Seccorezitative“ von Erich Band.

„Das Orcheſter“, Berlin, Nr. 15. — Profeſſor Robert Hernried: „Johannes Brahms als Freund und Gegner Richard Wagners“. — Ernſt Wollong: „Wagner in Rudolſtadt“. — Carl Maria Haslbrunner: „Richard Wagner als Muſikpolitiker“.

AUS TAGESZEITUNGEN:

H. Eimert: Muſikkultur aus dem Volk. (Stadtanzeiger, Köln, Nr. 255): „Es wäre aber verkehrt, dieſe beiden Gebiete gegeneinander auszuſpielen, den Konzertſaal und die Oper gegen das Volkstümliche der Jugendmuſik, des Männerchors oder des hinreißenden vaterländiſchen, die Volksmaſſen ſpontan umſpannenden Liedes. So wenig eine abſtrakte, erklügelte, dem Gehirn entſprungene Muſik in der Gegenwart noch Platz hat, ſo wenig hätte etwa — um es an einem banalen Beiſpiel klar zu machen — ein auf die Konjunktur ſpekulierendes ſinfoniſches Variationenwerk über ein patriotiſches Lied Ausſicht, als beſondere völkiſche Kunſttat gewertet zu werden. Wohl aber iſt es mehr als bisher notwendig, die Zuflußleitungen von unten nach oben, von der Volksmuſik zur Kunſtmuſik frei zu halten und den geſunden Zuſtrom an friſchem muſikaliſchem Stoff in jeder Weiſe zu fördern.“

Prof. Rob. Hernried: Der Dichter von Brahms’ „Sapphiſcher Ode“ (Deutſche Allgem. Zeitung, Berlin, Nr. 342).

Dr. Paul Bülow: „Adolf Hitler als Schirmherr des Bayreuther Feſtſpielhügels“ (Berliner Börſenzeitg., Nr. 355).

Curt Rücker: „Muſikpolitik“ (Allgem. Thür. Landeszeitung, Weimar, Nr. 210).

Dr. Konrad Dürre: „Sammelt die Lieder der Arbeit“ (Hamburger Fremdenblatt, Nr. 209).

Prof. Dr. Hermann Unger: „Komponiſten und ihre Familiennamen“ (Völkiſcher Beobachter, Nr. 214, nordd. Ausg.).

Prof. Dr. H. Fr. v. d. Pfordten: „Deutſche Muſik“ (Münchener Neueſte Nachr., Nr. 211).

W. Greiſer: „Singende Mütter — frohe Kinder“ (Deutſche Zeitung, Berlin, Nr. 182).

Dr. Kurt Pfiſter: „Perſönliches von Anton Bruckner“ (Augsburger Poſtzeitung, Nr. 178).

Joſef Wittkowski: „Muſik und Volk im neuen Reiche der Deutſchen“ (Schleſiſche Volkszeitung, Breslau, Nr. 312).

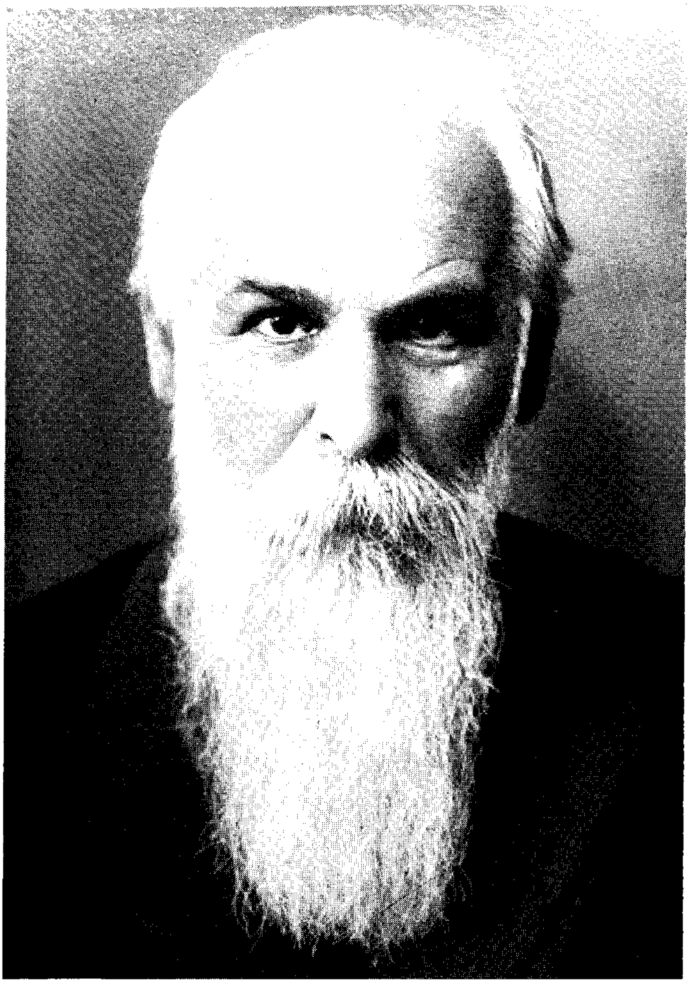
Ludwig Mahſer: „Der Romantiker Franz Liſzt“ (Berliner Tageblatt, Nr. 318).

Hans-Heinz König: „Vom Volksgeſang zum Kampflied unſerer Tage“ (Berliner Tageblatt, Nr. 317).

Dr. Paul Bülow: „Anton Bruckner, Hugo Wolf und Max Reger in Bayreuth“ (Hamburger Nachrichten, Nr. 339).

Alexander von Wolkoff-Mouromtzoff: „Der Kampf um Wagners Totenmaske“ (Frankfurter Zeitung, Reichsausgabe, Nr. 540/42). — Eine intereſſante Darſtellung der Schwierigkeiten, die mit der Abnahme der Totenmaske verbunden waren.

Otto Oſter: „Robert Schumanns tragiſches Sterben“ (Augsburger Poſtzeitung, Nr. 173).



phot. Coubillier, Köln

Prof. Dr. Theodor Kroyer

Geboren am 9. September 1873

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik“ von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / SEPTEMBER 1933 HEFT 9

Professor Dr. Theodor Kroyer.

Zu seinem 60. Geburtstag am 9. September 1933.

Von Otto Ursprung, München.

Daß unser lieber Jubilar auf der Höhe eines besonders begnadeten und inhaltsreichen Lebens steht, bedarf nicht erst dieser Zeilen, um dadurch „festgestellt“ zu werden. Doch ist es ein Gebot der Pietät, dem herzensguten und verdienten Manne hier ein Zeichen der Verehrung darzubringen, wie ihm auch eine eigene wissenschaftliche Festgabe, eine „Kroyer-Festschrift“, gewidmet wird. Die Worte der Verehrung für ihn dürfen dessen sicher sein, daß sie seinen vielen Freunden aus der Seele gesprochen sind und auch in weiten Kreisen von Liebhabern unserer Kunst und Kunstwissenschaft freudigen Widerhall finden.

Wie aber könnte hier Kroyers Persönlichkeit trefflicher eingeführt werden als mit den Worten, die er seinem lieben Lehrer und Meister Rheinberger gewidmet hat und die ein köstliches Stück seiner eigenen Kunstanschauung und Lebensauffassung wiedergeben; es heißt dort (in Monographie „Joseph Rheinberger“, 1916, S. 220 f.): „In bedeutenden Menschen die Vorzüge des Geistes und des Herzens beieinander zu finden, hat immer etwas Erhebendes. Wie ein zartes Geheimnis bewahren wir in unserer Brust den Glauben, daß echtes Künstlertum auch mit sittlicher Kraft gepaart sein müsse. Wir wollen unsere Helden nicht nur bewundern. Nichts doch schmerzt uns tiefer als Enttäuschung, wo wir liebten. Leider — daß es daran in der modernen Kunst nicht gemangelt hat. Es ist kein gutes Zeichen für unsere Zeit, ihr immer wieder die Alten als sittliche Vorbilder entgegenstellen und vom Adel des Künstlerstandes predigen zu müssen. Gewiß soll man den Fortschritt nicht verkennen, — was er uns jüngst versprach, mag der furchtbare Kriegssturm, der heute [1916 geschrieben] über die Erde braust, getrost hinwegfegen. Vielleicht ist die Stunde der Gewissenserforschung schon gekommen, der Erkenntnis, daß die Verirrungen eines ausschweifenden Artistentums wohl auch in der Disharmonie zwischen Geist und Herz gründeten, in der seelischen Verfinsterung, in der großen Lüge, an der die heutige Welt krankt.

Die griechischen Philosophen lehrten, daß alles Pathos im Ethos wurzeln und darin auch wieder sein Ziel haben müsse, daß die Kunst emporführe aus den Niederungen der Leidenschaften, läutere, beglücke, ausklinge in Ruhe und Schönheit. Diese innere Harmonie war ihnen Abbild des Ewigen, und sie forderten sie auch vom Künstler selbst. Das Ewige im Mittelpunkt des künstlerischen Schaffens, sich selbst als Gefäß dieses Ewigen zu wissen, ist allen wahrhaften Schöpfernaturen eigentümlich; in ihrem Menschentum liegt das Geheimnis ihrer Kraft und ihrer Größe. Wie wäre Michelangelo zu denken ohne seine tiefinnerliche Frömmigkeit, Mozart ohne seine Herzenseinfalt!

Auch unser Meister [Rheinberger] gehört noch zu denen, die man in sein Herz schließen, lieben darf, ohne Enttäuschungen befürchten zu müssen."

Ja, auch unser Kroyer gehört zu ihnen!

Kroyer wuchs in der gepflegten Kultur einer Münchener Beamtenfamilie auf, in der, wie so oft, neben dem Musiker auch ein Maler heranblühte und die ihm nicht nur Sonnenschein und Frohnatur ins Herz senkte, sondern auch früh den Sinn für die schönen Künste erschloß. So war der Schritt, den der junge Universitätsstudent von der systematischen Philosophie und Vorbereitung auf den theologischen Beruf hin zur eben sich entfaltenden Musikwissenschaft vollzog, innerlich längst angebahnt. Als Kroyer im Jahre 1897 unter Sandberger zum Dr. phil. promoviert wurde, geschah es noch in einem öffentlichen akademischen Actus mit Disputation über wissenschaftliche Thesen und mit feierlicher Überreichung von Doktorhut, Ring und Degen, den Symbolen akademischer Würde und Ritterlichkeit. Das war ein Brauch, der ehrwürdig war durch hohe Tradition und doch vermöge des vornehmen sittlichen Gehalts nichts an Zeitgemäßheit eingebüßt hatte, so daß wir heute, da der Sinn für altes Brauchtum wieder erwacht ist, auf ihn voller Hochachtung zurückschauen. Das war in einer Zeit, glücklich auch darin, daß sie die jungen Kräfte rechtzeitig in einen festen Beruf überführen konnte.

Noch im Jahre der Promotion übernahm Kroyer als Nachfolger des verdienten, aber überalterten Max Zenger das Konzertreferat der Münchener „Allgemeinen Zeitung", eines damals führenden Blattes, und versah es bis 1910. Damals war gerade die weltberühmte Rheinberger-Schule abgelöst worden von der vornehmlich durch Thuille repräsentierten Jung-Münchener-Schule und durchmaß diese soeben die letzten Höhen ihres Aufstiegs. An diesem Teil der deutschen Musikentwicklung blieben die Blicke der meisten hangen. Der junge Kroyer aber sah bereits tiefer, und daran darf besonders erinnert werden: Er als erster erkannte Max Reger und signalisierte ihn den Münchenern, entgegen anderen Pressegewaltigen und sonstigen Hochmögenden hatte er den Mut, sich, wie ihm glattweg gesagt wurde, mit der Förderung Regers „lächerlich zu machen". Durch die günstige Kritik Kroyers ermutigt, kam Reger, damals noch Hilfslehrer in Weiden, nach der Hauptstadt zu seinem ersten Gönner, umarmte ihn unter Tränen der Freude und rief: „Nun ist das Eis gebrochen, ich gehe nach München!" Kraft seines umfassenden künstlerischen und historischen Blickes hatte eben Kroyer rechtzeitig erkannt, daß Reger in der Gesamtentwicklung der Tonkunst nicht Episode, sondern Angelpunkt ist und Zukunftsblick zugleich. Freilich, als ihm dann sein künstlerisches Gewissen verbot, mit dem späteren Reger, namentlich seiner Lyrik, in allerwege mitzugehen, erlitt ihr gegenseitiges Verhältnis eine Trübung. Regers impulsive Natur duldete keinen Einspruch, wo er sich verstanden glaubte.

Das Jahr 1900 brachte für Kroyers eigentlichen Beruf das charakteristische Vorspiel, den Lehrauftrag für Musikgeschichte an Dr. Kaims Musikinstitut. Wer je den Kleinen das geistige Brot gebrochen hat, der weiß es auch zu schätzen, was gerade hierbei der Lehrer durch stärksten Zwang zu stofflicher und sprachlicher Konzentration gewinnt und eine zweckmäßigste Didaktik sich aneignet. Wohl gerüstet mit Können und Erfahrung kam Kroyer 1902 dazu, sich als Privatdozent für Musikwissenschaft an der Universität München zu habilitieren. Wenn auch die Hörer seine Bedeutung sofort gewahr wurden, nahm es doch bald den Anschein, als sei für einen zweiten musikwissenschaftlichen Dozenten selbst an einer Universität vom Rang der Münchener nicht genügend Platz vorhanden; und so hieß es alle Kraft einsetzen, um die Stellung auf akademischem Boden zu behaupten und die wissenschaftliche Geltung zu festigen. Nach Jahren entsagungsvoller Arbeit winkte eine ehrenvolle Berufung an die Universität Graz, aber der ausbrechende Weltkrieg machte alle Hoffnungen zunichte und der Kampf um die Existenz mußte von neuem aufgenommen werden. Endlich war der Bann gebrochen: 1920 erging an Kroyer der Ruf an die Universität Heidelberg; 1923 erfolgte die Übernahme des Leipziger Lehrstuhls, den unsere größten deutschen Musikwissenschaftler, Hugo Riemann und Hermann Abert, geziert hatten; seit Sommer-Semester 1932 wirkt Kroyer an der Universität Köln.

Wenn ich zurückdenke an die ersten Semester 1902/03 bei Kroyer — wir Hörer waren zu dritt, „tres faciunt collegium", und haben alle drei der Musikwissenschaft die Treue gehalten: Eugen Schmitz, jetzt in Dresden, Bertha Antonia Wallner, die erste promovierte deutsche Musikwissenschaftlerin, in München, und meine Wenigkeit — und mir dann seine Vorlesungen und Seminarübungen von 1908 ab vergegenwärtige, so erfüllt mich auch immer die Freude darüber, wie rasch und sicher er in die besonderen Aufgaben des akademischen Lehramts hineingewachsen ist, wie er z. B. als einer der Ersten besonders neben Riemann überhaupt von einer mit stilistischen Streiflichtern verbrämten Werkanalyse zu systematisch durchgeführter Stilkritik gelangt ist. Mit Recht genießt er den Ruf eines hervorragenden Lehrers. Wie sein Lehrvortrag fesselte, lassen die Schriften seiner Meisterzeit auch den Außenstehenden nachleben. Wie seine didaktische Methode in den Seminarübungen aufgebaut ist, wurde wohl von seinen Schülern im Unterrichtsverfahren weitgehend befolgt und verbreitet. Doch auch sublimste Weisheit erschlafft, wenn sie nicht aus überragenden Persönlichkeiten Leben und Kraft gewinnt. So liegt denn das letzte Geheimnis von Kroyers Erfolgen vor allem in seiner geraden, unkomplizierten Charakterhaltung, seiner echten Lebensnähe, seiner adeligen, sittlich lauteren Natur und arglosen Güte, die ferne ist von Erfolgneid und der ach so bequemen „Protektion der Mittelmäßigkeit" und ähnlichen Regiemittelchen, so daß die Studenten ihm wie einem Vater anhangen und er auch manchem derselben der treubesorgte Führer durch die Wirrnisse des Lebens geworden ist. Daß die Würde des Lehrers überhöht ist von der des Vaters, darf unsere heutige Zeit, die nach Führergestalten ruft und die vorhandenen besser zu würdigen weiß, mit besonderer Freude vernehmen.

Wenn Kroyers Schrifttum schwer befrachtet ist mit Sachlichkeit, erschöpfend hinsichtlich des Stoffes, umsichtig im Urteil, so teilt es diese und andere ähnliche Vorzüge mit der Mehrzahl der Arbeiten, die gleichfalls aus der Münchener Schule hervorgegangen sind, die näher zu kennzeichnen bereits der Kroyer gewidmete Aufsatz in der „Neuen Musikzeitung" 1921 (S. 199 f.) Gelegenheit geboten hat. Spezifisch Kroyerisch aber ist die außerordentliche Kenntnis der alten und neuen Musik, die weitausholende Art seiner Darstellung, das Erfühlen von technischen und ästhetischen Sonderproblemen, das Erfassen der Ganzheit von Kunststil und Lebensstil. Spezifisch Kroyerisch ist die Art, wie Kunstverstand und Kunstgefühl, Gelehrtenarbeit und künstlerische Divination ausgeglichen sind, wie eine von geistiger Vitalität sprühende Sprache je nach dem zu behandelnden Stoff gemeistert wird, z. B. klassisch abgestimmt im Rheinberger-Buch, lebhaft angeregt im Courvoisier-Buch.

Im Mittelpunkte einer ersten Gruppe seines Schrifttums steht die klassische A-cappella-Kunst. Auf sie war er von Anfang an hingewiesen durch seine Dissertation „Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des 16. Jahrhunderts" (1901), eine Studie von grundlegender Bedeutung, und durch seine Habilitationsschrift „Ludwig Senfl" (Denkmäler der Tonkunst in Bayern [= DTB] III, 2, 1903), die hauptsächlich auf die Biographie des großen Münchener Meisters angelegt ist. Der Band „Gregor Aichinger" (DTB X, 1, 1909) schildert Leben und Wirken eines bislang wenig gekannten, aber hochbedeutenden deutschen Meisters und bringt zugleich reichhaltige Beiträge zur Ingolstädter und Augsburger Musikgeschichte. Eine wichtige Entwicklungsströmung in der Musik des 16. Jahrhunderts erschließt die Abhandlung „Dialog und Echo usw." (Jahrb. der Musikbibl. Peters 1909), während ein charakteristisches Ausdrucksproblem der Reservata-Richtung dargestellt wird in dem Baseler Kongreß-Vortrag „Die threnodische Bedeutung der Quart in der Mensuralmusik" (Kongreßbericht usw., 1924). Mehrere Aufsätze, darunter „A cappella und Conserto" (in Kretzschmar-Festschrift 1918) und „Zur A cappella-Frage" (Archiv für Musikwissenschaft II, 1919/20), und verschiedene Referate in der Zeitschr. f. Musikwissenschaft zieht sich die Frage nach A-cappella-Charakter und Aufführungspraxis der Kunst des 16. Jahrhunderts, die durch Riemanns und Scherings Auffassung, wenngleich diese eigentlich schon als Rückprojizierung des evangelischen figurierten Chorals des 17. und 18. Jahrhunderts hätte Bedenken erregen müssen, ganz verschroben worden war, heute aber nicht zuletzt durch Kroyers Darlegungen wieder richtig

gestellt ist; ebenso ist Kroyer in der Akzidentienfrage für strengere Wahrung der alten Tonalität, weiter für eine tiefere Bedeutung der Chiavette erfolgreich eingetreten.

Stilistische Grundhaltungen, Gemeinsamkeiten und Gegensätze in der Musik des 16. und 17. Jahrhunderts, die durch die damalige allgemeine Kunstanschauung und Lebensauffassung bedingt sind, werden klar umrissen in dem Aufsatz „Zwischen Renaissance und Barock" (Jahrbuch Peters, 1927); ein Spezialthema hiezu wird weitergeführt in dem Vortrag „Die Wiedererweckung des historischen Klangbildes in der musikalischen Denkmälerpraxis" (Mitteilungen der Internat. Ges. f. Musikwiss. II, 1930). — Der Lehrauftrag über die Musik des Mittelalters aber, den Kroyer an der Münchener Universität später erhielt, fand einen literarischen Niederschlag in der besonders verdienstlichen Arbeit „Die Musica speculativa des Magisters Erasmus Heritius", die zugleich den namhaftesten Beitrag zu der von ihm herausgegebenen Sandberger-Festschrift (1918) bildet; an Hand eines alten Textes, der auf Vorlesungen an der Universität Ingolstadt zurückgeht, ist hier der Stand der hauptsächlich mathematisch ausgerichteten Musiktheorie bei Abschluß des Mittelalters eingehend dargelegt.

Eine zweite Gruppe von Schriften ist der Musik der Neuzeit gewidmet. Die Studie „Die zirkumpolare Oper" (Jahrbuch Peters 1920) stellt die Eigenart der mit Richard Wagner konkurrierenden Oper dar, die bekanntlich nur die Entwicklung bis zum Lohengrin mitzugehen vermochte und also von den Wagner-Epigonen zu scheiden ist; die Studie füllt damit eine Lücke aus, die Kretzschmar in seiner sonst wertvollen Geschichte der Oper offen gelassen hatte. In den bereits erwähnten Monographien „Joseph Rheinberger" (1916) und „Walter Courvoisier" (1929), die auch treffliche Muster einer musikwissenschaftlichen Kleinbücherei darstellen, sind Führergestalten der Münchener Schule gezeichnet, die unter ersterem Meister im Gegensatz zu Wagner stand, unter letzterem die Wagner-Epigonen überwunden hatte. Das Rheinbergersche Leben und Wirken erwies sich als besonders dankbarer Stoff für wissenschaftliche Darstellung mit dem Ergebnis, daß dieser Meister, als Schaffenstypus vielfach mit Mozart verwandt, von starkem Eigenwuchs ist und eine vornehme musikgeschichtliche Einstellung hat: Er gehört „zu den unentbehrlichen Mittlern, die berufen sind, für den notwendigen Ausgleich zwischen Übermaß und Stillstand zu sorgen, den Fortschritt in seinem Vorwärtsdrang vor Verwilderung und Verflüchtigung zu bewahren".

In einer dritten Gruppe mit der Sammelbezeichnung Verschiedenes seien zunächst Kroyers viele Artikel musikgeschichtlichen und theoretischen Inhalts für Herders Konversations-Lexikon rühmend hervorgehoben, nicht bloß weil diese enzyklopädischen Texte sehr hohe Anforderungen an den Verfasser stellen, sondern auch weil es wichtig ist, daß die Musikwissenschaft in solchen weithin wirkenden Werken vollwertig vertreten ist. Dem Studium und der Musikpraxis dienen, abgesehen von den oben erwähnten Denkmäler-Bänden, die nach dem Autograph revidierte Ausgabe der Symphonie in D-dur von Mozart (K.-V. Nr. 385) und das in Lieferungen erscheinende Werk „Der vollkommene Partiturspieler". Endlich sind Kroyer als Herausgeber zu danken: die schon erwähnte Sandberger-Festschrift (1918), die Schrift Max Webers „Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik" (1921) und Max Zengers „Geschichte der Münchener Oper" (1923), in der aber die berichtigende Hand des Herausgebers sehr oft und tief einschneidend eingreifen, mehrere Kapitel ergänzen und namentlich die ganze Frühgeschichte neu abfassen mußte.

Zu mehreren großangelegten Werken bergen Kroyers Mappen umfangreiche, teilweise schon weitgediehene Vorarbeiten, so zu einem Buch über Stilkritik, zu einer Geschichte des Chorlieds und einer mehrbändigen Geschichte der Kirchenmusik, ferner zu den von Kroyer selbst sehnlichst herbeigewünschten Fortsetzungen der Senfl- und Aichinger-Publikationen in den DTB. Es schoben sich eben vordringlichere Arbeiten anderer Art ein. Besonders bedauerlich ist, daß die beiden letzteren Arbeiten von maßgeblicher Seite nicht rechtzeitig untergebracht werden konnten, da bei dem jetzigen Notstand die Fortsetzung der DTB überhaupt in Frage gestellt ist. Kroyers Anteil an den mit staatlichen Mitteln durchgeführten Inventarisierungsarbeiten für die DTB seien wenigstens kurz hervorgehoben, da es ihm gelungen ist, unter anderem echte Mozart-Handschriften zu entdecken. — Zu den Arbeiten, die in seinen Mappen be-

ſcheiden zurückgehalten werden, gehören auch ſeine Kompoſitionen,*) die nicht lediglich als Studien entſtanden ſind, ſondern ihn von innerem Drange befreiten, z. B. in ſeinem Kriegsopus, einer Motette „Timor et tremor" für Chor, Meſſingbläſer und Pauken, kam es ihm auf das „Ne confundar" an, auf die Betonung ſeines Glaubens an die Zukunft Deutſchlands.

Nachdem Kroyer ſeit ſeiner Berufung nach Heidelberg auf eine höhere und ſelbſtändige Warte geſtellt war, entfaltete ſich an ihm eine neue Seite, ein ſehr geſchicktes Organiſations-Talent. Was nun von ſeiner organiſatoriſchen Tätigkeit in die breitere Öffentlichkeit drang, hat allenthalben berechtigtes Aufſehen erregt. In Heidelberg ſchuf er das muſikwiſſenſchaftliche Seminar und errichtete hiefür eine ſehr ſtattliche Bibliothek und Inſtrumentenſammlung. Auch in Leipzig galt ſeine beſondere Fürſorge der Neuorganiſation des Seminars, das er mit anderen älteren Einrichtungen dort zu einem Muſikwiſſenſchaftlichen Zentralinſtitut zuſammenſchloß; für dasſelbe erwarb er 1926 mit Staats- und Stiftungsmitteln die Heyer'ſche Inſtrumentenſammlung, eines der großartigſten Inſtrumentenmuſeen der Welt, das geſchonteſte und durchformteſte, das es heute überhaupt gibt, das ohne die Bemühungen Kroyers für Deutſchland verloren gegangen wäre. Endlich war er maßgeblich beteiligt an der Neuordnung der Ausbildung der Kandidaten für das höhere Muſiklehramt in Sachſen. — Als 1925 in Leipzig der Kongreß der Deutſchen Muſikgeſellſchaft tagte, deſſen Vorbereitung und erhebender Verlauf nicht zuletzt Kroyer zu danken war, rief er die „Publikationen älterer Muſik" ins Leben, die hinſichtlich der weitgeſteckten Ziele alle bisherigen Denkmäler-Ausgaben übertreffen. Hier wird der muſikwiſſenſchaftlichen Forſchung nicht nur wichtigſtes Quellenmaterial, das von zentraler Bedeutung iſt, aber außerhalb der Programme der territorial beſchränkten Denkmäler-Geſellſchaften liegt, in vorbildlicher Ausgabe zugängig gemacht; in der angeſchloſſenen Buchreihe gelangen wiſſenſchaftliche Arbeiten von weiter ausgreifendem Intereſſe zur Veröffentlichung. Um das Zuſtandekommen der „Publikationen uſw." hat uns denn auch das Ausland ſofort beneidet. Begannen dieſe doch ihr Erſcheinen mit den Werken Machauts (3 Bde., herausg. von Friedr. Ludwig), denen bisher ähnlich wichtige Werke aus der früh-niederländiſchen, ſpaniſchen und italieniſchen Muſikentwicklung folgten; auch das als Zeuge der deutſchen Choralverſion hochbedeutende Leipziger Antiphonar iſt hier erſchienen (Bd. I, herausg. von Peter Wagner). Noch während ſeiner Münchener Tätigkeit, alſo reichlich bevor unſer ſpaniſcher Freund Higini Anglès mit ſeinen Forſchungsergebniſſen die Welt aufhorchen ließ, hatte Kroyer auf die Bedeutung der ſpaniſchen Muſik und die vordringliche Notwendigkeit von deren Erforſchung hingewieſen und geſagt: „Spanien iſt für unſere Muſikwiſſenſchaft das gelobte Land der Zukunft". 1925 unternahm er auch eine Reiſe dorthin, die der Erſchließung der ſpaniſchen Muſikſchätze für die deutſche wiſſenſchaftliche Forſchung galt.

In den unter Kroyer entſtandenen Diſſertationen, die ja immer ein hochanſehnliches Ruhmesblatt des akademiſchen Lehrers bilden dürfen, iſt ſein Arbeitsprogramm noch in vielen Einzelheiten durchgeführt und natürlich auch um ein Beträchtliches erweitert, letzteres namentlich hinſichtlich der Muſik des ſpäteren 18. und des 19. Jahrhunderts, wobei er auch eines ſeiner Lieblingsgebiete, die Geſangsmuſik dieſer Zeit, darunter die Berliner Liederſchule, das Weimarer, das Wiener Lied, einer eingehenden Darſtellung unterziehen laſſen konnte.

Die Generation, die in Kroyer einen ihrer hervorragendſten Vertreter beſitzt, hatte für ihre Arbeiten noch einen ſchweren Anfang, hat aber dann ſich zu außerordentlich vielen und großen Leiſtungen erhoben, deren größte und methodiſch entſcheidende die Ausbildung einer Stilkritik, einer Stilkunde und die ſtärkere Hervorhebung ihres kulturkundlichen Charakters iſt. Mit ſeinen eigenen und den in ſeiner Schule gefertigten Arbeiten hat Kroyer in erheblichem Maße die Sichten vorbereitet, die ſich heute im neuen Deutſchland immer voller auftun.

Gemäß der ſtilkritiſchen und kulturkundlichen Forſchungsarbeit, zugleich mit der Erfaſſung der ſogenannten Kleinmeiſter, vermochte man u. a. die deutſche Seele in der Muſik auch dort zu finden, wo man ſie im Welſchtum untergegangen glaubte. Als man noch das Muſiktech-

*) Als Probe des kompoſitoriſchen Schaffens Theodor Kroyers liegt dieſem Heft das Lied „Über Nacht" für eine Singſtimme und Klavier bei. Es entſtammt Münchener Zeit (1912).

nische und das Übergreifen fremder Kulturen überbetonte, hatte man z. B. hinsichtlich der Musik des 17. und 18. Jahrhunderts das Wort von „Deutschlands italienischer Zeit" geprägt und so manches von der Weite und inneren B zogenheit des deutschen Geistes unterschätzt. Aber es konnte uns diese Epoche, aus der hauptsächlich die Kenntnis „alter Musik" in weiteren Kreisen kursiert, wieder um vieles innerlich näher gebracht werden. Große und kleine Meister, führende Kunstzentren und periphere Stätten waren mehr deutsch, als sie vielleicht selber wußten, und auch gut deutsch, ohne viel Aufheben zu machen, jedenfalls besser deutsch, als sie bisher beurteilt worden sind.

Mit der musikgeschichtlichen Denkmalpflege, d. h. hier besonders der Sammlung und Bewahrung, wissenschaftlichen Behandlung und Ausgabe alter Musikwerke, verbindet sich die Frage nach stilechter Aufführungspraxis bzw. sinngemäßer moderner Bearbeitung. Technisches und ästhetisches Interesse daran braucht nicht als unedel gescholten zu werden; viel tiefer aber geht die sittliche Idee, hier ein Stück unserer eigenen Kultur wieder zu Ehren zu bringen. Die Erneuerung aus der großen Vergangenheit bedarf auch des hieraus zu weckenden inneren Erlebens. Von den Arbeiten der musikgeschichtlichen Denkmalpflege ziehen sich die Fäden hin zum Klassizismus bei Brahms und Reger, zur herberen Tonalität und Linearität vieler neuerer Komponisten, zur Verschmelzung von Volks- und Kunstgesang, zum unbefangenen schlichten „Sagen und Singen", zur Wiedergeburt des modernen Liedes.

Die Musikwissenschaft legt besonderen Wert darauf, daß das „musikalische Kennertum", aus dem sich diese ja in mühsamem Werdegang als wissenschaftliche Disziplin herausgehoben hat, nicht nur überhaupt forterhält, sondern auch an ihren Ergebnissen sich immer geistig erneuert. Für dieses, das musikalische Kennertum, handelt es sich heutigentags u. a. darum, daß es, gestärkt und geklärt durch die Verbindung mit der strengeren Geisteshaltung der Wissenschaft, den Gefahren eines neuzeitlichen, mit blendender Wortkunst aufgemachten Aesthetizismus zu begegnen weiß. Anderseits ist es in besonderer Weise mitberufen, die — wohl unbestritten hauptsächlich von der Musikwissenschaft erarbeiteten — musikalischen Kenntnisse und Werte aus der Musik früherer Zeit, die geeignet sind unserer Kultur und dem Volksganzen zu dienen, weithin zu verbreiten; ja, es findet vielfach eher den Weg zum Herzen des Volkes, es vermag vieles aus der schweren wissenschaftlichen Kost und der strengeren Sprache besser mundgerecht zu machen.

Die Musik wird heute in ihrer Bedeutung für die geistige und seelische Kultur und für die Erneuerung des völkischen Bewußtseins wieder höher gewertet, und eine entsprechende Musikerziehung wird dringlicher befürwortet denn je zuvor. Die Pioniere dieser Bewegung sind aus den Wissenschaftlern und den verschiedensten Berufen und Ständen und besonders auch aus den Reihen des musikalischen Kennertums hervorgegangen; hauptsächlich die Arsenale der Musikwissenschaft aber lieferten die Waffen zu den jahrzehntelangen Auseinandersetzungen, die gegen den nur auf das Alltäglich-Zweckhafte eingestellten liberalen Zeitgeist und für die höhere kulturelle Mission der Musik zu führen waren. Dieses neue Problem der Musikerziehung führt aber sofort auch über die weltliche Gesellschaftssphäre hinaus in tiefere Zusammenhänge hinein. Es bestehen nun einmal unleugbar für den Menschen die Bindungen an eine letzte, objektive Norm im Bereich des Übernatürlichen und Metaphysischen, damit auch die wesenhaft engen Beziehungen wahrer Pädagogik zu den Ordnungen des religiös-kultischen Lebens eines Volkes; wo immer kulturelle Höhepunkte des abendländischen und näherhin des deutschen Lebens sich bildeten, wo immer eine wahre, geschlossene und organisch gewachsene Kultur entstanden ist, geschah dies aus dem Zentrum des religiös-kultischen Lebens. So möge denn in den heutigen neuen und dabei auf sicheren Traditionen beruhenden Lebensformen sich wieder verwirklichen, wie es einst war: Auch bei der Musik handelt es sich um eine — nicht einzige, aber entscheidend eine — zentrale Angelegenheit unseres Menschentums und Volktums!

Die barocke Anabasis.

Nach einem am 27. Juni 1933 im Kölner Petrarca-Haus gehaltenen Vortrag.

Von Theodor Kroyer, Köln.

Im 9. Buch der Messen von Palestrina befindet sich eine fünfstimmige Missa sine nomine — ein sehr langes, weitschweifiges, mit altertümlichen Klauseln behaftetes Werk, das wohl aus der frühesten Jugendzeit des Meisters stammt —, aus der Zeit, da er noch bei den „Niederländern" in die Schule ging: es trägt auch noch andere Kennzeichen der niederländischen Schule: „Die Messe sucht an kanonischen Künsten, an Überwindung von kontrapunktischen und selbstgewollten Temposchwierigkeiten ihresgleichen; besonders stark ist sie in der Durchführung von Kanons für sämtliche Intervalle nach progressiv wachsenden Zwischenräumen . . . Kunststücken," sagt der Herausgeber und Palestrina-Forscher Franz Xaver Haberl, „welche mir noch zu keiner Zeit und von keinem Meister bekannt geworden sind. Aber", fährt er weiter fort, „durch diese Kanonkünste wird der rhythmische Fluß gehemmt, es ist mehr ein Suchen als ein Finden, und da, wo die Auflösung nach 1, 3, 5, 7, 9, 11 Halbpausen erfolgt, entsteht ein verwirrender Gesamteindruck, der ebenso unschön ist wie etwa die architektonische Spielerei der schiefen Türme." Haberl beläßt es bei dieser ehrlichen Versicherung; er fällt ihm schwer genug, seinem hochgelobten Meister hier den Vorwurf der Unschönheit machen zu müssen. Und er spricht es nicht aus, das Wort, das sich ihm wohl schon auf die Lippen gedrängt hat: „Barock!" Denn Palestrina ist ihm noch ein Meister der Renaissance, und Haberl weiß auch, was es mit den Kanonkünsten in der römischen Schule für eine Bewandtnis hat: sie sind das Vermächtnis der niederländischen Schule — ja, sie sind die letzten Ausläufer der mittelalterlichen Motette ihrer hochgesteigerten Rhythmik und Kombinatorik.

Die Kunstgeschichte feiert zur Zeit den 400. Todestag des Nürnbergers Veit Stoß. Sie hat es leicht, wenn sie die Eigenart dieses Meisters — seinen Naturalismus, seine höchstpersönliche Manier, sein bis zu magischer Verzückung gesteigertes Pathos als „spätgotischen Barock" benennt. Wenn ich aber die ganz geheimnisvolle, bis zur Mystik versponnene Zahlensymbolik der niederländischen Kanonkontrapunkte, wenn ich den dem rücksichtslosen Naturalismus des Veit Stoß geradezu gleichgearteten rücksichtslosen Musikalismus der Missa sine nomine ebenso als „spätgotischen Barock" bezeichnen würde, so käme ich mit der Musikwissenschaft nicht zu Rande: denn das Stichwort „Barock" entfesselt bei uns heute noch einen heftigen Widerstreit. Wir sind erst in der stilbegrifflichen Mauserung. Über den Begriff des „Spätgotischen" in der Musik sind wir uns ja einig. Aber daß die kanonischen Exzesse, die übrigens in der Palestrina-Zeit keineswegs vereinzelt sind, schon als Ausfluß „barocker" Kunstanschauung zu gelten hätten, läßt sich nicht so frischweg fordern. Ich selber bin in diesem Fall in einiger Verlegenheit. Für viele ist Palestrina ein Mann des Barocks, und zwar mit all den Folgerungen, die sich daraus für diesen Zeitabschnitt der italienischen Musik ergeben; das heißt nichts anderes, als daß die musikalischen Kriterien der Renaissance entweder noch unerkannt, oder katastrophal mißverstanden sind. Denn — wenn es je eine letzte und reinste Ausprägung des italienischen Renaissancegeistes in der Musik gegeben hat, so in der niederländischen und venezianisch-römischen Schule.

Vielleicht ist das Mißverständnis dadurch entstanden, daß sich die musikalische Begriffsbestimmung allzu eng an die kunstgeschichtliche angeschlossen hat, und daß sie, verführt durch äußerliche Verwandtschaftsmerkmale, wesentliche Gleichart zweier im Grunde doch sehr verschiedenartigen Entwicklungsverläufe zu erkennen vermeint. Renaissance und Barock folgen einander in der Musik beträchtlich später als in der bildenden Kunst. Das kunstgeschichtliche Barockjahr 1512 (oder 1520?) hat dort nicht denselben Sinn; erst um 1600 steht die Musik im Zeichen der Erneuerung, während die Bildkunst ihren ersten Barocksturm längst hinter sich hat.

Ich will nicht den gefährlichen Saumpfad kunstgeschichtlicher „comparaisons" weiterwandeln, sondern hier nur von der Musik sprechen, und ich will versuchen, an triftigen Beispielen die Begriffe des Renaissance-Gemäßen und des Barockischen in der Musik für das 16. Jahrhundert scharf auseinanderzuhalten. Mein Verfahren sei das der antithetischen Philosophie: den Satz aus dem Gegensatz zu gewinnen: um den Barocco sicher zu erkennen, mit größter Schärfe den Nonbarocco, also erst den wahren Klassiker, in unserem besonderen Fall den Mann der Hochrenaissance zu kennzeichnen. Und da zeigt sich sogleich, daß auch in der Musik die Grenzen zwischen barocker und renaissancischer Kunst in dem kritischen Zeitpunkt durchaus verfließen.

Aber Folgendes darf als gesichert gelten: Renaissance und Barock lösen auch in der Musik Reaktionen aus, die — wie in den übrigen Geistesgebieten — in ganz einzigartigen Ausstrahlungen, in Umwandlungen des Alten, in Neubildungen, in neuen Zukunftsträumen und Sehnsüchten in die Erscheinung treten. Auch in der Musik ist der Mensch der Renaissance so deutlich abgeprägt wie nur je: seine Ausdrucksfähigkeit, seine formalen Sprachmittel, sein Klangideal, sein ganzer musikalischer Habitus ist in diesen Zeiträumen anders als jemals vorher: er steht in seiner Musik geradezu körperlich greifbar vor uns. E i n s wissen wir heute ganz bestimmt: Was in der Musik dem historischen Begriff der Renaissance am nächsten kommt, ist der in seiner Art unvergleichliche a cappella-Stil, der ja bezeichnend genug zugleich mit der humanisierenden Ausdrucksmusik in der neuen wortgezeugten Figuralmusik im 15. Jahrhundert entstanden ist. Nicht die italienischen Tonmaler der Ars nova im 14. Jahrhundert, nicht die volkstümliche (volgare) Liedrhythmik, nicht die farbige Beredtheit der Caccie, Ballate, Madrigali ist das Wesentliche, — nur dies e i n e: der homogene Chorklang, in dem sich die 4 Stimmgattungen der Menschenkehle, jede gleichberechtigt, jede gleichbeteiligt in der Textauslegung und in der Textdurchimitation zusammenfinden. Gewiß ist die italienische Ars nova des 14. Jahrhunderts eine bedeutsame Vorhersage — ein glücklicher Griff in eine neue Welt, und ihre Frühreife macht der italienischen Musikalität alle Ehre. Aber die neuentdeckte Sprach- und Formenkunst ist nur kurzlebig und muß der französisch-flandrisch-burgundischen, der „zweiten" Ars nova des 15. Jahrhunderts weichen, um sich erst unter Führung der in Italien begehrten niederländischen Meister in den renaissancegemäßen figuralen Ausdrucksgesang a cappella erhöhter, gesteigerter wiederzufinden. Es sind geschulte Sänger, die aus den Niederlanden nach Italien kommen, um bald die ganze europäische Musikkultur zu beherrschen. Insbesondere ist es die Antwerpener Schule, die unter Josquin des Près die neue „Ars bene canendi" in alle Welt getragen hat: Josquin war lange genug in Italien. Vielleicht ist ihm von dort die Neuidee zugeflogen, die neue Gesangskunst nicht nur als logisch-technische, sondern geradezu als tonsprachpsychologische Angelegenheit offenbart: als Dolmetschung des Textwortes, als Satz- und Sinngliederung, als inhaltsteigernde Deklamation, als Affektausdruck und zugleich maßvoll ausgezierten Schöngesang, mit einem Wort als das, was Josquins Schule im 16. Jahrhundert „Musica reservata" heißt: „Reserviert" ist also nicht nur die Lyrik (Madrigal, Chanson, Canzonetta), sondern auch die Messe, die Motette in dieser u n e r h ö r t n e u e n M a n i e r d e s D e u t l i c h s a g e n s per harmoniam et concentum.

Die Musik bekommt in der Renaissance ein ganz eigenes Gesicht. Sie ist — wie gesagt — der getreue Ausdruck ihres Menschen, seiner „wunderbaren Intimität des Nacherlebens" — seiner starken Lebenskraft und Schönheitsfreude — seiner Sehnsucht nach Vollkommenheit. Die Renaissance-Lust an Durchgeistigung, an ausdrucksvoller Kleinarbeit — „das Glück der Formung und Begrenzung", — innere Harmonie, „Stille der Seele", „sanfte Empfindung", in Maß und Form gebändigtes Pathos — all diese Tugenden und Ideale des Bildkünstlers übertragen sich auch auf den Tonkünstler, wenn er komponiert, singt, spielt und singend und spielend improvisiert. Grazie, Eleganz, Eurhythmie, Euphonie — „innere Helle, Durchsichtigkeit des Ganzen bis in seine letzten Teile" ist auch das Ideal der Musiker, von Josquin bis Orlando di Lasso und Palestrina, und ihrer Schüler und Enkelschüler. Mit Albrecht Dürer können sie auch von sich sagen: „ich bin inwendig voller Figur", d. h. so ganz erfüllt von „der Übermacht reifsten überwältigenden Könnens" (Wölfflin). Auch in der Musik zeitigt

der Renaissancegeist ein neues Verhältnis zur Natur, zum Volkshaften, zum erdgebundenen, allerkühnsten Realismus. Volkstümliche, realistische Züge hat z. B. das musikalische Lied von der Frottola bis zur Villanella und Moresca: vielleicht darf man auch das fast unausrottbare Vergnügen der Kirchenkomponisten an weltlichen Liedmotiven dem Renaissancegeist gutschreiben. Ganz sicher kommt auf seine Rechnung der Dialogo in musica — das mehrchörige Dialogisieren, das um die Mitte des 16. Jahrhunderts als „dramatisches" Element in die Musikentwicklung eingreift und bald eine ungeheure Verbreitung findet; es hat besonders als realistisches Echo à due, trè, quattro chori seinen Zusammenhang mit dem Renaissanceschaffen erwiesen. Auch die Musik sucht sich in der Gedankenwelt und in den Lebensformen der Antike wiederzufinden. Die Sage von der Nymphe Echo und dem Jäger Narziß gibt dem Renaissance-Musiker ein besonderes Problem auf, das dynamisch abgesetzte Forte Piano, das dann zum stilisierten Nochmal und Nochmal-Sagen wird und in der barocken Instrumentalmusik, wie in der dramatischen Kantate und in der Oper erst seinen letzten Sinn erhält.

Dialogo und Echo sind in Italien erfunden worden, beide haben ihre literarische Wurzel; schon der madrigalische Realist entbindet ihren neuen wortgedanklichen und klanglichen Reiz. Im Echo à due, trè, quattro chori steckt also Naturstimmung: das Renaissance-Behagen an dem geheimnisvollen Echoeffekt der Umwelt.

Diese Echo-Künste wollen zunächst nichts sein als Naturnachahmung; wenigstens in ihren Anfängen haben sie noch nichts von barocker Übersteigerung. Und so tragen auch die anderen „Wiedergebärungen" antiken Stils — von den antikisierenden Oden bis zum Dramma per musica der Florentiner Hellenisten — Maß und Ziel zugleich in sich, und geben sich so als echte Renaissance-Bildungen zu erkennen. In diesem Maß und Ziel hebt sich die klassische Musik des 16. Jahrhunderts von aller späteren, die wir nicht gerade „unklassisch", wohl aber „barock" nennen, auf das schärfste ab.

Die stärkste Versuchung für den Acappellisten bleibt der Ausdruck der Wehmut, das Pathos der Trauer, also das Gegenstück des Idyllischen. Gewiß, gerade damals entzündet sich die „reservierte" und „observierte" Musica an den antiken Klanggeschlechtern, am Genus Chromaticum und Genus Enharmonicum: in den threnodischen Liebesmadrigalen, in den Nänien, Epicedien, Traueroden, kurz in den Lamentationen und Lamento-Dialogen, deren Stoffe meist der italienischen Helden-Poesie (des „rasenden Roland", des „befreiten Jerusalem") entnommen sind — in solchen hochgestimmten Gesängen der Inbrunst versucht sich das italienische Ingenium zum ersten Mal im Ausdruck des chromatischen Appassionatos: das feierliche Pathos, die gemessene stille Trauer ist mit einem Mal zur stürmischen Flamme entfacht. Die „Chromatiker" verglühen in unerhörten Modulationen, Akkordschritten, die sich keinem Kirchenton mehr fügen, und die nun dem „Acappella" ganz neue, übergewaltige Organe einpflanzen.

Gleichzeitig verwandelt sich der Rhythmus aus dem epischen Ruhezustand der Mensura, aus der choralischen Gravitas in das Tempo rubato ungezügelter Leidenschaft; Monteverdis „Stile concitato" wird zwar nicht zur Regel, wohl aber zum Auftakt der Unruhe: Largo und Presto werden „gefühlte" Gegensätze, wie in der neuen Dynamik Forte und Piano. Cromatico — concitato — eccho — contrasto — das sind die größten, folgenschwersten Entdeckungen der Renaissance. Und hier ist der Punkt, wo sie sich vom Barocco zu scheiden beginnt, wo eine so abgeschlossene, in sich beruhigte und im vollen Sinne des Wortes klassische Erscheinung wie Palestrina in unserer Erinnerung (gerade in den eleganteren Ausdrucksbezirken, Concentus — Rhythmus) als das wahre Renaissance-Ideal aufblitzt. In der Tat: Palestrina ist hier Grenze und Vollendung: seinen granitenen Rhythmus empfinden wir ohne weiteres als ein Wesentliches seiner künstlerischen Wirkung. Nicht so klar sind wir uns über den klassischen Concentus, den Grund des zauberhaften Schönklangs, der in Palestrinas Meisterwerken auch den Laien sofort gewinnt. Heute wissen wir: Es ist der renaissancegemäße Ausgleich zwischen Melodie und Akkord, zwischen der fließenden Linie und der massigen Bassesschwere, es ist das vollkommene Ebenmaß, das uns in dieser Musik so wohltut. Es ist — sagt Knud Jeppesen in seinem berühmten Palestrinabuch — der Gleichgewichts-

zustand zwischen Dissonanz und Konsonanz im linearen Kontrapunkt als Gipfelpunkt des musikalischen Renaissance-Logos der freilich schon die Zersetzungskeime in sich birgt: die Grundelemente des harmonischen Generalbasses, die ersten Anfänge des römischen Barocco. Nicht zu vergessen, Palestrina ist kein Chromatiker. Er hat in seiner Musik den Kreis der Diatonik nur ganz ausnahmsweise überschritten: Chromatik ist bei ihm nur Accidenz, nicht Traditionsbruch!

Es ist mir immer aufgefallen, daß bald nach Mitte des 16. Jahrhunderts die Polemik über die „moderne" Musik immer ausfälliger wird. Der schaffenden Künstler scheint sich allgemach eine große Unruhe bemächtigt zu haben: es geht um das Alte. Die Gegner stoßen hart aufeinander. Öffentliche Disputationen in Rom, Regensburg, Mailand und andernorts, Vorreden zu neuen Musikdrucken, Streitschriften und geharnischte Corollarien in Theoreticis von Vicentino, Zarlino, Artusi, Muzio Effrem, Monteverdi, Gagliano, Vincenzo Galilei u. a. sagen uns, wie flink und unbedenklich man damals angreift und abwehrt. In den Schulen und Kantoreien verschanzt sich die konservative Partei: die Scuola romana des Giovanni Maria Nanino hat ihre liebe Not mit den Feuerköpfen, die den altüberlieferten Regeln den Krieg erklären: es wird uns erzählt, daß selbst Palestrina von Nanino öfters gebeten worden sei, einzuschreiten und die klassische Kunst gegen die neue zu verteidigen, die er selber nicht begreift. Orlando di Lasso — der, weit moderner als Palestrina, die letzten Forderungen der Nuove Musiche ebensowenig wie dieser gezogen hat — auch er soll bis in seine letzten Tage mit den neuen Problemen der „Zukunftsmusik" befaßt gewesen sein. Auch in seiner Schülerschaft gärt es in Zank und Unruhe, die wohl auch er kaum je beschwichtigen kann. Die Debatten um Stil und Stoff der Revolutionäre wiederholen sich im 17. Jahrhundert. Und noch eins: in den Schulen Italiens, Spaniens, Deutschlands und überall macht sich eine seltsame Rivalität der Nationen bemerklich. Auch darin erkennt man wohl ein Zeichen der Zeit — dieses Erschauern, dieses Aufschrecken aus der selbstsicheren Ruhe des Renaissance-Behagens! Es ist der Aufgang einer neuen Renaissance, einer dritten ars nova, — eben die des Barocco!

Aber — „Barocco" ist in der Musik — ebensowenig wie in der bildenden Kunst — ein neuer Stil: die gotische Blutzumischung der Renaissance ist immer noch spürbar — zwar nicht immer und überall zu beweisen, aber (man verzeihe den Sprung: fast wie in der Astrophysik der stets geleugnete und stets gespürte „Weltäther") — sie ist da.

Nicht alles, was heute „barock" heißt, ist es wirklich: neu, modern, capriciös, bizarr, extravagant ist zuweilen auch der Renaissance-Musiker, besonders wenn er sich in das antike Experiment verliert: ich denke an die römischen Enharmoniker, an Vicentino, an Adrian Willaert, an die Madrigalisten Rore, Ruffo, Caimo. Wie in den bildenden Künsten ist auch in der Musik der wahre Barocco erst der Neuerer aus Protest, aus modischer Abneigung gegen die klare, ruhige, selbstsichere Sprach- und Formenkunst des klassischen a cappella-Chors, d. i. der aggressive Nuovo, Moderno, Bizarro, Stravagante, der musikalische Übermensch, der berechnend „mit List und Gewalt" anders tut, als die andern taten, der den Kontrapunkt verachtet, dafür aber die schwere, schwüle, undurchsichtige Viel- und Unförmigkeit des „Concertos" zugleich mit seiner dramatischen Witterung im Schilde führt. Der Barocco ist es, der nun g e g e n die Renaissance zeugt. Aber es ist bezeichnend, daß die Exzesse g e g e n die Renaissance nicht ausgehen von den Berufenen, sondern von den aristokratischen Dilettanten. Jedem Teil der Renaissance stellt sich jetzt — sozusagen aus dilettantischem Trotz, aus dem Antimagisterium der Nichtfachleute, aus der gern wiederholten Meister-Verachtung heraus — sein Gegenteil gegenüber. Barocke „Unförmigkeit" gegen klassische Formvollendung, zunächst als Verschiebung des inneren Gleichgewichts, als erhöhte Spannung, Unruhe, Affektsteigerung, als Gefühlsüberschwang, als Überlebensgröße, die eine Anhäufung und Zuspitzung der Ausdrucksmittel gebieterisch verlangt. Aus dieser gewaltsamen Steigerung folgt das barocke Anwachsen der Klanggewalten und damit wie von selbst eine Verschiebung des materiellen Schwerpunkts. Beispiele dieser Art sind die vielteiligen und kontrastischen Concerti für Solo, Chor und obligate Instrumente, die Kanzonen, Sonaten Capricci, Toccate, Fantasie der Farina, Vitali, Banchieri, Merula, Frescobaldi

mit ihren überraschenden Effekten: Takt- und Zeitmaßwechsel, Presto, Largo, Allegro, komplizierten, verschleierten Engführungen, unregelmäßigen Pausenfolgen, die es dem Hörer absichtlich erschweren, den rhythmischen Verlauf zu verstehen: das heißt, mit der klassischen Ruhe ist auch die Klarheit dahin. Wie in der bildenden Kunst ist in der Musik der Barock nicht nur „Hochdrang der Gefühle", sondern auch Hinwendung zum Schweren, Massigen, Dunklen, ja, Düsteren. Es ist kein Zufall, daß in dieser Zeit das Baßgefühl immer mehr anwächst. Dem übersteigerten Pathos entspricht der barocke, geballte Generalbaß: das harmonische Fundament steht gewissermaßen in Opposition zur melodischen Linie. So werden die Akkordinstrumente, Cembalo, Laute, Harfe und Orgel die Träger dieser unterirdischen Schwerkraft. Es ist auch kein Zufall, daß jetzt die Orgel — hineingestellt in die gewaltigen Barockkirchen und in die Hallen der Paläste — als „Königin der Instrumente" mit den Chören wetteifert — durch die vielfarbige Fülle ihrer Register, durch das kolossale Fortissimo des Pedals und der Mixturen so recht das Ideal barocker Phantastik und barocker Unendlichkeitsgefühle. Denn auch die Orgel „spricht" jetzt — spricht mit tausend Zungen!

Ein anderes Zeichen barocken Wesens ist der chromatische Bedeutungswandel: Chroma ist nicht mehr antikisierende Reminiszenz, sondern Antidiatonik, herausfordernde Regelwidrigkeit, eben wieder mit dem Ziel der Verschleierung und des stravaganten „Hochdrangs". Da sind es vor allem Orgel und Klavier, die das Erbe der chromatischen Madrigale übernehmen in ihren „cromatiche ligature", „durezze cromatiche", „consonanze stravaganti". Es ist Frescobaldi, der, auch als Chromatiker, die barocken Orgelstürme entfesselt. Auch die Vorhalts- und Durchgangsdissonanzen, die kühnen Exklamationen der Madrigalisten „fin de siècle": Gesualdo da Venosa, Marenzio, Pomponio Nenna, Monteverdi sind wirkliche, über die alte Tonalität hinausquellende Protuberanzen des Affekts: der gesungene Text sagt es nur zu deutlich. Nun rivalisiert also der Instrumentist auf seine ungehemmtere Art mit dem Sänger und sucht ihm — obwohl des Wortes unmächtig — an Überschwang der Gefühle den Rang abzulaufen. . . . Das allein ist das Stravagante daran.

Aber nicht nur das Chroma, auch alle die übrigen Renaissance-Entdeckungen erhalten jetzt, als wahre Barock-Liebschaften, sozusagen ihr neues Vorzeichen, das sie unversehens in neue Sensationen transponiert: nun erst verstehen wir den Sinn der Neuformen, die Unersättlichkeit des Ostinato, das verkrampfte Immerwiedersagen und Verschleiern, den Klangrausch mit seinen Visionen und Betäubungen.

Am deutlichsten vielleicht zeigt sich die tiefinnerliche Veränderung der musikalischen Psyche nach 1600 in der unerhörten, geradezu kaustischen Plastizität des barocken Lamentos. Der Musiker, der hier so ganz aus dem Zwielicht der alt-neuen Übergangsversuche herausschwingt, ist Monteverdi. Er entbindet zuerst die Herzgewalt des Geigenklangs: seine Musik — anders als die der schließlich doch mehr oder weniger konventionellen Liebesmadrigale — weint und schluchzt und rast.

Monteverdis Musik ist der erste Generalangriff auf die Tränendrüsen. Gewiß: Von den Wundern gottbegnadeter Sänger ist die Musikgeschichte voll. Die mittelalterlichen Choralisten des Orients und des Abendlandes haben sicher die Herzen bis zur Compunctio beherrscht. Wir wissen auch, daß die Organetto-Virtuosen des 14. und 15. Jahrhunderts mit ihren zarten Portativen ihre Zuhörer verzaubern: fromme Beter, heilige Männer und Frauen, geraten bei diesen sanften Flötenstimmen in gottselige Verzückungen, sehen den Himmel offen. Aber so heiße Tränen der Wehmut vergießen erst die Herren und Damen des Barockzeitalters bei den Klagegesängen der verlassenen Dido, der Arianna, des Roland, des Tancred und der Clorinda. Die heftigsten Gefühlswallungen sind erst dem barocken Opernpublikum vorbehalten. . . . Beweis, daß die Musik nun zu einem Organ der Leidenschaften geworden, aus den Höhen religiöser, übersinnlicher Geistigkeit heruntergestiegen ist in die Niederungen irdischer Qualen.

Die Tränenseligkeit des Zeitalters hat ja ihren letzten Grund in den seelischen Spannungen des barocken Menschen, ja, vielleicht schon in seiner Nervosität. „Terribilità" und „Grandezza" haben dem Renaissance-Behagen ein Ende gemacht. Aber — daß gerade die Musik den

Hauptanteil an solch übergroßer Sensibilität hat, dürfte kaum zu widerlegen sein: Sie ist die wahre Herzensbrecherin, sie will rühren und erschüttern — sie öffnet schon die Tore zur Romantik, sie stöbert Unendlichkeitsahnungen auf, obwohl sie doch nun fast ganz diesseitig geworden ist. Sie ist die erwachte Kirke, der die schwerblütigen lateinischen Menschen des siebzehnten Jahrhunderts nun auf Gnade und Ungnade verfallen sind.

Etwas Eigenes ist es um das barocke Klangideal: Der italienische Frühbarock hat um 1600 noch eine gewisse, einheitliche, renaissancistische Verbundenheit: in Rom, Florenz, Venedig ist das instrumentale Klangerlebnis gleich unausgereift; man liebt die Mischung und den Wechsel; man läßt sich's genug sein am Massenklang und an den den Großchören beigegebenen Zufallsorchestern ad libitum. Monteverdis „Orfeo" ist ein Musterbeispiel für diesen Imbroglio stromentato der ebensosehr eine Geschmacks- wie Materialfrage für jeden einzelnen Kapellmeister ist. Aus diesem Durcheinander aber hat sich schon vor 1600 die von der Reservata-Musik eingeführte kleine Geigenbesetzung mit Ensemble und Tiefbaß deutlich abgesondert. Diese vereinfachte Besetzung scheint von Rom ausgegangen zu sein. Von der starken Besetzung des „Orfeo" ist man in Italien bald abgekommen, man hat hier, aus verschiedenen Ursachen wohl, diesen spezifischen Barock bald überwunden: Die Italiener lehnen auch schon gewisse Instrumente ab, die wir heute noch für ausgemachte Barock-Organe halten möchten: die Rankette, die Fagotte, die Oboen, überhaupt die primitiven Blasinstrumente, und sie bleiben bei ihren Geigen und Klavieren, Lauten, Theorben, Harfen. Das ist eine frühe Vorausnahme galant-klassischen Stils, während z. B. die Deutschen über hundert Jahre (bis Bach, Keiser, Telemann) an den starken, „barocken" Bläserchören Gefallen finden. In Italien geht die Läuterung des barocken Orchesterklangs Hand in Hand mit der Entwicklung des Ensemble- und Solo-Spiels und mit dem Rückgang der a cappella-Praxis: auch Bequemlichkeit, Geldfragen — die Bedürfnisse der Oper haben wir dabei in Rechnung zu setzen. Allerdings schwindet auch in Deutschland der Chorgesang; aber von der italienischen Auslese ist dort lange nichts zu spüren: die Experimente des Michael Prätorius sind eine Sache für sich, ein anschauliches Beispiel für den deutschen Zustand. Auch Heinrich Schütz (der doch selbst in Italien war) hält an dem herben, dunklen Timbre des Frühbarock fest.

Und nun zurück zu den Kanonkünsten der Missa sine nomine von Palestrina; ich frage nochmals: barock? Und da muß ich auf eine Beobachtung hinweisen, die uns in diesem Zusammenhang einen Schritt weiterhilft: die römische Schule zeigt in der kritischen Übergangsperiode, um 1600, eine auffallende Vorliebe für die Probleme des strengen Satzes: für die Ricercar-Technik, für den Cantus firmus, besonders aber für den Kanon in allen seinen Verwandlungen und Kombinationen. Rom ist damals in Europa, soviel wir wissen, die einzige Stätte, wo solche Altertümer — sozusagen von amtswegen — noch exerziert werden. Mir ist keine andere Schule bekannt, es müßte denn auch Orlando di Lasso in München seine Schüler noch auf altniederländische Künste eingeschworen haben. Nichts davon ist auf uns gekommen, während die römische Bibliographie allerhand berühmte Kanonwerke überliefert: von Giov. Mar. Nanino die Motetten von 1586 „varie et nova inventione elaborata", das sind Kanons zu Cantus firmus-Sätzen, und die 157 Contrapunti sopra del canto fermo di Costanzo Festa vom Jahre 1602. Verwandter Art sind Sorianos Canoni et Oblighi di cento et dieci sorte sopra l'Ave maris stella (1610): Kanons in allen Intervallen; dann die Masse ähnlicher Arbeiten von Seb. Raval, Micheli Romano, Antonio Brunelli u. a. Aber wenn auch in den altbekannten Kantoreien, wo das a cappella-Ideal über das 16. Jahrhundert hinaus bis ins 18. Jahrhundert gültig blieb (wie in Wien unter Fux, in München, in Dresden, in Krakau und in der Bach-Sphäre) — und die musikalische Schulpraxis muß immer wieder darauf zurückgreifen —, wenn hier also die Kanonkünste in Ehren gehalten wurden, so gewinnt es doch den Anschein, als seien sie in dem Maß zurückgetreten, als der a cappella-Gesang einzuschrumpfen begann. An Stelle der kanonischen Künste treten im 17. Jahrhundert die neuen fugischen und ostinaten Künste, die Variation in der Ciaccona und Passacaglia. Venedig, Florenz, Wien, Paris haben im 17. Jahrhundert andere Ziele: Kantate, Opern-Arie, Instrumentalkonzert.

Die Kanonkünste um 1600 — Palestrinas „schiefe Türme" — gehören also, trotz ihres Anscheins stravaganter Gesinnung, nicht der aggressiven barocken Vorhut an, sie sind höchstens — um mit der Kunstgeschichte zu reden — „spätgotischer" Barock, sie eröffnen nicht, sie schließen den mystischen Reigen.

Bayreuth 1933.

Eindrücke von den diesjährigen Festspielen.

Von Eugen Schmitz, Dresden.

Künstlerische Wiedergeburt.

Bayreuther Festspiele im Wagnerjahre 1933! Bayreuther Festspiele im Jahre von Deutschlands neuem Erwachen! Und der Schöpfer dieses neuen Deutschlands, der Volkskanzler Adolf Hitler, selbst auf dem Festspielhügel! Nicht um Pflichten der Repräsentation zu genügen, sondern getrieben von einem tiefen Glauben an die deutsche Kulturkraft des Bayreuther Werkes und erfüllt von so heißer persönlicher Liebe zur Kunst Richard Wagners, wie sie nur je einem Bayreuthpilger der letzten fünfzig Jahre eigen war! Im Banne solcher Erwägungen und Eindrücke schritt man am 21. Juli 1933 mit übervollem Herzen dem Bayreuther Festspielhause zu, der ersten Aufführung der „Meistersinger" entgegen.

Und was dieser Abend und die weiteren Aufführungen brachten, das gipfelte in dem Gesamteindruck, daß dieses Jahr 1933 auch für Bayreuth ein Jahr der Wiedergeburt bedeute. Zum ersten Male hat Winifred Wagner allein mit neuen Helfern die Festspiele vorbereitet, hat nicht weniger als fünf Werke, die „Meistersinger" und alle vier „Ring"-Abende von Grund aus neu gestaltet und hat damit Leistungen von einer Höhe und Vollendung gezeitigt, wie sie Bayreuth seit einem Menschenalter nicht mehr sah. Die Reichsgründung von 1871 hat für Bayreuth einst die Bedingungen des Werdens geschaffen. Die Reichserneuerung von 1933 gab ihm mit neuem Sinn und neuer Bedeutung die Kraft zu beispielloser Verjüngung.

Technische Neuerungen.

Ein ungeheurer Fortschritt bekundete sich vor allem auf dem Gebiete, auf dem Bayreuth immer gern als rückschrittlich angesehen wurde: im Szenischen. Grundbedingung hiezu waren bühnentechnische Neuerungen von umwälzender Art. Das Festspielhaus hat eine vollständig neue Beleuchtungsanlage bekommen. Sie ermöglicht eine Horizontbeleuchtung mit Lichtstimmungen von zauberischer, auch der feinsten Abtönungen mächtiger Wirkung.

Das ist vor allem für die Naturbilder im „Ring" von größter Bedeutung. Was man hier an phantastischen Wolkengebilden zu sehen bekommt, oder wie etwa bei den Verwandlungen im „Rheingold" sich die Schleiervorhänge durch Projektion in bewegte Lichtgebilde auflösen, oder wie der „Feuerzauber" durch einen riesenhaften auf den Horizont geworfenen Flammenfilm sich vollzieht oder wie am Schluß der „Götterdämmerung" der Rhein als blaues Lichtgewoge die Szene buchstäblich überflutet, während am fernen Horizont Walhall in Flammen aufgeht: das sind Bühnenbildeindrücke, wie man sie in dieser Art noch von keiner Opernszene empfangen hat. Zusammen mit dem altbewährten technischen Leiter Friedrich Kranich hat der neue Beleuchtungsinspektor Paul Eberhardt da etwas geschaffen, das die letzten und kühnsten Errungenschaften neuzeitlicher Bühnentechnik in sinnvollster Weise dem Bayreuther Stil dienstbar macht.

Bühnenbild und Trachten.

Unter diesen Voraussetzungen konnte nun auch Emil Preetorius das Bühnenbild als solches sinn- und stilvoll neugestalten, und zwar sowohl in den „Meistersingern" wie im „Ring". Und Preetorius hat dabei eine glückliche Vereinigung zwischen Bayreuther Überlieferung und dem Geschmack von heute gefunden.

In den „Meistersingern" waltet eine Art modernisierter Dürerstil, der am sozusagen handgreiflichsten im Bild der Schusterstube wird und in der ganz reizenden Darstellung der winkeligen Altnürnberger Gasse des zweiten Aktes einen Hauch Spitzwegscher Kunst verspürt hat. Der Vorraum der Katharinenkirche ist wirklichkeitsgetreue architektonische Nachbildung, die Festwiese ermöglicht durch älteren Kulissenstil die Ausnützung der ganzen ungeheuren Tiefe des Bayreuther Hauses. So täuscht sie nicht einen Riesenraum vor, sondern i st ein solcher, wie man ihn sonst höchstens bei Freilichtaufführungen zu sehen bekommt.

Schwieriger noch waren aber natürlich die Probleme, die sich dem neuen Bühnenbildner im „Ring" boten. Allein auch ihrer wurde er mächtig, ohne Wagners szenische Vorschriften zu vergewaltigen, ohne in Widerspruch mit der Musik zu geraten, ohne aber auch dem malerischen Empfinden von heute etwas schuldig zu bleiben. Man sah eine von Märchengeist beseelte Illusionsszene auf vereinfachende stilisierende Linie gebracht.

Die Freilichtszenen sind durchweg als pitoreske, urwelthafte Felsterrains gestellt, nur vom stimmungshaft beleuchteten Rundhorizont umgeben, ohne die Aufmerksamkeit ablenkende Einzelheiten. Die Gliederung in Stufen für die Auftritte, desgleichen die Sitzgelegenheiten sind durchaus unauffällig und naturhaft in die Felsbildungen eingegliedert. Einzig die Landschaft am Rhein im dritten Akt der „Götterdämmerung" läßt die Urwüchsigkeit ein wenig vermissen; sie sieht etwas nach „Anlage" oder „Park" aus und müßte also umgestaltet werden. Von den beiden Wäldern ist der durch die Tür der Hundingshütte sichtbare ganz frühlingshaft in lichtem Birkengrün gehalten. Der im „Siegfried" zeigt mit mächtigen Stämmen und dazwischen gestreuten Felsgebilden so recht das Bild einer von Drachen und Alben bewohnten Urweltlandschaft.

Gewaltig, gleichsam aus erratischen Blöcken aufgetürmt, erscheinen in plastischem Aufbau auch Nibelheim und Mimes Schmiede. Demgegenüber vertritt Gunthers Halle mit bunten geschnitzten Säulen und Teppichen schon eine verfeinerte menschliche Kultur, die ja gerade nach jüngster Forschung dem Altgermanentum durchaus nicht fremd war.

In diesem Sinne sind hier auch die Trachten, für deren Gestaltung Preetorius in K u r t P a l m einen geschmackvollen Helfer gefunden hat, durchaus geschichtlich auf beginnende Ritterzeit eingestellt. Sonst erscheinen die Götter, Alben und Helden in der überlieferten Phantasiegewandung, die jedoch ebenfalls möglichst vereinfacht und auf stumpfe Farben (meist blau oder grüngrau) gebracht erscheint, um in der scharfen Scheinwerferbeleuchtung nicht zu grell zu wirken.

Nur in den „Meistersingern" herrscht natürlich bei rein geschichtsgetreuer Fassung mehr farbenfreudige Buntheit. Überall aber erscheint eine glückliche Vereinigung von Charakteristik und Schönheit erreicht. Und die ganze Inszenierung in der Verbindung von Lichtwirkung, szenischem Bild und Gewandung ergibt einen harmonischen Dreiklang von Stimmung, Form und Farbe.

Eine Eigentümlichkeit fiel auf, die vielleicht auch noch etwas auszugleichen wäre: es ist nämlich alles sehr „nach rechts" inszeniert. Die Besucher auf der linken Seite des Hauses haben demnach Mühe, Walhall, den Drachen, die — ohnehin etwas dürftig ausgefallene — Brünnhildentanne, den Scheiterhaufen, die Rheintöchter mit dem wiedergewonnenen Ring zu sehen. Das müßte also alles noch ein bißchen nach der Mitte gerückt werden. Wie denn überhaupt Vervollkommnungen immer noch möglich und erwünscht sind. Trotzdem kann man sagen, daß mit dem Bayreuther „Ring" von 1933 eine grundsätzliche Lösung gefunden ist, die sich alle deutschen Bühnen zu eigen machen sollten.

Die Spielleitung.

Vorbildlich auch die Spielleitung von T i e t j e n, der für Winifred Wagner der wichtigste und wertvollste neue Mitarbeiter geworden ist. Sein Glanzstück mußten natürlich die „Meistersinger" werden. Reizend gleich im ersten Akt die Auflockerung der Szene der Meister mit neuer Gruppierung in zwei Reihen hintereinander und mit einer Fülle belebender Einzelheiten.

Mit derartig lebendiger Zeichnung aller verſchiedenen Meiſtertypen hat man die Szene wohl noch nie geſehen. Auch ſonſt war die humoriſtiſche Seite friſch und unbekümmert betont, ſo daß nie der Luſtſpielſtil verloren ging. Fabelhaft auch die Bewegung der Maſſen, gleichviel ob es ſich um die luſtig durcheinandergewirbelte Lehrbubenſzene oder um die genau partiturgetreu mit Beteiligung der Solo-Meiſter geſpielte Prügelſzene handelte, oder um die als Volksfeſt größten Stils aufgezogene Feſtwieſe, die etwa 750 Mitwirkende auf die Bühne brachte.

Die Spielleitung im „Ring" war demgegenüber auf eine gewiſſe monumentale Einfachheit eingeſtellt. Es wurde im allgemeinen gemacht, was daſteht, nicht mehr und vor allem nichts Geſuchtes. In einigen bildhaften Dingen war ſogar allzu große Zurückhaltung geübt: es ſprühten keine Funken bei Siegfrieds Schmiedeliedern, es kam keine Stichflamme bei Wotans Logerufen, der Wanderer bekam am Höhepunkt des Frageſpiels kein Effektlicht und ſein Speer zerſprang ohne Feuerblitz. All das möchte man in vorſichtiger Andeutung doch lieber wieder ſehen.

Aber ſonſt herrſchte der Grundſatz der ſzeniſchen Deutlichkeit in Gebärde, Stellung und Bewegung. Ausgezeichnet im „Rheingold" das Gewühl der ſchleichenden geſpenſtiſch durcheinanderhuſchenden Nibelungen, prachtvoll dramatiſch bewegt im 2. Akt „Götterdämmerung" die Mannenſzene, in dem mit höchſter dramatiſcher Spannkraft entwickelten Speereid gipfelnd. Stimmung immer und überall, nie ein toter Punkt, nie aber auch etwas von der Muſik Ablenkendes. Das will ungemein viel beſagen, und ſo kann man dieſe Bayreuther Ring-Inſzenierung auch was die Spielleitung betrifft in den Grundzügen als vorbildlich für alle Bühnen bezeichnen. Und wenn manches anders war, als frühere Bayreuther Auffaſſung es wollte, ſo muß man auch als „Altbayreuther" ſagen: „Es iſt immer d i e Inſzenierung am beſten, die, ohne das Werk zu vergewaltigen, dem Zeitempfinden am nächſten ſteht".

M u ſ i k a l i ſ ch e s.

Das gilt übrigens wie für die Wiedergabe überhaupt, ſo auch für deren muſikaliſche Seite. Muſikaliſch ſchien Bayreuth 1933 durch die Abſage Toscaninis beeinträchtigt zu ſein. Zwar hatte ſich Richard Strauß zur Verfügung geſtellt, aber nur zur Leitung des „Parſifal" und ohne irgendwelche organiſatoriſche Verpflichtung. Alles übrige mußte Generalmuſikdirektor K a r l E l m e n d o r f f (Wiesbaden) allein betreuen. Aber er hat das mit größter Hingabe und ſchönem Gelingen getan. Es hat ſich ſogar gezeigt, daß das Fehlen jeglichen ſelbſtſüchtigen Startums auch am Pult den Feſtſpielen nur zugute kommt. Denn ſchließlich wollen wir in Bayreuth nicht „Toscaninis" „Meiſterſinger" oder den „Parſifal" „Furtwänglers" hören, ſondern nur W a g n e r s Werke. Elmendorff aber iſt ein Dirigent, der wirklich völlig hinter das Werk zurücktritt.

Nur möge er und überhaupt die ganze muſikaliſche Leitung Bayreuths ſich nun ebenſo, wie das die Szeniker taten, von überlebten Ideen der Überlieferung frei machen. Dazu gehören vor allem einige übermäßig breite Zeitmaße. Sie hat — nicht der Meiſter — ſondern Frau Coſima ſeinerzeit eingeführt, um einer Generation, die die Werke doch eben erſt kennen und verſtehen lernen mußte, alles ſo klar und deutlich wie möglich zu machen. Unſere Generation braucht das nicht mehr, und darum ſoll nun das Zeitmaß auch n u r aus d m Stil der Muſik ſelbſt heraus empfunden werden. Dann aber muß beiſpielsweiſe das „Rheingold", das der Meiſter als mythologiſches L u ſ t ſ p i e l genommen haben wollte, von Anfang bis Ende „fließen" und nicht ſchleppen. Vor allem aber darf das edle Pathos der Erdaſzene im „Siegfried" nicht in einer uferloſen Breite jede Linie verlieren. Das Feierliche, das die Worte der Wala den ſtürmiſchen Reden des Wanderers gegenüber gewinnen ſollen, hat der Meiſter ſchon durch die breiteren Notenwerte und durch die Inſtrumentation geſichert; es braucht nicht noch eine unnatürliche Dehnung dazu zu kommen. Von dieſen und ähnlichen durch Bayreuther Urmütterweisheit überlieferten Zwangsvorſtellungen alſo gilt es loszukommen.

Elmendorff hat im übrigen gerade im „Ring“ auf Schritt und Tritt gezeigt, was er für ein gesund empfindender, tiefer Kenner der Werke ist, mit Sinn für Klangschönheit und schmiegsame Begleitung der Singstimmen. Er traf den monumentalen Stil der „Ring“-Musik mit edler Großzügigkeit, fand gewaltige Steigerungen beim Feuerzauber und bei der Trauermusik, brachte aber auch feine lyrische Abtönungen im Waldweben und fortreißenden leidenschaftlichen Schwung in den Siegmund-Sieglinde-Szenen. Das Orchester war, um die Lichtstimmungen auf der Bühne nicht zu stören, durch eine neue jalousienartige Abdeckung abgeschlossen, allein dies tat seiner Klangwirkung keinen Eintrag; diese war vielmehr ganz so, wie man sie von diesem erlesenen Instrumentalkörper seit eh und je im Ohre hat. Von seinen solistischen Leistungen muß wenigstens der Siegfriedruf des Dresdener Meisterhornisten Paul Plötner und die Violinsoli des Konzertmeisters Wollgandt besonders hervorgehoben werden.

Hatte Elmendorff den „Ring“ stilgemäß auf Monumentalität, Farbe und Schwung angelegt, so stellte er bei den „Meistersingern“ die klassische Klarheit der Linie in den Vordergrund. Eine beglückend feine Durchsichtigkeit und zeichnerische Schärfe war hier seinem Musizieren eigen, dabei stets auch eine besondere kernige Frische. Einen Sondergenuß für musikalische Feinschmecker bedeutete die Hervorhebung mancher Mittelstimmen des polyphonen Gewebes. Man hörte so allerhand, was man sonst eigentlich nie hört. Ein fabelhaftes Glanzstück dieser Art war vor allem die Prügelszene. Ich glaube, es hat wirklich nicht eine Note dieses riesenhaftesten vokalen Freskogemäldes, das je erdacht wurde, gefehlt. Und doch war alles im Umriß klar, und das Formgefühl einer flott entwickelten Doppelfuge ging nie verloren.

Das war nun freilich auch mit ein Verdienst des wie immer von Meister Rüdel vollendet vorstudierten Festspielchores der nachher noch auf der Festwiese unvergleichliche Wirkungen erzielte: die lustigen Lieder der aufmarschierenden Zünfte, der Wach-Auf-Chor, die Apotheose — ein Eindruck immer noch stärker als der andere. Auch die Mannenszene in der „Götterdämmerung“, obwohl ganz anders geartet und demgemäß gestaltet, gehört auf dieses Register.

Sängerinnen und Sänger.

Für die Besetzung der Solopartien ist in diesem Festspieljahr die Heranziehung schöner Stimmen das Leitmotiv gewesen. Das war in Bayreuth nicht immer so; es gab Zeiten, wo man hier der Charakteristik den Vorzug vor der Schönheit gab. Jetzt sucht man beides zu vereinen, und so war schon unter den zu den Generalproben geladenen Gästen das geflügelte Wort entstanden: Heuer kann man in Bayreuth in schönen Stimmen schwelgen.

Anlaß hiezu gaben unter den Sängerinnen vor allem das anmutige Evchen und die tieferfühlte Sieglinde der Maria Müller, die anmutvolle Freia und Gutrune der Käthe Heidersbach, die auf starke dramatische Geste gestellte Fricka der Sigrid Onegin, die edel getönte Erda der Enid Szantho, die fast zu jugendliche Magdalena der Ruth Berglund. In späteren Aufführungen sollte noch Marta Fuchs in den Reigen treten als Kundry. Zuerst sang diese Partie und die drei Brünnhilden Frida Leider, bei der nun allerdings heute die reife Gestaltungskunst den gesanglichen Eindruck als solchen überwiegt. Auf der Männerseite waren Fritz Wolf — der in seiner fantastischen Beweglichkeit vielleicht beste Loge der deutschen Bühne —, dann der von wundervoll warmer Lyrik erfüllte Sachs und Wotan Bockelmanns, der auf erstaunlich großen Ton gestellte, von lebendigster Charakteristik erfüllte Mime Erich Zimmermanns, der von edelster Tonschönheit getragene Gurnemanz Ivar Andresens, der würdevolle Pogner und klangschöne Titurel von Kipnis aus früheren Festspieljahren bekannt.

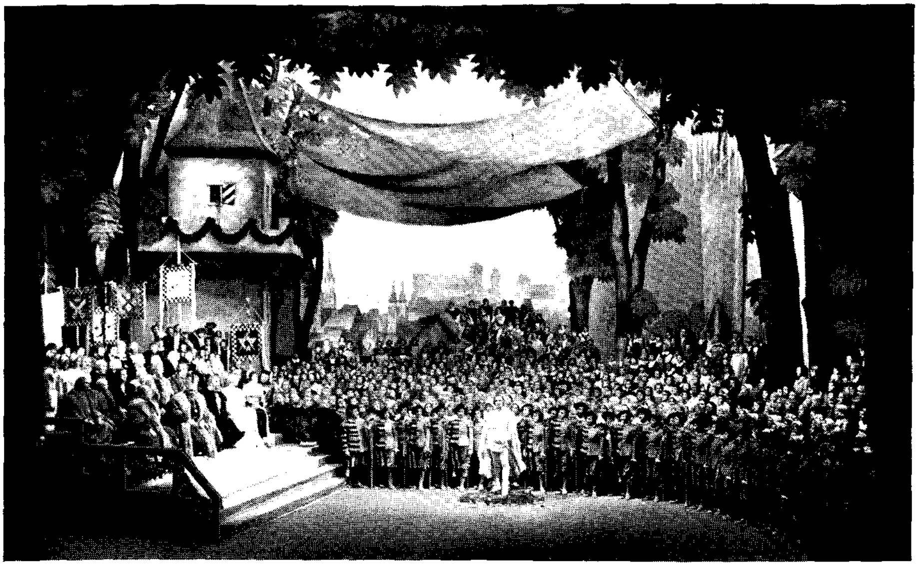
Neu kamen dazu als Tenöre Franz Völker und Max Lorenz, jener ein gesanglich einfach idealer Siegmund, dieser ein Stolzing und Siegfried (— später auch Parsifal —) von echtem jugendlichen Heldentenorformat, der besonders im „Ring“ von Akt zu Akt und Abend zu Abend mehr in seine Aufgabe hineinwuchs und auf dem besten Wege zu sein



Max von Schillings

Geboren am 19. April 1868

Gestorben am 24. Juli 1933

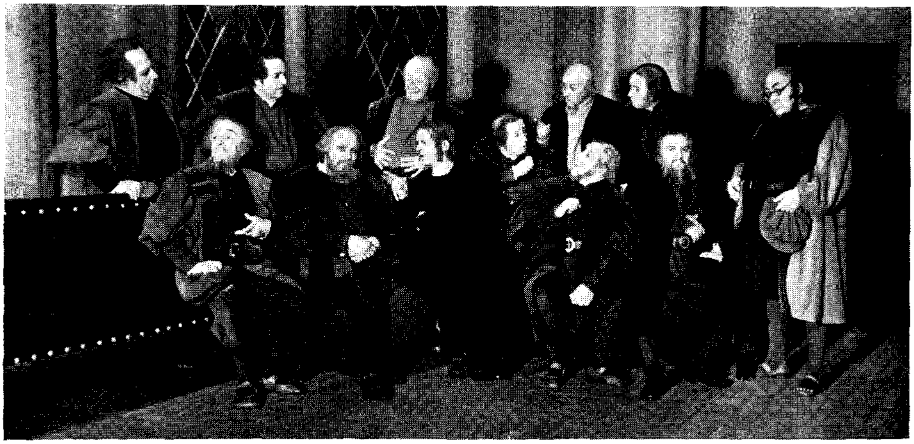


Festwiese aus den „Meistersingern" phot. Pieperhoff, Bayreuth



Das Festspiel Orchester mit der Festspiel-Leitung phot. Pieperhoff, Bayreuth

Hans Wrana (Nachtigall) Edwin Heyer (Ortel) Harry Steier (Eißlinger) Fritz Marcks (Moser) Gerhard Wiking (Zorn) Willi Störring (Vogelgesang) Robert Burg (Kothner)



Rich. Ludewigs (Foltz) Rud. Bockelmann (Hans Sachs) KarlAug.Neumann (Beckmesser) Franz Sauer (Schwarz) Alex. Kipnis (Pogner)

„Die Meistersinger" phot. Pieperhoff, Bayreuth

scheint, „der" lang gesuchte neue deutsche Heldentenor der Weltopernbühne zu werden. Martin Kremer, der später mit Zimmermann als David abwechseln sollte, konnte seinen hübschen lyrischen Tenor zunächst als Froh zur Geltung bringen.

Unter den neuen Vertretern der tiefen Stimmen ist vor allem Robert Burg als Alberich zu nennen. Seit Friedrichs hat Bayreuth (— bei aller Anerkennung der zeichnerisch lebendigen Leistung Habichs —) keinen Alberich von wirklich großem Format mehr gehabt. Burg ist wieder ein solcher: gewaltig im mächtigen Gesangston, dabei meisterhaft klar und wuchtig in der sprachlichen Deklamation und ganz von jener „leidenschaftlichen Tragik" erfüllt, die der Meister in dieser von ihm besonders wichtig genommenen Gestalt verwirklicht sehen wollte. Seit Jahrzehnten hat man den Fluch im „Rheingold", diesen Angelpunkt der ganzen Weltentragödie, nicht mehr so erschütternd und so übermenschlich gehört wie von Burg. Auch er wird als Alberich ein Stern der Weltopernbühne werden. Prachtvoll List als finsterer, wuchtiger Hagen und Eugen Fuchs (— mit dem in späteren Aufführungen Karl August Neumann abwechseln sollte —) als ein Beckmesser, der, auf billige Buffolorbeeren verzichtend, endlich einmal den beinahe eleganten, hochgestellten, nur eben an seiner geckenhaften Selbstüberschätzung scheiternden Meister sehen ließ, als der der Nürnberger Stadtschreiber allein glaubhaft wird. Prohaska als Gunther wirkte bei etwas derber gesanglicher Anlage durch kraftvolle Männlichkeit, Ditter war ein eindrucksvoller Klingsor und Donner. Die einzige Enttäuschung bereitete sonderbarerweise — wenigstens in der ersten Aufführung — Schlusnus als Amfortas. Dem schönen Organ des gefeierten Liedermeisters lagen wichtige Teile der Partie (— Waldesmorgenpracht, Heilandsklage —) zu tief.

Von den Ensembles war das der Rheintöchter das schwächste. Ausgezeichnet die Nornen (Onegin, Amerling, Flagstad), sehr gut die Walküren und auch die Blumenmädchen.

Die einzelnen Werke.

Erwägt man nun den Gesamteindruck der einzelnen Werke, so hatten die „Meistersinger" die besondere Stimmung des Eröffnungsabends und der sinnvollen Beziehung zum vaterländischen Empfinden des Tages für sich. Vom „Ring" weckte „Walküre" und von dieser wieder der erste Akt die stärkste Begeisterung. „Rheingold" litt etwas unter der schon besprochenen veralteten Verbreiterung des Zeitmaßes, „Siegfried" gewann von Akt zu Akt an Stimmung, „Götterdämmerung" wurde der gebotene monumentale Höhepunkt.

Eine Sonderstellung nahm die Aufführung des „Parsifal" ein. Sie war in der alten von Daniela Thode betreuten szenischen Fassung belassen worden, die nun freilich allmählich überlebt erscheint, deren Erneuerung aber begreiflicherweise nicht auch in die sowieso schon übermenschliche Arbeitsleistung dieses Festspieljahres einbezogen werden konnte. Sein eigenes Gesicht gewann aber dieser Abend noch durch seinen Dirigenten Richard Strauß. Strauß geht in schroffstem Gegensatz zu Toscanini, der den „Parsifal" 1931 geleitet hat, darauf aus, auch der weihevollsten Ruhe noch einen gewissen dramatischen Fluß abzugewinnen. „Der Meister hat den „Parsifal" schon sehr langsam komponiert; da muß man ihn nicht auch noch langsam dirigieren." So oder so ähnlich soll Strauß in seiner gemütlichen Art auf der Probe seine Auffassung dargelegt haben. Und ganz so hat er das Werk dann auch wirklich vermittelt.

Das soll natürlich nicht heißen, daß etwa ein gezwungen schnelles Durchschnittszeitmaß angeschlagen wurde. Zwar war alles wesentlich schneller als bei Toscanini, und auch noch ein bißchen schneller als zuletzt bei Muck, aber im ganzen doch ziemlich normal, immerhin mit einer gewissen gesteigerten inneren Belebtheit, die zum Beispiel gleich schon dem Orchestervorspiel des ersten Aktes eigen war. Sie führte weiterhin dazu, daß gewisse Momente, die man als epische Breiten zu empfinden gewohnt ist, auf einmal ein verwandeltes dramatisches Gesicht bekamen. Das auffallendste Beispiel hierfür war die große Erzählung des Gurnemanz

im ersten Akt, die die Gegensätze des Grals- und des Klingsorreiches bereits scharf aufeinanderprallen ließ. Besonderen Aufschwung gewann durch diese Auffassung der ganze zweite Akt, angefangen von dem sehr kräftig und leidenschaftlich bewegten Vorspiel über die erregte Klingsorszene zur großen Aussprache zwischen Parsifal und Kundry, deren dramatische Spannung Strauß eindringlichst ins Licht zu setzen wußte. Die Orchesteruntermalung des inneren Umschwungs, der sich in der Seele des Helden vollzieht („Amfortas — die Wunde!") erinnern wir uns kaum je derartig erregend gehört zu haben.

Darüber kamen aber die ruhigen und weihevollen Momente nicht zu kurz. Denn hier ließ Strauß nun wieder sein angeborenes Empfinden für Orchesterklang sich ausleben. So gewannen etwa die zarten Momente der Blumenmädchenszene ebenso wie der Karfreitagszauber oder der weihevolle Schluß eine wundervolle klingende Farbengebung, die erkennen ließ, daß eine Parsifalaufführung durchaus nicht *nur* auf klangliche Askese eingestellt zu sein braucht. Jedenfalls war dieser erste Bayreuther „Parsifal" von Richard Strauß ein Ereignis, das in der Geschichte des Werkes seine Bedeutung behaupten wird.

Bayreuth im Zeichen der völkischen Erneuerung.

Das äußere Bild der Festspiele war in den Grundzügen das gleiche wie sonst. Die Aufführungen des ersten Zyklus waren so gut wie ausverkauft. Insbesondere fehlten keineswegs die Ausländer. Tendenzmeldungen dieser Art in der deutschfeindlichen Auslandspresse sind Lügen. Man hörte allerorten die gewohnte englische, skandinavische, französische und italienische Unterhaltung.

Immerhin hatte das erwachte Deutschland auch dem Bayreuth von 1933 sein besonderes Gepräge gegeben. Auf dem Festspielhaus wehte die Hakenkreuzfahne, auch die Stadt prangte im reichsten Flaggenschmuck mit den Farben des alten Reiches und der nationalen Erhebung. Der Volkskanzler Adolf Hitler, der am Vorabend der Festspiele unerwartet eingetroffen war, wohnte sämtlichen Aufführungen des ersten Zyklus in der Königsloge bei, meist in Gesellschaft von Wieland Gottfried Wagner und Herrn und Frau Dr. Goebbels. Bei der Anfahrt und Abfahrt war er stets Gegenstand begeisterter Huldigungen nicht nur seitens der Festspielgäste, sondern auch der von weither zusammengeströmten Bevölkerung. Jede offizielle Kundgebung hatte er sich aber verbeten. Beim Betreten des Festspielhauses wurde den Besuchern ein Zettel überreicht, auf dem zu lesen stand: „Der Führer bittet, am Schluß der Vorstellungen von dem Gesang des Deutschland- oder Horst-Wessel-Liedes und ähnlichen Kundgebungen absehen zu wollen. Es gibt keine herrlichere Äußerung deutschen Geistes als die unsterblichen Werke des Meisters selbst. Gez.: Gruppenführer Brückner, Adjutant des Führers." Das ist so recht kennzeichnend für den großen Deutschen Adolf Hitler, der wie nie ein deutscher Staatsmann vor ihm tief durchdrungen ist von dem Wissen um die Macht vaterländischer Kunst! Im übrigen hat er seine Teilnahme für Bayreuth ja nicht nur durch platonische Begeisterung bekundet, sondern auch durch jene Werktätigkeit, die ein Wesenszug des Nationalsozialismus ist. Auf seine Veranlassung sind amtlicherseits für eine namhafte Summe Eintrittskarten gekauft und an die deutsche Jugend verteilt worden; 50 000 Mark hat er dazu aus seinem eigenen Verfügungsfonds gestiftet. An Großzügigkeit geht diese Förderung noch über das seinerzeit von König Ludwig Geleistete hinaus.

Möge nun Adolf Hitlers Teilnahme an den unvergeßlichen künstlerischen Festabenden, die das Bayreuth von 1933 bescherte, ein Symbol sein für den inneren herrlicheren Aufschwung der deutschen Kunst im dritten Reich! Möge sie aber auch die Bayreuther Festspiele selbst hineingeleiten in Jahrzehnte neugearteter Erfüllung ihrer unvergänglichen Sendung!

„Daß Volk und Kunst gleich blüh' und wachs',
Bestellt ihr so, mein' ich, Hans Sachs."



Aufn. L. Berger

Adolf Hitler und Wieland Wagner
am Fenster des Fürstenzimmers im Festspielhaus



Aufn. H. Bungard

Dr. Richard Strauß und Daniela Thode
besprechen „Parifal"



Aufn. Wieland Wagner

Heinz Tietjen Winifred Wagner Dr. Richard Strauß



Aufn. H. Bungard

Prof. Hugo Rüdel
spricht über eine wichtige Vortragsfrage



Aufn. H. Bungard

Prof. Hugo Rüdel
mit einigen Getreuen in der Arbeitspause



Dr. Richard Strauß und Prof. Wollgandt



Prinz August Wilhelm und Sohn und Prinzessin Maria von Italien



Fr. Dr. Goebbels, Dir. Werlin u. Fr. Dr. Dietrich



E. Chamberlein E. List Prinzessin Maria v. Italien Daniela Thode Graf Gravina



E. List Winifred Wagner K. Elmendorff R. Bockelmann

(Photographien von S. Sammet)

Münchener Festspiele 1933.

Von Wilhelm Zentner, München.

Jahreweit reichen die Vorarbeiten zu den Münchener Jubiläumsfestspielen des Richard Wagner-Jahres 1933 zurück. Galt es doch, den fast sprichwörtlichen Ruf, den die bayerische Hauptstadt als eine vornehmste und eifervollste Pflegerin des Wagnerschen Musikdramas sowie in ihrer Eigenschaft als verantwortungsbewußte Wahrerin einer großen Überlieferung genoß, vor aller Welt als zu Recht bestehend zu erweisen und solchen Ruf durch die unwiderleglichste der Beweiskräfte, die künstlerische Tat, steigernd zu befestigen.

Die eingangs erwähnten Vorbereitungsmühen dienten der Verwirklichung eines stolzen Planes: das Werk des Meisters von „Rienzi" bis „Parsifal" in lückenloser Folge am Festspielbesucher vorüberziehen zu lassen.

Wir sind, zumal bei einem Anlaß, der so viel beglückende Erfüllung spendete, gewiß nicht unersättlich im Wünschen und noch minder erfüllt vom Ehrgeiz der Besserwisserei, aber vielleicht wäre es doch nicht ohne Reiz gewesen, die Reihe bereits mit dem „Liebesverbot" zu eröffnen, das vor rund einem Jahrzehnt gerade in München seine außerordentliche Bühnenwirksamkeit erprobte. Von der wild aufflackernden Sinnenlust des Jugendwerkes bis zur Schulderlösung des „Parsifal" — welch natürlich sich wölbender und gewaltiger Bogen!

Der Zyklus brachte zunächst im Stufenaufbau der Entstehung „Rienzi", den „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser" und „Lohengrin". Hätte man nun auch weiter an dieser entstehungsgeschichtlichen Linie festhalten wollen, so wären „Rheingold", die „Walküre" und ein Teil des „Siegfried" die natürlichen Fortsetzer gewesen. Daß jedoch die geschlossene Wiedergabe des „Rings" durch dergleichen philologische, der Absicht des Schöpfers klar zuwiderlaufende Erwägungen nicht gestört werden darf, darüber mag wohl nirgends der leiseste Zweifel bestehen. Das Theater ist kein musikwissenschaftliches Seminar. Für wen indes „Tristan und Isolde" und „Die Meistersinger von Nürnberg" Gipfelpunkte des musikdramatischen Stils bedeuten, der hätte vielleicht aus stilistischen Gründen den beiden Werken ihren Platz lieber *nach* als *vor* dem „Ring des Nibelungen" angewiesen gesehen. Unsere Festspiele bedienten sich dagegen einer Anordnung, wie sie im allgemeinen auch in der Wagnerliteratur Brauch geworden ist. Bestimmender noch als dieser Eintritt in die Fußtapfen des Schemas wirkte wohl der entscheidende Gedanke, den Festspielgästen die Schöpfungen des Meisters in *der* Reihenfolge zu vermitteln, wie sie Wagners eigene Zeit erlebte. Wem etwa der Sprung vom „Lohengrin" zum „Tristan" als zu jäh erscheinen wollte, der möge bedenken, daß ihn geradeso, obschon durch den Abstand eines Jahrzehnts getrennt, die Zeitgenossen mitmachen mußten, wobei freilich den meisten „der Atem ausging".

Sämtliche Werke boten sich in einer neuen szenischen Gestaltung dar, die das Ergebnis jahrelanger Neueinstudierungsarbeit in sich zusammenfaßte. Bühnenbildner und Spielleiter sind bei Wagner sozusagen an eine gebundene Marschroute gehalten. Denn im Gegensatze zu vielen Dramatikern, deren ganz allgemein oder flüchtig gehaltene Bühnenanweisungen der nachschaffenden Phantasie des Inszenators weiten Spielraum gewähren, hält Wagners eingeborene Bühnenblütigkeit, die sich in eingehenden Vorschriften offenbart, reproduktive Willkür in strenger Zucht. Wohl mögen die Anforderungen, die der Meister an die Bühnengestaltung des „Rings" oder des „Parsifal" stellt, sehr hochgespannter Art sein, den Vorwurf der Verschwommenheit wird man ihnen dagegen nicht machen dürfen. An dem, was Wagner gewollt hat, kann auf Grund seiner klaren und eindeutigen Anweisungen kein Zweifel bestehen.

Es ist nun das Vorbildliche und Nachahmenswerte der im Münchener Festspielplan vereinigten Neuinszenierungen, daß sie, in unmittelbarer Zusammenarbeit der Bühnenbildner *Adolf Linnebach* und *Leo Pasetti* mit dem Oberspielleiter *Kurt Barré* und dem Regis-

seur Alois Hofmann entstanden, dem Hochziel unbedingter Wagnertreue nachstreben. Die Normen, die für die Inszenierung bindend waren, wurden aus des Meisters eigenen Vorschriften und Anweisungen gewonnen mit der einzigen Einschränkung freilich, daß den veränderten szenischen Bedingungen unserer Tage, die sich nicht mehr so ausschließlich wie zu Wagners Lebzeiten auf der Illusionsbühne aufbauen, im Sinne und Geiste des Schöpfers Rechnung getragen ward. Hat man vor allem in den späteren Werken manches, das nicht unmittelbar in den musikalischen Ausdruck einbezogen wird, vereinfacht, so ist doch dem Widersinn bewußter Stilisierung in einem sicheren Gefühl für das Wesentliche des Wagnerschen Dramas kein Raum gegönnt worden. Eine solche Lösung zwingt uns im „Fliegenden Holländer", übrigens einer der stimmungsvollsten Inszenierungen der Münchener Oper, nicht zum Verzicht auf den Anblick des sturmerregten Ozeans und der Schiffe, die nun einmal nicht nur szenische, sondern auch musikalische Gegebenheiten sind, über die sich kein Stilisierungsversuch hinwegmogeln kann, ohne wider den Geist der Ballade zu sündigen.

Den Höhepunkt des szenischen Eindrucks erklomm entschieden die Neugestaltung des „Rings", dessen mythisch großgeschaute und stimmungsmächtig ausgeführte Bühnenbilder das Raumgefühl des Darstellers frei ausschwingen ließen. Zu welch bildhaft großartigem Erlebnis ward zum Beispiel die „Todverkündigung" in der „Walküre"! Wie packend in der Stimmung der Waldakt des „Siegfried", wieviel überwältigendes Gelingen in der szenisch so überaus schwierigen Schlußszene der „Götterdämmerung"! Lediglich in Einzelheiten konnte man geteilter Meinung sein. Hierher gehört der Versuch den Walkürenritt mit Hilfe des Filmes zu bewältigen. Wie sehr diese Lösung noch technischer Versuch bleibt, wird sofort klar, wenn aus „technischen Gründen" entgegen den Worten Ortlindes „Mit meiner Grauen graft gern dein Brauner" sämtliche Pferde der Wotanstöchter — Schimmel sein müssen! Daß zuweilen die Buchstabentreue auch zu weit getrieben werden kann, bewies das leibhaftige, aber nur sporadische Erscheinen des Waldvogels am Schluß des zweiten Siegfriedaktes. In diesem Falle erhebt sich die entscheidende Frage: wird durch solche wortgetreue Befolgung der Wagnerschen Vorschriften der Eindruck wirklich in wesentlicher Weise gesteigert oder nicht gar durch das Auftauchen einer armseligen, an zwei Schnüren gezogenen Atrappe bedenklich gemindert? Nun, ich glaube, die Wirkung der Szene verliert in keiner Weise, wenn der Waldvogel wie bisher unsichtbar bleibt, zumal es völlig unmöglich ist, die in der Musik so lebendig dargestellten Flatterbewegungen des Vögleins, sein Auf und Nieder, in glaubwürdige szenische Wirklichkeit umzusetzen. Wollte man trotzdem einen Versuch wagen, wie wäre es, den Flug durch ein entsprechendes Schattenspiel auf dem Waldboden anzudeuten?

Darf ich noch einen Augenblick bei Einzelheiten, die allerdings — dies sei betont — den überwältigenden Gesamteindruck des Zyklus keineswegs beeinträchtigen konnten, verweilen, so sei noch auf das von einigen Darstellern geübte leidige Singen ins Publikum gewiesen, eine Unsitte, die gerade Wagner mit strengstem künstlerischen Bannfluch belegt hat. Wenn Loge gegen Ende des „Rheingolds" bei einem Selbstgespräch „Ihrem Ende eilen sie zu" in einer Anwandlung romantischer Ironie, weil ihn die Umstehenden nicht hören wollen, das Publikum zum Mitwisser seiner Gedanken macht, so mag dies zur Not hingehen, obwohl die Bühnenanweisung „den Göttern nachblickend" dem klärlich widerspricht. Eine völlige Stillosigkeit bedeutet es aber, wenn Hagen seine „Wacht" geradezu in die Halle und damit in das Publikum hineinsingt! Auch die an fast allen Bühnen beliebte Anordnung des Meistersinger-Quintetts, die ausgesprochen opernmäßig anmutet, und die Umwandlung des „Preislieds" in eine direkt in den Zuschauerraum gesungene Konzertarie vertrüge einmal den beherzten Zugriff eines mit Traditionsschlamperei aufräumenden Spielleiters!

Doch nun genug der Beckmesserei! Die Durchführung des Zyklus war nur der gewaltigsten Anspannung sämtlicher Kräfte, einzig dem Vorzug des eigenen, völlig aufeinander abgestimmten Ensembles und des mit einer Hingabe sondergleichen musizierenden Orchesters zu danken. Als Träger und Sinnbild reinsten Münchener Wagnerstils ist zuvörderst Paul Benders machtvolle künstlerische Persönlichkeit zu bezeichnen, dessen Colonna, Fafner, Hunding, Marke und



Julius Patzak als „David"



Dr. Julius Pölzer als „Parsifal"



Dr. Julius Pölzer als „Siegfried"



Dr. Julius Pölzer als „Tristan"



Dr. Julius Pölzer als „Parsifal"

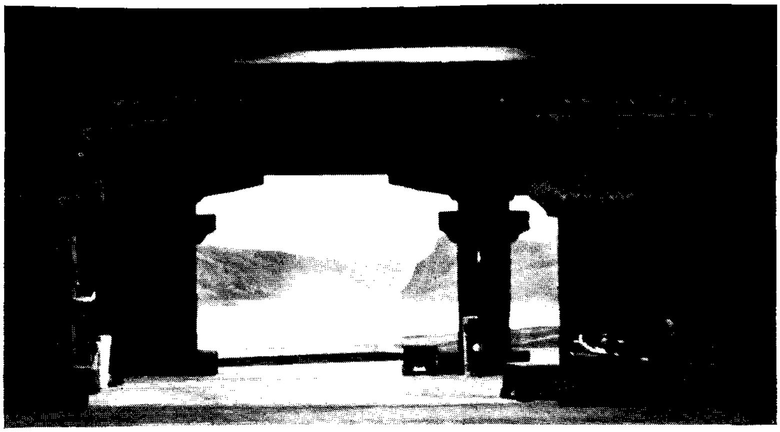


Felicie Hüni-Mihaczek als „Elsa"



Elisabeth Feuge als „Fiordiligi"

(Photographien von A. Sahm-München)



I. Aufzug: Halle der Gibichungen am Rhein



II. Aufzug: Uferraum vor der Halle der Gibichungen



III Aufzug: Wildes Wald- und Felsental am Rhein

Goetterdämmerung

Bühnenbilder von Adolf Linnebach

Gurnemanz an Kraft der Vergeistigung unerreicht sind. Mit ihm in einem Atem ist Wilhelm Rode, der dramatisch leidenschaftlichste Wagner-Bariton unserer Tage, zu nennen, der seinen Holländer und Wotan, so hochragend auch beide Leistungen sein mögen, mit seinem einzigartigen Telramund, einer in shakespearische Sphäre wachsenden Gestalt, noch zu übergipfeln vermag. Daß es auch in München mit Baritönen wohl bestellt ist, bewiesen Georg Hann, der über Wolfram und Amfortas edelsten und durchseelten Stimmzauber ergoß, und H. H. Nissen nicht minder mit einem reckenhaften Kurwenal, dem stimmschönen und herzenswarmen Sachs als durch seinen Gunther, den er durch Spieleifer und Stimmpracht zu einer Hauptfigur der „Götterdämmerung" emporadelte. Den Ehrentitel „klassischer" Leistungen, mit dem man karg sein sollte, verdienen vor allem Luise Willer, eine in Stil und Ausdruck gleich vollendete Fricka, Waltraute und Brangäne, Felicie Hüni-Mihascek, eine Elisabeth, Elsa und Gutrune von reinster Innerlichkeit, der vom lyrischen Fach mit kühnem Gelingen zum Heldentenor vorstoßende Fritz Krauß (Erik, Tannhäuser, Parsifal) und Carl Seydels im Sinne einer großen Charakterfigur hingestellter Mime. Ein Tristan und Siegfried, wie man ihn gestaltlich und darstellerisch kaum idealer, stimmlich nicht wuchtiger denken kann, ist Julius Pölzer geworden. Sonst vermochte sich unter dem sängerlichen Nachwuchs vor allem noch Adolf Vogel (Alberich, Beckmesser) zur Geltung zu bringen. Die neuverpflichteten Kräfte Henny Trundt, eine Wagnerheroine großen Stils, und der herrliche Baß Ludwig Weber stimmten sich ebenso wie die wenigen Gäste, Frida Leider (Brünnhilde), Maria Olzewska (Ortrud, Erda) und Franz Völker (Siegmund) dem heimischen Ensemble harmonisch ein.

Die musikalische Leitung lag für die früheren Werke bis einschließlich „Lohengrin" in den Händen von Paul Schmitz, den dann Hans Knappertsbusch ablöste. Ganz außerordentlich war der Eindruck von „Tannhäuser" unter Schmitz; Knappertsbusch zeigte sich mit „Tristan und Isolde", dem „Ring des Nibelungen" und „Parsifal" in großer Fahrt. Hat man die Souveränität seiner Führung in den genannten Werken einmal erlebt, so empfindet man berechtigte Scheu vor dem kritischen Wort, so sehr Einzelheiten dies mitunter herausfordern mögen. Die Glut seiner Hingabe, die siegfriedhaft leichte und mühelose Beherrschung aller technischen Mittel, der zu breitem Gesang anschwellende Strom seiner wahren Empfindung, die Füllkraft seines „langen Atems" — all diese Tugenden erheben ihn zu einem der ersten Wagnerdirigenten unserer Tage. Um das Gelingen der sorgsam studierten Chöre machte sich Alfred Lieger verdient.

Es mag in der Natur der Sache liegen, wenn die Mozart-Festspiele im Residenztheater, allerdings wie wir hoffen wollen, nur für dieses besondere Jahr, einigermaßen zurücktraten. Doch wurden wenigstens mit „Figaros Hochzeit" und noch mehr mit „Cosi fan tutte", einer Standardaufführung der Münchener Oper von erlesenster Ensemblekultur (Felicie Hüni-Mihascek, Luise Willer, Elisabeth Schumann, Julius Patzak, Heinrich Rehkemper, Bertold Sterneck, Regie Josef Geis), Eindrücke beschworen, bei denen der Name „Festspiel" nicht nur leerer Titelschmuck blieb. Dafür müssen wir aber für das kommende Jahr unbedingt eine völlige Neugestaltung von „Don Giovanni" und „Zauberflöte" fordern, mit denen im augenblicklichen Zustand arger Zerspieltheit wahrhaftig kein Staat zu machen ist!

Trotz solcher Einzeleinwände, die bei einer Festspieldauer von anderthalb Monaten und drei Dutzend Vorstellungen nicht verwundern können, hat München die sich selbst gestellte, nur durch äußerste Willensanspannung erfüllbare Aufgabe mit denkbar überzeugendem Gelingen gemeistert. Der Wunsch Adolf Hitlers, München solle ein Herzpunkt deutscher Kunst und vaterländischen Kunstschaffens sein und bleiben, konnte nicht getreuer verwirklicht werden. Wo die Tat aber so laut und redlich für sich zeugt, darf man auch hoffen, daß dem Kunstwillen unserer Oper und ihrer Führer auch jene Unterstützung und Förderung zuteil wird, ohne deren helfende und schirmende Macht das große Werk der Festspiele seinen Dienst an deutscher Art und Kunst nun einmal nicht erfüllen kann!

Max von Schillings †.

Von Paul Ehlers, München.

Das Jahr 1894 bildet einen bedeutsamen Einschnitt in die Geschichte des deutschen musikdramatischen Schaffens. Am 23. Dezember 1893 brachte Richard Strauß in Weimar Engelbert Humperdincks „Hänsel und Gretel" zur Uraufführung; der 12. Mai 1894 sah die Uraufführung des „Guntram", des ersten Bühnenwerkes von Richard Strauß, gleichfalls in Weimar, der 13. November 1894 in Karlsruhe die Uraufführung der „Ingwelde" von Max Schillings. Die Namen dieser drei von Richard Wagner herkommenden Meister und ihrer Werke symbolisieren das Ende blind unfruchtbarer Wagner-Nachahmung und den Beginn der echten Wagner-Nachfolge. Im Mai des nächsten Jahres gesellte sich ihnen noch Wilhelm Kienzl mit seiner Volksoper „Der Evangelimann" zu; auch er ein treuer und begeisterter Anhänger Richard Wagners, der des Meisters Wort „Kinder, schafft Neues!" zu befolgen bestrebt war. All diesen Komponisten gemeinsam war, daß sie zwar Wagners Prinzipien zum Leitsatze ihres Bühnenschaffens machten, sich jedoch eigner Art bewußt genug waren, um nicht in die Fehler jener an sich gewiß höchst achtenswerten Musiker zu verfallen, die vermeinten, Wagners Ideen durch Abgucken äußerlicher Manieren verwirklichen zu können.

Von den drei zuerst Genannten ging Humperdinck am entschlossensten und unbeirrtesten sogleich auf eigenem Wege; dem Wagnerischen deutschen Mythos stellte er das deutsche Märchen an die Seite; glücklich in der Wahl des dramatischen Stoffes, war er auch glückhaft in dessen musikalischer Umschmelzung, die, schlicht und herzlich in den melodischen Gedanken, durch die auf der germanischen Lust am Zuendedenken eines Problems bis in die letzte Feinheit ruhende meisterhafte polyphone Gestaltung so echt deutsch war, daß sie alle Herzen im Sturm eroberte und für immer festhielt.

Anders ging es mit den dramatischen Erstlingswerken von Strauß und Schillings. Sie sind nicht in dem Sinne vollendet wie Humperdincks „Hänsel und Gretel". Dafür aber bieten sie dem Historiker und Stilforscher, soweit dieser nicht bloß mit kaltem Verstande vorgeht, vielleicht einen noch fesselnderen Gegenstand. „Guntram" sowohl als auch ‚Ingwelde" zeigen das Ringen zweier reichbegabter, selbstgerichteter Naturen mit dem gigantischen Genie Richard Wagners; beide bieten den Kampfplatz, worauf sich ihre Urheber aus der gewaltigen Umklammerung des Schöpfers der Nibelungen-Tetralogie und des „Parsifal" frei zu machen suchen und sich auch frei machten.

Max Schillings, am 19. April 1868 in Düren geboren, war 26 Jahre alt, als seine „Ingwelde" in Karlsruhe auf die Bühne kam, und muß natürlich noch etliche Jahre jünger gewesen sein, als er sich an die Vertonung des ihm vom Grafen Ferdinand Sporck gegebenen Buches heranmachte. Das jugendliche Alter zu erwähnen, ist deshalb von Wert, weil uns einerseits die Sicherheit und die Kraft staunen machen, womit der Komponist die Partitur geformt hat, andererseits und vor allem auch, weil bei diesen Jahren die Wahl des Gegenstandes der Handlung überraschte. Wenn auch das Buch an Schillings vom Grafen Sporck herangetragen wurde, so lag es doch in seiner Entscheidung, es anzunehmen oder abzulehnen. Daß er sich für die Annahme erklärte, zeugt für die Güte seines künstlerisch ethischen Charakters. Es gab zu damaliger Zeit in der Opernliteratur kaum ein Buch, worin eine düster tragische Handlung so unerbittlich bis zum furchtbaren Ende durchgeführt worden wäre, wie in Sporcks „Ingwelde". Ein Gegenstück an erhabener Unumstößlichkeit schicksalhaften Geschehens hat uns erst die jüngere Zeit mit Georg Vollerthuns „Island-Saga" gegeben. Wie die Handlung dieses Werkes entstammt auch „Ingwelde" dem nordischen Sagenkreise. Sporck hatte seinen Stoff der Svarfdälasaga entnommen. Sicherlich war er durch Wagners „Ring des Nibelungen" in den Bannkreis der nordischen, auf Heldentum und Ehre bauenden, vor Grausamkeit und Blut nicht zurückschreckenden, immer aber durch die Wucht der Tragik und das Ethos der Heldenehre ins Übermenschliche strebenden Sage geraten. Aber seine „Ingwelde" erhebt sich nicht in die Weltweite des Mythos, sondern bleibt an Erde und Menschen gefesselt. Es dampft von Blut in diesem Kampfe der Thorsteinsöhne und des

Hauſes der Gladgardſippe, in deſſen Mittelpunkte die ſchöne Ingwelde ſteht; die Liebe ertrinkt in einem Meer von Blut.

Die ſchreckliche, ehern harte Schönheit der nordiſchen Heldenſage blickt uns aus „Ingwelde“ entgegen. Sie zog auch Max Schillings an und reizte ihn, ſie muſikaliſch einzudeutſchen. Weltklug war es nicht, die Kompoſition eines ſolchen Buches zu unternehmen, war es namentlich vor vierzig Jahren nicht, wo eine glanzvolle, zufriedene und ſatte Welt den lieben Gott einen guten Mann ſein ließ und Werke wie „Ingwelde“ höchſtens als gruſelndes Schattenſtück, als Gegenſatz zu ſich ſelbſt, genoß, nur um ſich umſomehr an dem eigenen unbeſchwerten Daſein freuen zu können. Unſere Gegenwart mit ihrer Selbſtbeſinnung auf den zeugenden Urgrund von Blut und Boden wäre eher geeignet, den Wert der „Ingwelde“ zu begreifen und den blutigen, ſchweren Ernſt ihrer Geſchehniſſe, über den goldene Strahlen der Liebe wie Sonnenſchein durch ſchwarze, dichtgeballte Wetterwolken hinzucken, mit offenerem und furchtloſerem Herzen in ſich aufzunehmen.

Wenn die Handlung, äußerlich betrachtet, an Wagneriſche Ideen anzuknüpfen ſcheint, ſo iſt auch die Muſik noch an ſie gebunden. Und dennoch: es klingt ein anderer Ton darin, der Ton einer vom Bayreuther Meiſter verſchiedenen Individualität. Schon wenn man das Klangbild, ohne bei den Einzelheiten zu verweilen als Ganzes nimmt, empfängt man den Eindruck einer beſtimmten nicht unter fremden Einfluß gebeugten Art. Man könnte den Farbengrundton braun-golden nennen, der hier etwas erhellt wird, dort zum Schwarzen hingleitet. Noch fährt hie und da die Erinnerung an Wagneriſchen Inſtrumentationszauber in die Muſik hinein; aber es bleibt bei der Erinnerung. Wäre es anders, ſo würde Max Schillings nicht ſchon damals den Namen eines Eigenen erworben und für die Zukunft behalten haben. Auch die Formung der Themen und Motive, alſo der eigentlichen muſikaliſchen Ideen, zeigte die Selbſtändigkeit des jungen Meiſters. Es iſt Schillings eigentümlich geweſen, ſeine Motive ſcharfkantig zu ſchnitzen und ſie dadurch — was gerade bei Muſikdramen, die das Wagneriſche, „Leitmotiv“ genannte „Tonſymbol“ benutzen, wichtig iſt — dem Hörer einprägſam zu machen. Er liebt dabei, ohne den ruhigen Fluß engſtufig gebundener Melodien zu verſchmähen, die weiten Intervalle. Das gab ſchon ſeinem Erſtlingswerke, der „Ingwelde“, den unverkennbaren Schillingsiſchen Charakter, der bis zur den tragiſchen Bruch in ſeinem Schaffen bildenden Oper „Mona Liſa“ hin in der Folge allen ſeinen Schöpfungen aufgeprägt war. Dieſer Charakter iſt der des Adels und der Größe und des Bedeutenden. Man hat die Muſik von Schillings gerne als „vornehm“ bezeichnet, und ſie iſt es auch; aber vollkommen trifft dieſer Begriff noch nicht das Weſentliche ſeiner Kunſt. Die Vornehmheit ſeiner Tonſprache war nur Attribut einer tieferen bewegenden Urſache. Mit Vornehmheit verbindet man leicht die Empfindung von Kühle und Langweiligkeit, von gewaltſamer Unterdrückung und Verleugnung leidenſchaftlicher Gefühle.

Eine ſolche abglättende, das wahre Geſicht hinter einer Allerweltsmaske verſteckende Höflichkeitsform iſt jedoch bei Schillings nirgends zu finden. In ſeiner Muſik rauſcht der Strom unmittelbaren Gefühles ſo ſtark, wie bei jedem echten Muſiker. Sonſt hätte er mit dem Stoffe der „Ingwelde“ nichts anzufangen gewußt; denn hier konnte keine Bläſſe der Seele und der Sinne das Ungeheure meiſtern, das in der Handlung ſeine ſchäumenden Wellen wirft. Ebenſowenig wäre er ſpäter des Vorwurfes in der aus Friedrich Hebbels Fragment emporgewachſenen muſikaliſchen Tragödie „Moloch“ Herr geworden. Seine heitere Oper „Der Pfeifertag“ würde ohne eine friſche, kräftig zupackende ſinnliche Gefühlsfähigkeit überhaupt unmöglich geweſen ſein.

Überlegenheit pflegt bei Unbeherrſchten, weil ſie ſie unwillkürlich beſchämt, leicht den ihnen unangenehmen Eindruck der Kälte hervorzurufen. Vielleicht hat der oder jener ſansculottiſch Veranlagte die unübertroffene Herrſchaft des Meiſters über die Form als Kühle angeſehen und verſchrieen. Denn ein muſikaliſcher Architekt war Max Schillings Zeit ſeines Lebens. Dieſe Eigenſchaft ſtraffſten Zuſammenfaſſens und des Einordnens aller Einzelheiten in den Geſamtplan je nach ihrer Wichtigkeit iſt ſtets ein beſonderes Merkmal ſeiner Kunſt geweſen; der erſte Aufzug ſeiner Tragödie „Moloch“ iſt ein überzeugendes Beiſpiel dieſer, bei deutſchen

Musikern zumal ziemlich seltenen Fähigkeiten. Auf ihr beruht zum großen Teile mit die Wirkung seiner Musik als einer monumental erscheinenden. Die Verdichtung aufs Wesentliche mutet bei ihm niemals als aus Mangel an Einfällen entsprungen an, sondern im Gegenteil wie die Bändigung überreich auf ihn einströmender Gedanken. Darum entstehen auch bei lang ausgesponnenen Werken seiner Feder, wie das Violinkonzert eins ist, keine ermüdenden Längen; die weite Form bildet auch hier den Ausdruck reicher Gedanken. Nur das Überflüssige, Leere und somit Sinnlose berührt peinlich und ermattend —es gibt kein besseres Zeugnis für die Güte und den Wert des von Schillings Geschaffenen, als daß das Überflüssige darin fehlt. Es war der Ausfluß einer sich der Heiligkeit der Kunst und der Verantwortlichkeit der ihr Dienenden bewußten idealistischen Gesinnung, die, wie sie ihn nach abseits der Landstraße des Allzugebräuchlichen liegenden Dichtungen suchen ließ, ihn vor unnützem Musikmachen auf Handwerkereiart bewahrte.

Nur einmal wurde der Hochgemute sich selbst untreu. Das war, als er Beatrice Dovskys Buch „Mona Lisa" zur Vertonung erkor. An diesem Urteil ändert die Tatsache nichts, daß „Mona Lisa" von all seinen Bühnenwerken den größten Publikumserfolg errang. Was er mit seinen weitaus bedeutenderen, in je sechsjährigem Abstande voneinander geschriebenen Werken „Ingwelde", „Der Pfeifertag" und „Moloch" nicht zu erreichen vermochte, das suchte er mit „Mona Lisa" zu gewinnen und gewann es auch. Wir bedauern dieses Abgleiten vom steilen, zur Höhe führenden Pfade; können wir ihn jedoch verdammen? Unsere Pfeile müßten sich eher auf die Stumpfsinnigkeit des Theaterpublikums und zugleich eines Teiles der Kritik richten: die Unfähigkeit, den Hochstrebenden durch Erkenntnis zu fördern, ist die eigentliche Schuldige an diesem Selbstverrat. Die Schlafenden wachzurütteln, sollte unsre Aufgabe sein; Kapellmeister und Theaterdirektoren an ihre Pflicht mahnen, seine Bühnenwerke außer „Mona Lisa" aufzuführen, müßte als Gebot in uns wirken. Dabei wollen wir uns auch dessen erinnern, daß Max Schillings einen symphonischen Prolog „Ödipus" und eine höchst wertvolle Musik zur „Orestie" von Äschylos geschrieben hat, daß nicht nur das Melodram vom „Hexenlied" seiner Feder entflossen ist, sondern auch jene zu „Kassandra", zum „Eleusischen Fest" und zu „Jung-Olaf", daß wir ihm Chorwerke von Rang, wie auch die „Glockenlieder" für Tenor und Orchester und andres mehr verdanken. Auch sollen wir nicht vergessen, daß er als Neunzehnjähriger ein sehr schönes Streichquartett in Es-dur und später das schon erwähnte Violinkonzert geschaffen hat.

Max von Schillings ist ein Opfer der verfluchten vierzehn Jahre geworden; um so mehr erwächst uns die Pflicht, seinen Werken den ihnen gebührenden Platz auf der deutschen Bühne und im deutschen Konzertsaal zu erobern. Der Anbruch der neuen Zeit hat ihm kurz vor seinem unerwarteten Ende noch die ehrenvolle Wiedereinsetzung in sein ihm von Gewissenlosen geraubtes Amt gebracht; wir müssen dafür sorgen, daß auch sein Schaffen neu zu Ehren gelange.

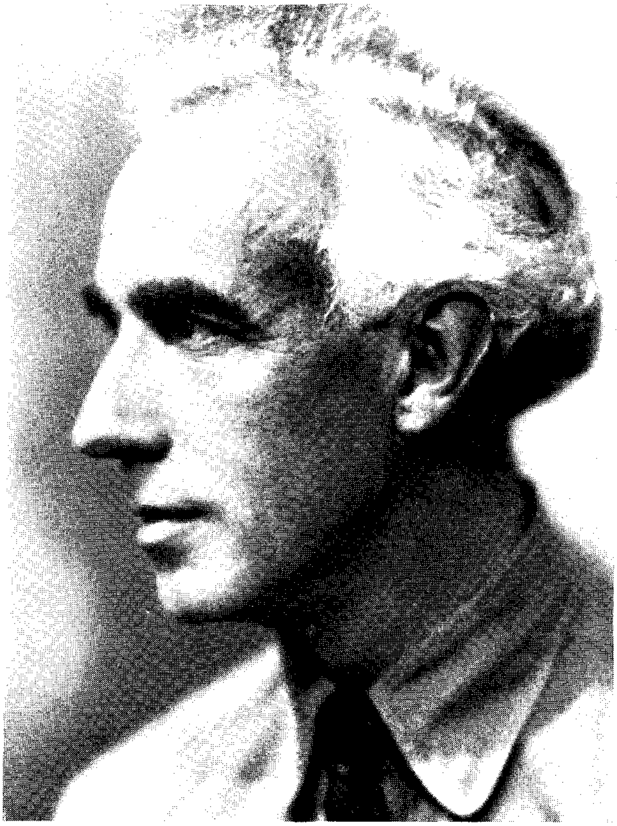
Er hat einen Spitznamen gehabt, der lautete: „der diplomatische Max". Manches, was man ihm als Mängel aufmutzte, entsprang der Konzilianz. Wir wollen seine Schwächen, die er wie jeder Mensch hatte, nicht bemänteln; wir wollen aber auch nicht vergessen, daß er mehr als einmal als deutscher Mann ein deutsches Wort gesprochen hat, und daß er, vor allem!, in seiner Musik ein deutscher Meister war.

Das nationalsozialistische Reichs-Symphonie-Orchester.

Von Max Neuhaus, München.

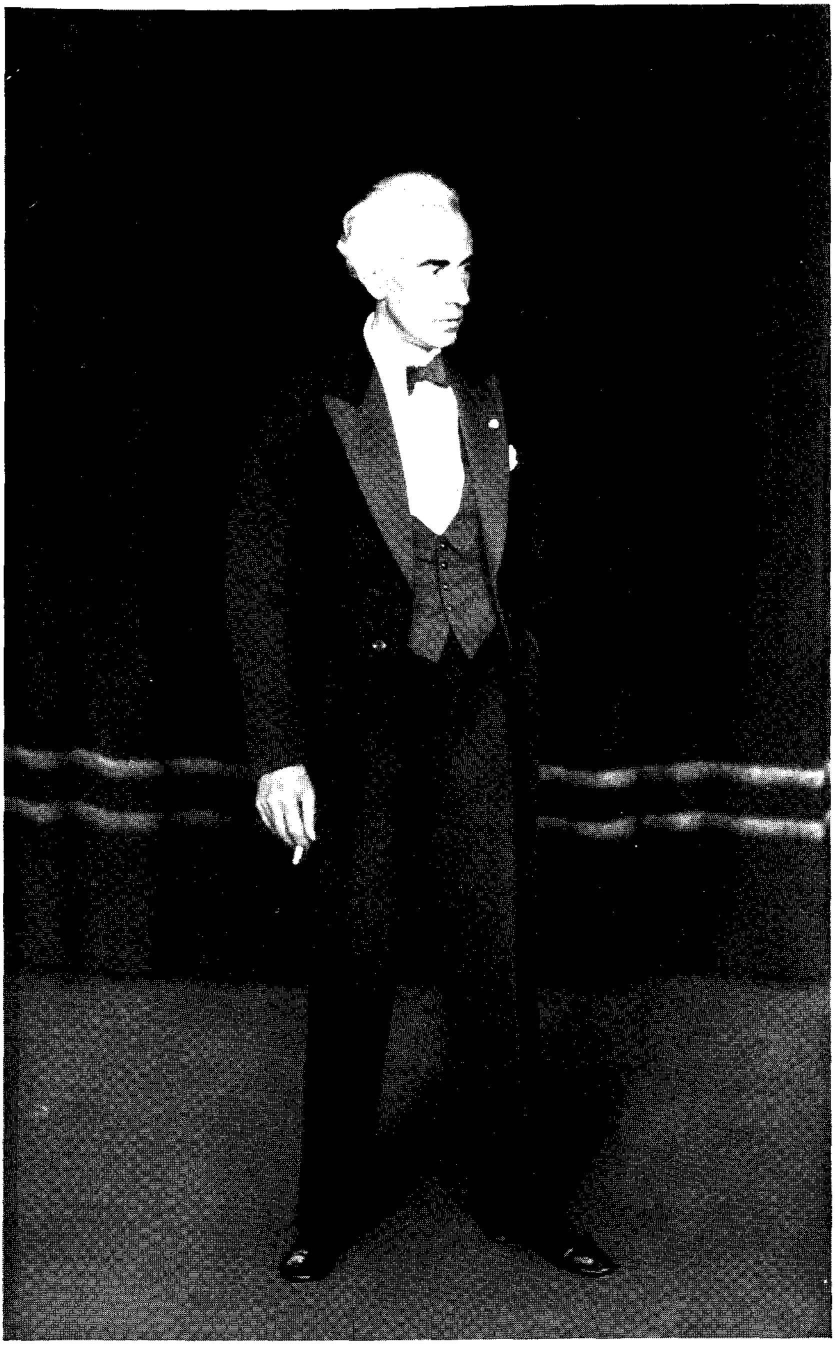
Die materielle Lage der Orchestermusiker war noch zu keiner Zeit glänzend, mit alleiniger Ausnahme jener, die in Hoftheatern oder in städtisch subventionierten Orchestern ein langjähriges Vertragsverhältnis hatten.

Die vielen anderen, die in Kinos, Singspielhallen, privaten Orchestern tätig waren, lebten von der Hand in den Mund, konnten jeden Tag ihre Stellungen verlieren und waren dann der Not preisgegeben. Genossenschaftliche Einrichtungen milderten zwar die ärgste Not in solchen Fällen, konnten aber die Unsicherheit der allgemeinen Lage nicht beheben.



Franz Adam

Leiter des N. S. Reichs-Symphonie-Orchesters



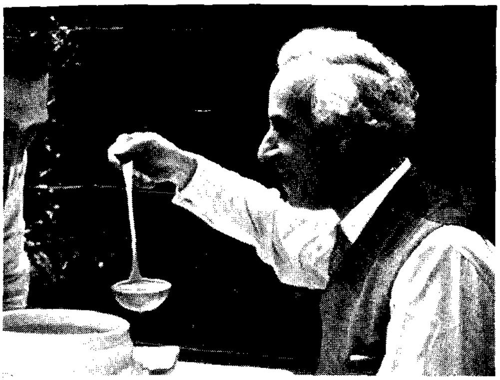
Franz Adam

Leiter des N. S. Reichs-Symphonie-Orchesters



Vorderste Reihe:	Hermann Hoerner	Anton Brändle	Franz Adam	Franz Maier	Hanns Wagenhuber
	Solocellist	Orchester-Geschäftsführer	Kapellmeister	1. Konzertmeister	Orchestervorstand

N. S. Reichs-Symphonie-Orchester



„Pater familias!"



„Guter Hunger!"



Bismarckfeier am 1. Juni 1933



Auch während der Bahnfahrt wird gearbeitet
Kapellmeister und Geschäftsführer beim Diktat



Beim Schachspiel in der Erholungspause

Das war vor dem Kriege schon so, zu einer Zeit also, da das wirtschaftliche Leben Deutschlands in voller Blüte stand, da das allgemeine Wohlleben den Luxus musikalischer Genüsse leicht gestatten konnte.

Die allgemeine Notlage, die nach dem Zusammenbruch im November 1918 einsetzte und in vielen deutschen Städten die Operntheater schloß; die Entfernung der kleinen Orchester aus den Lichtspieltheatern, wo der Tonfilm den stummen Film mit Schnarren verdrängt hatte, nicht zuletzt aber die Unterdrückung manch guter Symphonie-Orchester in den Mittelstädten Deutschlands — alles das hatte die materielle Notlage der Orchestermusiker ins Furchtbare gesteigert.

Hand in Hand damit ging aber die seelische Not, die Verwirrung, die Unsicherheit in rein künstlerischen Dingen. Wir sahen eine ganze Reihe sogenannter „Musikzeitschriften" entstehen, die sich scheinbar für den Fortschritt in der Musik einsetzten, in Wirklichkeit aber alles das nur förderten, was dem deutschen, echten Musikempfinden widerstreben mußte. Es wurde eine Zersetzungsarbeit ganz schlimmer Art damit geleistet, denn unter dem Einwirken dieser Strömungen wurden Gifte in reine Musikerherzen geleitet. Die Unsicherheit im Schaffen trat ein: „Was deutsch und echt, wüßt keiner mehr" — die Gefahr rückte immer näher. Und wenn die „Zeitschrift für Musik" all die Zeit mutig gegen diese Verfallserscheinungen zu Felde zog, wie oft mußte sie die spöttische Bemerkung lesen, daß sie gegen Windmühlenflügel kämpfe.

Der politische Kampf Adolf Hitlers war im eminentesten Sinne ein „Kulturkampf". Die höchsten Kulturgüter unseres deutschen Volkes verdanken dieser gigantischen Tat ihre Rettung und jeder einzelne SA.-Mann hat da — unbewußt — mehr gewirkt, als so mancher Universitätsprofessor. Und doch, wie sehr spöttelten noch wenige Monate vor dem endgültigen Siege der Hitlerbewegung fast alle bürgerlichen Blätter über die „Ungeistigkeit" dieser Bewegung. Wer wußte denn, daß überall sich neues geistiges Leben regte? Alles war in Bewegung — Angriffen, Verleumdung und Verhöhnung zum Trotz. Und in der Zeit schlimmsten Verfalles deutscher Musik, in der Zeit schlimmster sozialer Not der deutschen Musiker wagte ein einzelner Mann Unerhörtes: er ging an die erwerbslosen, stellungslosen Musiker heran, die schon fast hoffnungslos in die Zukunft blickten, und gründete, — ohne Geldmittel, ohne Unterstützung durch andere — ein neues Orchester, das sich zum Ziel setzte, wahrhaft deutsche Musik zu pflegen.

Dieser Mann war Franz Adam.

Die wenigsten außerhalb Münchens kannten ihn. Und doch hatten viele sein Wirken schon genießen können — allerdings ohne ihn zu sehen — durch den Rundfunk nur. Hier hatte er schon seine besondere Begabung für Organisation erwiesen. Es war im Jahre 1924, als die musikalischen Darbietungen bei den deutschen Sendern noch in den Kinderschuhen steckten und über das Maß einer mehr oder weniger seichten Unterhaltungsmusik nicht hinausragten. Franz Adam hatte mit klugem Blick und scharfem Ohr die Musiker für das Rundfunkorchester des Münchener Senders zusammengesucht und sie in gründlichen Proben zu gediegener Leistung erzogen. Da, eines Abends wurden die führenden Münchener Musikkritiker in das Verwaltungsgebäude der „Deutschen Stunde in Bayern" (so hieß damals der bayerische Rundfunk) eingeladen, um ihr Urteil über die Sendung der vierten Symphonie Anton Bruckners abzugeben. Adam hatte als erster an den deutschen Sendern den unerhörten Versuch gewagt, ein großes symphonisches Werk an Stelle der gewohnten Unterhaltungsmusik durch die Ätherwellen den Hörern zu vermitteln. Nach jedem Satze wurde telefonisch dem Lenker des Orchesters alles das gemeldet, was von uns im Klange unklar, getrübt empfunden worden war und wir erlebten dann die Freude, daß von Satz zu Satz das Klangbild der Brucknerschen Symphonie klarer und schöner erstand. Adam hatte mit Aug und Ohr gleich erfaßt, wie die gerügten Mängel zu beheben waren und nun konnte er, seine Erfahrungen nützend, das Rundfunkorchester auf jene Höhe führen, die dann von den anderen deutschen Rundfunkorchestern als erstrebenswertes Ziel auch erreicht worden ist.

Diese zielbewußte Arbeit, die besondere Begabung für Organisation und künstlerische Erziehung eines Orchesters zeigte sich nun in besonders schöner Weise, als Franz Adam das neue Orchester aus stellungslosen Musikern gebildet hatte. Immer und immer wieder wurden Proben angesetzt, nie erlahmte die Willenskraft des Leiters. Achtzig und mehr Proben erzielten dann ein wunderschönes Zusammenspiel. Die Fähigkeit der Musiker wurde bis zum letzten entwickelt. Wo Ungeeignetes sich offenbarte, da wurde Wandel geschaffen, wurden Geeignetere herangeholt und endlich war der künstlerische Gleichwuchs erzielt, das „homogene" Orchester erreicht.

Daß unermüdlicher Fleiß die allergrößten Schwierigkeiten überwinden kann, ist ein alter Erfahrungssatz. Das Besondere in der Arbeit Adams aber war, daß er die Lust zum Einstudieren, die Hingabe an die zahllosen Proben in seinen Musikern zu wecken und anzuspornen verstand. Er verstand es, das wieder aufleben zu lassen, was in dem größten Teil unseres Volkes seit dem Novemberumsturz gänzlich geschwunden zu sein schien: den Idealismus.

Ein Orchesterleiter, der ebenso wie seine Musiker durch ein festes Vertragsverhältnis gebunden ist, kann kraft seiner Stellung die Musiker zwingen, die notwendigen Proben einzuhalten. Diese Autorität leitet sich ohne Weiteres aus dem Vertragsverhältnis ab. Und doch, wie schwer hatten es selbst — seit je — diese mit vertraglich gewährleisteter Autorität ausgestatteten Orchesterlenker, bei ihren Musikern noch die andere, wichtige, die ideelle Autorität sich zu erringen. Nur die waren immer die beliebtesten Orchesterleiter, die ihre Musiker am wenigsten mit Proben plagten. Den andern folgte man zwar, aber doch meistens nur unter dem Zwang der bestehenden Verträge.

Franz Adams Musiker hatten keine Verträge, sie waren durch keine Rechtsbande an ihren Lenker gebunden. Eine Autorität kraft vertraglicher Stellung stand ihm nicht zu; alles was er an Autorität sich erwarb, gewann er sich durch seinen Willen, durch den Idealismus, der allein wieder fähig ist, Idealismus auch bei anderen zu entflammen. Dieser Idealismus, Opfer zu bringen, um einer großen Idee zum Siege zu verhelfen, ist ja das wesentliche Unterpfand gewesen, Hitlers gigantischen Erfolg zu gewährleisten. Dieser Idealismus ist der Wesenskern des National-Sozialismus. Und im reinsten Sinne nationalsozialistisch war darum auch das Wirken Franz Adams: ein Wirken, das den Idealismus des Führers auf seine Gefolgschaft übertrug und damit wieder zu den Quellen durchstieß, die — lange verschüttet — deutsches Wesen mit ewig junger Kraft speisen.

Die Arbeit war geleistet — ohne Entgelt geleistet, in wochenlangen Proben. Und nun sollte es sich zeigen, ob diese Arbeit in ihrer künstlerischen Auswirkung von dem Richterstuhl der großstädtischen Sachverständigen bestehen könnte. Als Konkurrenzunternehmen gegen bestehende Orchester, die mit staatlichen oder kommunalen Mitteln unterstützt wurden, konnte es von vornherein gar nicht in Frage kommen. Ein solcher Versuch hätte an der finanziell gesicherten Stärke und auch an der künstlerischen Leistung dieser Orchester schon scheitern müssen.

Was Adams Orchester erstrebte, war nichts anderes, als dem einfachen Menschen in den kleinen Städten, die kein ständiges Orchester von irgend welchem künstlerischen Werte haben, unsere reichen deutschen Kulturgüter zu vermitteln und vor allen Dingen ein Gesundungsmittel zu bereiten gegen die Einwirkung der Gifte, die seit nahezu zwei Jahrzehnten in alle Seelen — der Schaffenden wie der Aufnehmenden — systematisch mit Schlagworten, mit Jazz und anderem Getön hineinfiltriert worden waren.

Das Rüstzeug war bereitet, die unverwelklichen Werke unserer deutschen Meister waren noch erhalten. Jetzt handelte es sich darum, die Probe auf den Erfolg, auf den Sieg zu wagen.

Gewissenhaft wie bei der vorbereitenden Arbeit ging Franz Adam auch hier vor. Zu einer der letzten abschließenden Proben im Oktober 1931 hatte Franz Adam zwei Kritiker und etwa ein halbes Dutzend sehr gebildeter Musikliebhaber eingeladen. Von ihnen wünschte er ein freimütiges Urteil über den Wert seines Orchesters, wünschte vor allem die offene Mei-

nung zu hören, ob er dieses Orchester in die große Öffentlichkeit führen dürfe. Wir hörten damals Bruckner und das „Meistersinger"-Vorspiel. Der Eindruck auf alle Anwesenden war außerordentlich und begeistert beglückwünschten alle den Dirigenten und sein Orchester zu dem Gelingen der großen Tat. Alle rieten, sobald als möglich ein Konzert in größter Öffentlichkeit zu geben und bald darauf fand es statt. Der Andrang zu diesem ersten Konzerte war so groß, daß die üblichen Konzertsäle Münchens nicht ausreichten; vor 5000 Zuhörern fand dieses erste Konzert im Zirkus Krone statt. Eine Konzertreise durch die kleinen bayerischen Städte schloß sich an und wenn auch die großen bürgerlichen Zeitungen damals noch kaum die Bedeutung des jungen Orchesters erwähnten, die allgemeine Anerkennung trat doch ein. Eine besondere Reklame besorgte dann der frühere Münchener Polizeipräsident Koch, der um die Weihnachtszeit 1932 ein Konzert des nationalsozialistischen Symphonie-Orchesters einfach verbot, weil es geeignet sei, politische Leidenschaften (mit Bruckner und Schubert und Beethoven!!) aufzupeitschen. Aber verhindern konnte er damit den Bestand dieses „staatsgefährlichen" Orchesters nicht, dem vom Führer Adolf Hitler der besondere Ehrenname des N. S. Reichsymphonie-Orchesters verliehen worden war.

Nun hat sich das Orchester auf ausgedehnten Konzertreisen auch die Anerkennung der anderen deutschen Gaue erringen können. Der Idealismus, der alle beseelte, von allen große Opfer heischte, hat zum Siege geführt. Der Bestand des Orchesters ist gesichert. Jetzt ist der Weg geebnet für kulturell ersprießliche Arbeit.

Westmarkreise des N. S. Reichsymphonie-Orchesters.

Von Erwin Bauer, München.

Ein altes vielgebrauchtes Schlagwort des Liberalismus lautete: Künstler haben der Politik fern zu bleiben! Nun ist es ja noch nicht einmal klar, was für einen Begriff von Politik jene Zeit im Auge gehabt hatte, jedenfalls hat sie es unentschieden gelassen, welchen Stand sie mehr verkennen wollte, den Künstler, der sich selbstgenießerisch von der Welt seiner mehr oder weniger artistischen Spielerei umspinnen ließ, oder den Politiker als den scheinbaren Dolchstößler der Muse. Eine neue Verbindung zwischen diesen beiden Gegensätzen zu schaffen, blieb durch eine klare Richtigstellung erst dem Nationalsozialismus vorbehalten, der dem Politiker wieder die hohe Zielsetzung geistiger Werte zurückgab und den Künstler wieder auf den gesunden Boden der Handwerklichkeit zurückdämmte, auf dem er etwas können muß, um etwas zu sein und so dem Volke wieder nahe brachte. In diesem Sinne ist auch die Erziehungsarbeit des Kapellmeisters Franz Adam an seinem nationalsozialistischen Reichsymphonieorchester, ebenso wie die Konzerttätigkeit des Orchesters während seiner Westmarkreise, über die wir heute zu berichten haben, eine politische Tat gewesen. Wollte sie doch nichts anderes, als mit den tauglichsten Mitteln eine Seite des deutschen Genius pflegen, die gerade im Drange des Kampfes um die politische Macht etwas unbeachtet blieb: die Wirkung der deutschen Musik auf den deutschen Menschen. Die Reise war politisch gedacht, aber sie blieb nicht politisch. Das ist ihr Vorzug. Sie wollte auch nicht den bloßen Genuß, sondern die Gemeinschaftlichkeit eines umfassenden Erlebnisses deutscher Größe.

Dieser Sinn von Politik, der in der herrlichen Erregung unserer Tage das Historische mit dem lebendig Gegenwärtigen mischt, hat der Reise durch Hessen ein besonders imponierendes Aussehen gegeben.

Doch wollen wir erst vom Tatsächlichen berichten! Nach langen mühevollen Vorbereitungen durch Kapellmeister Franz Adam selbst und den Geschäftsführer des Orchesters Anton Brändle konnte am 27. Juni mit dem gesamten Apparat des 80 Mann starken Orchesters samt dem Transportwagen und dessen Begleitmannschaft die Reise begonnen werden, die zunächst in 15 Städte Hessens und der Pfalz führen sollte. Die erste Station war der Badeort Kissingen. Ihm folgte als abgeschlossener Zyklus die Reihe der Hessen-Städte,

die der Reichsstatthalter Sprenger selbst ausgewählt hatte. Es folgte: Darmstadt, Frankfurt a/Main, Gießen, Worms und als Abschluß der Reise Mainz. Der Aufenthalt in diesen 5 hessischen Städten erhielt seine ausgeprägte Kontur besonders durch die Wirksamkeit des Reichsstatthalters Sprenger, der in allen Städten nicht müde wurde, vor Beginn des Konzertes die Zuhörer aufzurütteln zu dem Maße der Besinnung, wie es für die ungehemmte Pflege deutscher Musik notwendig ist.

Sprenger, eine Landsknechtsgestalt, in der Art wie man sich Frundsberg vorstellen möchte, ein Führer der immer auch dem einfachsten unter seinen SA.-Männern gleich nahe bleibt, hat auf dieser Reise die Worte gefunden, die das Wesen der Konzertreise ausdrücken: Verbreiterung und Vertiefung der Kulturfront des neuen Reiches!

„Was diese Revolution von anderen unterscheidet — so sagte Sprenger einmal — ist die Tatsache, daß es keine niederreißende, sondern eine aufbauende Revolution gewesen ist." Wir haben die schlummernden Kräfte aktiviert und an die Front gestellt. Damit ist der andere Zweck der Reise angedeutet: Nach der Erweckung, die Neugeburt des künstlerischen Menschen. Goethe sagte einmal, daß er es mit dem Schauen habe, da recht besehen, jedes Stück Natur in ihm ein neues Organ aufschließe, das ihn beglücke. So ist es auch mit dem Hören. Das ständige Hören schafft Vorstellungen von Klängen, von Bildern, die den Willen entspannen und die Richtung des Geistes unmittelbar zum Bewußtsein der nächsten Dinge der Heimat und der Heimatseele, aus der diese Schöpfungen herausgewachsen sind, hinführen. Der ewige Feind dieser Aktivierung der Erlebnisfähigkeit ist die Trägheit der noch immer Vielzuvielen, die eine freie Entfaltung der Willigen im Geiste verhindern. Sie zu umgehen hat Hessen die breite Front seines Parteiapparates in den Dienst der Propaganda des Orchesters gestellt. Der Erfolg war zum Teil überwältigend.

In Darmstadt hörten 2000 Menschen unser Orchester, in Gießen 2500, in Worms 2000, und in Frankfurt a/Main gelang es dem Gaupropagandaleiter Müller-Scheldt sogar die gigantische Festhalle mit 10 000 Hörern zu füllen. Man darf diese Zahlen freilich nicht überschätzen, aber es sei zugleich berichtet, daß auch der Beifall, den man nicht organisieren kann, oft riesenhafte Maße angenommen hat. Das Volk raste im wahrsten Sinne des Wortes — nicht weil es das Orchester des Führers vor sich hatte (er selbst hatte ihm nach der ersten Anhörung die Aufgabe gegeben, ein Musterorchester zu werden) — sondern weil der Apparat bis zu einer wunderbaren Feinheit geschlossen worden war, weil die Kraft des Ausdrucks überwältigte, weil man ewig unvergängliche deutsche Musik brachte, weil man andere Wege in der Programmgestaltung ging, kurz weil man den Mut eigener Initiative spürte. Diese eigene Initiative hat vor allem die eigenwillige Wahl der Programme bewiesen, die Adam für die Reise zusammenstellte.

Zwei Namen sind neu auf dieser Aufstellung eines „fahrenden" Orchesters: Reger und Bruckner. Nicht, daß man sie nie spielen würde war das Neue, sondern daß man es wagte, sie in Konzerten zu spielen, in denen zu 80% nur der einfache Mann vertreten war. Und dieser einfache Mann hörte die kleine kapriziöse Ballettsuite Regers, er genoß beglückt die Visionen der Böcklin-Suite, die so meisterlich gespielt wurden, daß man weit suchen darf, ehe man soviel Kultur im Einzelnen, Episodischen und soviel Klangverwandtschaft Vieler in einem Körper zugleich finden kann. Die Sologeige des Konzertmeisters Franz Meier, das Solocello Hermann Hoenes, den unirdisch fein blasenden Oboisten, den Flötisten, die beiden prachtvollen Hornisten wollen wir doch aus der großen Zahl herausheben, weil sie immer wieder die Freude der Hörer erregten.

Es ist allerdings der Reger der sublimsten Orchesterfarbe, der Zeichner lichtvollster und farbigster Durchsichtigkeiten, der in diesen Werken zum Volke spricht. Viele sagen: Der ganze, echte und letzte Reger! Es ist ein Erlebnis eigener Art zu beobachten, wie gerade diese im höchsten Sinne leichtfüßigen Inspirationen, von denen man annehmen müßte, daß sie erst auf den differenzierten Geschmack wirken, den Einfachsten ebenso erregen wie den Kenner.

Nur viermal spielte das Orchester die vierte Symphonie Anton Bruckners und zwar in Frankfurt, in Zweibrücken, in Saarbrücken und in Mainz. Den festlichen Höhepunkt brachte das Konzert in Saarbrücken in der Reihe der Saar-Konzerte, die sich an die Pfalzreise anschlossen, bei einer Besucherzahl von über 2000 Menschen. In keinem Lande wäre eine so rasch wirkende Konzertwerbung denkbar wie hier in der Saar, wo der mit bewundernswerter Präzision organisierte Saar-Sängerbund 7 Säle, deren jeder nur einmal die Tausend wenig unterschritt, bis an den Rand füllte. Die vierte Bruckner-Symphonie hatte schon einmal in Frankenthal in der Pfalz ein in stiller Ergriffenheit lauschendes Publikum. In Saarbrücken wurde ihre Aufführung ein Hymnus der Liebe zur deutschen Heimat. Die Präzision der Streicher, der volle Klang der Bläser, glühende Stofflichkeit des Klanges, von Adam in ein gewaltiges inneres Pathos gespannt, feierten gerade in diesem letzten Saarkonzert Triumphe.

Mit rauschendem Ouvertürenklang wurde nirgends gespart: Das Meistersinger-Vorspiel, die Oberon-Ouverture, die Euryanthe-Ouverture, die dritte Leonoren-Ouverture, das Vorspiel zu den Lustigen Weibern von Windsor. Das Meistersinger-Vorspiel — überall mit großer Begeisterung empfangen — ist ein Paradestück der musikalischen Werkgerechtigkeit für Kapellmeister Adam gewesen. Das Tempo sehr breit, die Bläserepisoden nicht zu zackig, im Ganzen ein echt deutsches Bild, in dem der Rhythmus der deutschen Seele in beglückender Einfachheit und Größe zum Ausdruck kam. Eine vielbeklatschte Episode ereignete sich beim Vortrag der Euryanthe-Ouverture von Weber in Neustadt a. d. H., wo gegen Schluß der Ouverture plötzlich sämtliche Lichter in der Stadt verlöschten. Das Orchester, das eben zum Aufschwung des Schlusses ansetzte, spielte ohne Stockung das Vorspiel im Dunkeln zu Ende. Wohl ein guter Beweis der Spielsicherheit der 80 Musiker.

Eine schwere Aufgabe, die im übrigen glänzend gelöst wurde, war die Interpretation der ersten Symphonie von Brahms, die neben der Militär-Symphonie Haydns die relativ höchste Aufführungsziffer erreichte. Die Unvollendete wurde zum erstenmale am 12. Tage der Reise gespielt und zwar in Pirmasens. Sie hat besonders im zweiten Satz Stellen von berückender Wiedergabe durch die Holzbläser gebracht. Seltener wurde die Faust-Ouverture gespielt, die ja weniger durch eine stark ausgeprägte Klanglichkeit, als durch die Ausdeutungskunst des Dirigenten Adam hohen Wert gewann.

Was gerade in den Tagen der Pfalzreise vom Orchester in einer drückenden Sommerhitze geleistet wurde, das ist bewundernswert gewesen. Seit dem Konzert in Darmstadt am 29. Juni gönnte sich das Orchester keinen Ruhetag mehr als nur noch einmal in Bad Dürkheim, dem weinfrohen Paradeisgärtlein der Nordpfalz. Das Orchester berührte in rascher Folge zuerst Frankenthal, das 2500 Menschen in den Konzertsaal brachte, dann Bad Dürckheim, Neustadt a. d. H., Kaiserslautern, Zweibrücken, Landau, Bergzabern, Speyer und Ludwigshafen.

Bergzabern und Speyer brachten eine neue Note in die Folge der Konzerte. In Bergzabern baute man in dem schönen, einsamen Schloßhof dem Orchester eine Tribüne und verteilte das Publikum in den übrigen Hofraum. Einem regnerischen Tage folgte ein blühender gesättigter Abend, so daß einen der schönsten Genüsse der Reise keinerlei atmosphärische Schwierigkeiten mehr stören konnten. Die Ballett-Suite Regers und die Militär-Symphonie Haydns erklangen in diesem natürlichen Raum, dem übrigens eine wundervolle Akustik eignete, wie nie zuvor, kristallklar. Das nächtliche Bild erschien unbeschreiblich und erinnerte in seiner Weltabgekehrtheit — auf dem Kamin klapperten noch bis in die Nacht hinein junge Störche — an ferne, längst versunkene Zeiten. Das Konzert in Speyer fand in der weiträumigen Auferstehungskirche mit sakraler Musik ein weihevoll gestimmtes Publikum. Das Orchester spielte zum ersten Male das Adagio aus der neunten Symphonie von Bruckner sowie eine Instrumentation des Präludiums und der Fuge in cis-moll aus dem Wohltemperierten Klavier von J. S. Bach. Es war hier besonders aufschlußreich, zu beobachten, wie Adam einen offensichtlichen Mißgriff in der Instrumentation, die von Ehrenberg stammte, wieder gut machte. Hier schreibt der Bearbeiter „con sordino Streicher" vor, wo unzweifelhaft nur die herberen Bläser die Fuge beginnen durften. Das Orchester nahm auf Weisung Adams dieses

erste kurze Thema, das Pianisten immer mit ganz starker, harter Kraft anzuschlagen pflegen, in festen, abgegrenzten Strichen, sodaß sich in Aufbau und Klang eine festgefügte Einheit ergab, die nicht ohne weiteres gegeben war.

Am 15. Juli fuhr das Orchester, nachdem die Vertreter des Orchesters gemeinsam mit dem Saar-Sängerbund unter Leitung der NSDAP-Saar die Organisation der Konzerte geregelt hatten, zu einer Reise in 6 Städte des Saargebietes, die sich in der Folge zu einem Triumphzug entwickelte. Nach Saarbrücken folgten 5 Städte und zwar: Saarlouis, Merzig, Neunkirchen, Homburg und St. Ingbert, die, wozu sich während der bisherigen Reise keine Gelegenheit bot, des Orchesters Walzerseligkeit in überreichem Maße genießen konnten. Es zeigte sich, daß man einem unproblematischen Publikum, wozu man die Saarländer auf keinen Fall unbedingt zählen kann, manche Schwierigkeiten zumuten darf, wenn man zur rechten Zeit die Anspannung des Zuhörers auf unmerkliche Art zu lockern versteht. Geradezu beispielgebend in der Wirkung hat sich so die Folge der Musikstücke im ersten Saarbrückener Konzert aufgelockert. Sie begann mit der ersten Symphonie von Brahms, ließ die Ouverture zu Oberon folgen, die Ballett-Suite und die Geschichten aus dem Wienerwald hätten abgeschlossen, wenn nicht das Publikum stürmisch nach einer Zugabe verlangt hätte, die man auch gewährte: den Radetzky-Marsch. Diesem Konzert gegenüber hatte dann das Programm des zweiten Abends eine erhabenere Note mit der Folge des Meistersinger-Vorspiels, der Böcklin-Suite und der vierten Symphonie von Bruckner. Farbigkeit und organische Entwicklung sind auch in den übrigen Konzerten das Prinzip der Musikfolgen gewesen, ein ungleich wirksameres Prinzip als das langweilige Festhalten einer einzigen Stilepoche in einem Konzert, wie es bisher als besonders stilecht galt. Jedenfalls hat es sich in allen Konzerten glänzend bewährt.

Es hat natürlich auch an lustigen Mißverständnissen nicht gefehlt, wie z. B. in einem Pfalzort, wo man auf Plakaten mitteilte, daß das N.S.R.S.O. „a b 8 Uhr in N. ein Konzert gebe". Das Programm an diesem Tag: Die Euryanthe-Ouverture, das Siegfried-Idyll und die vierte Symphonie von Bruckner (!). Der Humor des Kapellmeisters, der auch in den ernstesten Situationen nicht ausging, half über viele abgespannte Stunden hinweg, deren es naturgemäß nicht wenige gab. Vollbrachte doch das Orchester den gewiß nicht nachahmenswerten Rekord, innerhalb von 26 Tagen in 24 Konzerten zu spielen.

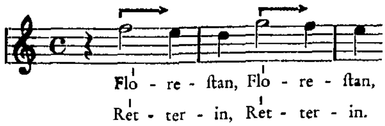
Krieg der Synkope?

Von Rudolf Steglich, Erlangen.

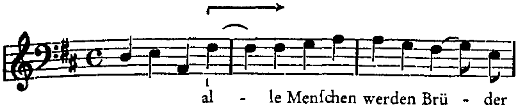
Um der deutschen Musik zur Selbstbesinnung und zu neuen Wegen zu verhelfen, hat Walter Krug im Augustheft dieser Zeitschrift mit dem Jazz auch der Synkope den Krieg erklärt: „Die Synkope staut die Zeit, setzt einen Damm gegen das Geschehen, verewigt das sinnlos Einmalige." Zumal wenn sie gehäuft vorkomme, zwinge sie die Musik, im Raume stehen zu bleiben, und lasse auch die Menschen entarten, weil sie sie in einen Käfig sperre und ihnen jede Bewegung und jeden geistigen Aufschwung unmöglich mache.

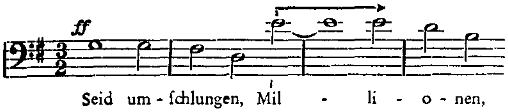
Hat Walter Krug recht damit, seinen persönlichen Eindruck vom Wesen oder vielmehr Unwesen der Synkope für allgemeingültig zu erklären und zum allgemeinen Kriege gegen die Synkope aufzurufen? Versuchen wir einmal, mit Krug zu reden, Quellen der deutschen Musik gerade im Hinblick auf die Synkope wirklich freizulegen! Da ist's denn freilich geraten, nicht gleich mit Verallgemeinerungen eigener Empfindungen zu beginnen — das führt leicht zu Vorurteilen und Fehlschlüssen, auch bei besten Absichten. Um festen Grund unter den Füßen zu bekommen, muß man sich zunächst schon um das Verständnis einer Anzahl kennzeichnender Einzelfälle bemühen, so ungewohnt schwierig das auch sein mag.

Wo braucht Beethoven Synkopen? Er braucht sie zum Beispiel, gehäuft in der Gipfelung des Fidelio-Schlußchors und in dessen letztem Orchesteraufschwung:



Er gibt mit ihrer Hilfe dem Freude-Hymnus der „Neunten“ die ſtärkſten Akzente:



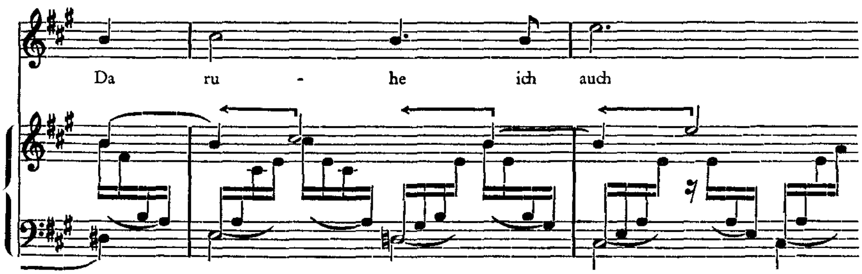


Das ſind im Zuſammenhang des Ganzen gerade ſolche Stellen, an denen der gewöhnliche Takt-„Käfig“ geſprengt wird, Augenblicke allerſtärkſter Bewegung, allerhöchſten Aufſchwungs! Beethovens zielſtrebiger Geiſt und Wille iſt gerade in ſolchen vorausgreifenden, vorſtürmenden, den gewöhnlichen Zeitverlauf gleichſam überrennenden Synkopen aufs Höchſte lebendig. Hier, wo ſich ſein Ausdruckswille am kräftigſten gegen den gleichförmigen Trott des Taktes durchſetzt, tritt der ausgeprägt deutſche Leiſtungscharakter ſeiner Muſik am ſtärkſten hervor. Solche Synkopen ſind Höhepunkte in der Bewährung dieſes deutſchen Charakters!

Allerdings fordern ſie, wenn ſie recht verſtanden werden ſollen, auch ein Hören mit gleichartigem Leiſtungscharakter — daran fehlt es leider nur zu oft, unſere Muſiklehrbücher wiſſen ja ſelber nichts davon. Beethovenſche Synkopen kann nur empfinden, wer jenen ſtetigen zielſtrebigen Bewegungszug als Lebenselement, als Träger Beethovenſcher Muſik empfindet, als bewegende Grundkraft, die ſo ſtark iſt, daß ſie alle Schwereakzente, auch alle Synkopen aus Belaſtungen zu Antriebskräften umwandelt. Wer Beethoven ohne ausreichende Bewegungskraft muſiziert oder gar nur im Schema innerlich unverbundener Taktakzente, dem freilich plumpſen die Synkopen wie Bleigewichte in die Taktordnung hinein, der muß auch die Beethovenſche Synkope als einen „Damm gegen das Geſchehen“ hören.
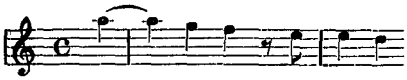
Aber gibt es nicht anderswo wirklich Synkopen, die „die Zeit ſtäufen“ und einen „Damm gegen das Geſchehen“ ſetzen? Hat nicht vor allem Robert Schumann Synkopen gehäuft, die nicht, wie jene Beethovenſchen, Vorausnahmen ſind, ſondern Verzögerungen, die nicht vorwärts, ſondern rückwärts weiſen und alſo doch wohl gegen den Zeitverlauf gerichtet ſind?

Hier eine Schumannſche Synkopenkette aus dem Eichendorff-Liede „In der Fremde“:



In einer vorwärtszielenden Bewegung oder auch im bloßen leeren Taktſchema gehört, müßten dieſe „nachklappenden“ Synkopen allerdings als läſtige Hemmungen empfunden werden. Damit aber würde ihr Schumanniſcher Gehalt, ihr eigentümlicher romantiſcher deutſcher Leiſtungscharakter gröblich verkannt. Dieſer romantiſche Leiſtungscharakter erſchließt ſich nur auf Grund des romantiſchen Lebensrhythmus. Dem aber iſt das Vorwärts und Rückwärts weſenlos geworden vor dem Nachinnen und Nachaußen: er iſt wie ein ſchwebendes Schwingen, deſſen Hauptſtrebungen von außen nach innen, ins eigene Herz hinein, deſſen ausgleichende Gegenſtrebungen aus dem Innern in die Weite hinaus gewendet ſind, doch ſo, daß immer das Innen als Kern der Bewegung empfunden wird. So ſind in jenen Liedtakten, deren erſte Hälften nach innen, deren zweite nach außen ſchwingen, die Synkopen der Takthauptzeit *cis''* und

e'' verſtärkter Ausdruck der Verinnerlichung; es iſt, als würden dieſe Töne von der Singſtimme aus dem fernen Paradieſe aufgefangen und herbeigezogen, und als würde hernach durch ihr ſynkopiertes Erklingen im Klavier der Endpunkt dieſes Herbeiziehens, die vollzogene Verinnerlichung ſinnfällig gemacht. Die Synkope der Taktnebenzeit dagegen das *b'*, trägt innerhalb des Von-innen-nach-außen-ſchwingens ausgeprägten Erinnerungscharakter, ſie hält gleichſam das Innen, den Kernpunkt, feſt. Beide, die Verinnerlichungs- und die Erinnerungsſynkope, vereint ſind ſomit ſtärkſte Ausprägungen des romantiſchen Leiſtungscharakters, der Innerlichkeit deutſcher romantiſcher Muſik. Die Ergänzung zu dieſen „Euſebius-Synkopen" (die nach Schumanns eigenem Urteil „faſt zu ernſt" wirken, wenn ſie ein Charakterbild völlig beherrſchen) bringen die immerhin ſelteneren „Floreſtan-Synkopen" Schumanns, die *vor*greifenden, wie dieſe aus der C-dur-Fantaſie:



Das iſt ein leidenſchaftlich geſteigertes Ausſchwingen in die Ferne, der geheimnisvollen „blauen Blume" zu, nicht wie bei Beethoven ein feſtes Vorfaſſen eines klaren, deutlichen Zieles.

Schon dieſe wenigen Beiſpiele von Beethoven und Schumann machen es wohl deutlich genug, daß man im Kampf für die deutſche Muſik nicht die Synkope ſchlechtweg zum Teufel jagen darf, ſondern ſich erſt recht wieder darauf beſinnen muß, was die Synkope in der deutſchen Muſik ſchon geleiſtet hat und noch leiſten könnte.

Weiterhin aber hat ſich auch hier beſtätigt: Es iſt widerſinnig, Ausdrucks*mittel* ſchlechthin abzulehnen; denn Ausdrucksmittel ſind immer nur das, was die wirkenden Kräfte der Zeiten und Menſchen aus ihnen machen. Hingegen iſt es beſonders in Kampfzeiten notwendig, ſich über dieſe wirkenden Kräfte klar zu werden. Das ſind Kräfte, die — wie jene klaſſiſche Beethovenſche Zielſtrebigkeit oder jenes romantiſche Schumannſche verinnerlichte Schwingen — nicht willkürlich von den Epochen und ihren Führern *gemacht*, ſondern vom großen Gang der Geſchichte *gegeben* ſind. Als elementare geſchichtliche Kräfte ſind ſie nicht ſelber ſchon Leiſtung, ſondern erſt Grundweſen und Aufgabe. Wie ſie genutzt, geſtaltet werden, was der Politiker, der Künſtler, überhaupt der denkende und ſchaffende Menſch mit ihnen macht, das erſt iſt Leiſtung.

Darüber, was in der Gegenwart an ſolchen elementaren geſchichtlichen Kräften wirkſam iſt und welche Aufgaben der Muſik daraus erwachſen, muß einmal für ſich geſprochen werden. Im Rahmen dieſer Synkopen-Betrachtung iſt zunächſt nur zu ſagen, daß Walter Krug in jenen Sätzen auch die „Leiſtung" der Jazz-Synkope gerade in Bezug auf ihre Grundbewegung verkennt. Jazz-Bewegung iſt — im ſchärfſten Gegenſatz zur romantiſchen Verinnerlichung — kraſſeſte *Veräußer*lichung gerade auch im *Räumlichen*: hemmungslos „motoriſiertes" Vorſtoßen im Raum, und die ihrer Abſicht nach ſtets *vor*ſtoßende Jazz-Synkope iſt der ſtärkſte, zugleich naivſte und raffinierteſte Ausdruck dieſes Vorſtoßens. Der im Gegenſatz zum verinnerlicht ſchwingenden, jedes betonte Ausgreifen ſcheuenden Walzerſchritt betont raumgreifende, unbekümmert vorſchiebende und vorſtoßende Jazzſchritt, der durch die Synkopen nur angepeitſcht, nicht gehemmt wird, beweiſt ſchlagend, daß Krug auch die Jazz-Synkope mißdeutet, wenn er ſie als einen Damm *gegen* den Verlauf in Raum und Zeit empfindet.

Von einem „geiſtigen Aufſchwung" iſt freilich in der Niederungsmuſik des Jazzſchlagers nichts zu ſpüren. Damit hat Krug durchaus recht und daran zweifelt wohl ohnehin niemand mehr. Das eben iſt das Untermenſchentum des Jazzſchlagers, daß eine neue geſchichtliche Stoßkraft nur von der unterhalb des Zwerchfells gelegenen Hälfte des Menſchen ausgebeutet wird. Gegen dieſes Untermenſchentum muß der Kampf auch in der Muſik geführt werden, nicht aber gegen die Synkope, nur weil ſie eine Synkope iſt, oder gar gegen eine neue Stoßkraft ſelber, nur weil ſie von Untermenſchen mißbraucht wird — das wären verhängnisvolle muſikſtrategiſche Fehlleitungen! Es kommt vielmehr darauf an, daß nach dem erhebenden Vorgange der deutſchen Politik auch in der deutſchen Muſik ſich der *höhere* Menſch mit Herz und Kopf neue Zeitkräfte in neuen Leiſtungen geſtaltet!

Musikkritik im Dritten Reiche.

Von Hermann Unger, Köln

[Landesleiter der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker, Gruppe Rheinland].

Auf einer Tagung des nunmehr durch unsere Arbeitsgemeinschaft abgelösten ehemaligen Verbands der deutschen Musikkritiker in Duisburg wurde es als eines der schwersten Hemmnisse in der kulturellen und sozialen Arbeit dieses Standes bezeichnet, daß anstelle des einstigen Zeitungsherausgebers neuerdings ein Konsortium von Aktionären getreten, also die Entpersönlichung auch auf ein Gebiet übertragen worden sei, welches doch diese Persönlichkeiten am allerwenigsten entbehren kann, nicht um irgendeinem überlebten Individualismus zu huldigen, sondern um eine kraftvolle, zielbewußte und von einem idealistischen Weltbild erfüllte Kulturpolitik treiben zu können. Mit dem Verschwinden der leitenden Persönlichkeit einer Zeitung aber ging Hand in Hand die Entrechtung derjenigen des geistigen Mitarbeiters, also auch derjenigen des Musikkritikers. Und nicht mehr war der Ehrgeiz der Zeitung, einen Mann von Rang, Wissen und Können, von nationalem Verantwortungsbewußtsein die musikalischen Zeitfragen behandeln zu lassen, sondern unter dem von den Aktionären ausgehenden Druck: das „Geschäft" zu heben, die Abonnentenzahl zu mehren, sank die Achtung vor dem Sinn und Wert einer nicht am Alltäglichen haftenden, weitsehenden Kulturpolitik. Der „Platz unter dem Strich" wurde leider gerade innerhalb der angeblich „nationalen" Zeitungen zum Abladeraum für ödeste Promenadenunterhaltung, die man sich vorzugsweise von billigen Vielschreibern oder gar von noch billigeren und noch schlechteren Korrespondenzen besorgen ließ. Musikalische Schriftleiter von Ansehen schieden entweder aus oder wurden bedrängt von den ewigen Klagen ihrer Chefredakteure, sie möchten nur leichte und „schmackhafte" Kost bringen, alles „Anspruchsvolle" ausmerzen. Und innerhalb der Musikkritik suchten Sonderwünsche maßgebender Aktionäre und unberechtigte Rücksichten auf lokale Interessen das bißchen noch vorhandene Autorität des Fachredakteurs zu untergraben. Schon die Tatsache, daß so und so viele an sich wertvolle Musikaufführungen einzig darum nicht besprochen werden durften, weil der Veranstalter nicht die Mittel hatte, ein einträgliches Inserat aufzugeben oder weil sein Lob einen der ortsansässigen „Prominenten" hätte verstimmen oder endlich, weil seine Veranstaltung irgend einer städtischen oder sonstwie aus lokalen Gründen gehätschelten anderen hätte gefährlich werden können, beweist, daß von einer sauberen Kulturpolitik kaum mehr die Rede sein konnte. Die Sparsamkeit der Geschäftsleitungen führte häufig genug dazu, anstelle eines geschulten und urteilsfähigen Fachmannes einen „auch schreibenden" Dilettanten zu beschäftigen, der seinerseits wieder von seinem persönlichen Anhang abhängig war; oder man nahm Anfänger, die, mit einem Bettelgehalt zufrieden, es jedem recht zu machen suchten, wenn sie nicht, nach dem treffenden Worte Max Regers, sich auf Kosten der älteren Generation der Schaffenden und, um selber als „zeitgemäß" zu gelten sich „berühmt schimpften".

Die, auf die Veranlassung des Staatskommissar Hinkel von Dr. Fritz Stege gegründete „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker und Musikschriftsteller" sieht hier ein reiches aber ebenso schwieriges Arbeitsfeld vor sich. Denn nicht allein das Alte ist hier zu stürzen und viel Schutt fortzuräumen, sondern zu gleicher Zeit eilfertiges Konjunkturrittertum fernzuhalten. Auch unserer, nach langen und schweren Kämpfen siegreichen kleinen Truppe schließen sich oder möchten sich so gerne anschließen jene Leute, die Kultusminister Rust einmal treffend die „Plünderer" genannt hat. Das deutsche Musikleben, das reichste und höchstentwickelte auf der ganzen Welt, bedarf auch auf dem Gebiete der Musikkritik und Musikschriftstellerei der besten Kräfte und der reinsten Persönlichkeiten, wenn es nicht unabsehbaren und nicht mehr gutzumachenden Schaden erleiden soll. Unsere Forderung wird also lauten müssen: Nachweis theoretischen und praktischen Könnens, ohne welches die noch so gewandte Schreibfähigkeit zu einer Gefahr werden muß, Lauterkeit und Erprobtheit der Gesinnung, die nicht durch bloßes Schreien und Auf-den-Tisch-Schlagen ersetzt werden kann. Es wird also ein energischer Druck auf die Verlagsleitungen wie auf die Chefredaktionen ausgeübt werden müssen, daß sie im

engsten Zusammenhang mit der neuen Arbeitsgemeinschaft, die für ihre Mitglieder eintreten darf, musikalische Mitarbeiter anstellen, daß nicht wieder mit Hilfe verkehrter Sparsamkeit das Dilettanten-, das Doppelverdiener- und Journalistentum übler Art durch ein Hintertürchen hereinschlüpft. Den einmal mit dem Vertrauen der Verlagsleitungen bedachten Mitarbeitern aber muß jede Bewegungsfreiheit zugestanden werden, auch in der Wahl der eigenen Helfer. Und auch die staatlichen und städtischen Behörden werden in ihnen aufrechte und unbestechliche Ratgeber und Förderer finden hinsichtlich des von ihnen betreuten musikalischen Kulturlebens, wenn sie den Musikkritiker nicht als Außenseiter, sondern als Mitstreiter betrachten und unterstützen.

Diese Stärkung und Erweiterung seines Aufgaben- und Wirkungsbereiches aber legt auch dem Musikkritiker neue und höhere Aufgaben auf: sein Werk ist keineswegs getan mit der Abgabe von Zensuren für die auftretenden Künstler, schaffende wie nachschöpferische, Zensuren, über deren Berechtigung häufig die Geschichte anders dachte als die Mitwelt. Weit mehr liegt es dem Musikkritiker ob, den Vermittler zwischen Künstler und Publikum abzugeben, einzuführen in das Verständnis eines Meisters, eines Kunstwerkes, wie dies vor ihm Männer getan haben, die im höchsten Sinne Berufskollegen von ihm waren: Carl Maria von Weber, Robert Schumann, Richard Wagner, Franz Liszt. Und eben diese Männer werden ihm zugleich zeigen, daß nicht die so viel gerühmte und besser zu schmähende „deutsche Objektivität" sein Ziel sein müsse, die vor lauter „Sachlichkeit und Unbestechlichkeit" den Splitter im Auge des Bruders und nicht den Balken in dem des Fremden erkennt. Ein Deutscher, Dr. Pepusch, war es, der einst Händel in London heimtückisch in den Rücken fiel und den Ruin seines Ansehens und seiner materiellen Stellung mitherbeiführte. Ein Deutscher, Scheibe, ist es gewesen, der einem Sebastian Bach das Leben sauer machte und ihn den Gedanken zur Aufgabe seiner Stellung als Thomaskantor fassen ließ, ein Deutscher oder wenigstens Deutschschreibender, Hanslick mitsamt seinem Troß, der Richard Wagner und Anton Bruckner unter Mißbrauch seiner literarischen Macht herabsetzte. Über die ihr Schaffen lähmende Wühlarbeit deutscher Musikkritiker klagten ein Heinrich Marschner, ein Albert Lortzing. Richard Strauß setzte seinen deutschen Kritikern als „Des Helden Widersachern" ein „Denkmal" im „Heldenleben", Max Reger widmete ihnen seine C-dur Violinsonate mit den beiden Themen auf die Buchstaben „Schafe-Affe", und Hans Pfitzner sagte einmal, er würde mehr und Fröhlicheres geschrieben haben, hätte ihm die deutsche Musikkritik nicht schon in seinen jungen und schöpferisch reichsten Jahren das Leben vergällt. Über dem Gefühl der Gemeinsamkeit der Abstammung und Gesinnung muß jenes kritiklasterhafte Nörgeln zurücktreten, jenes Gegeneinanderausspielen der einen „Richtung" gegen die andere, jenes Indenhimmelheben des Einen unter Verächtlichmachen des Andern, das auch heute noch nicht verschwunden ist, jene Schwarzweiß-Technik, die nur von Unverständnis und mangelndem Fachwissen zeugt, durchaus nicht von „Gesinnungstüchtigkeit" oder „Temperament des Sicheinsetzens". Auch hier also muß der Ruf erklingen zu einer Einigkeit, wie diese von Angehörigen anderer Rassen und Völker nicht zu deren Schaden längst eingehalten wurde, einer Einigkeit, die ihren Leitsatz in dem prachtvollen Vers Brentanos findet: „Es bleibt dir keine Wahl: der Teufel ist neutral!"

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Tagungen und sommerlich-leichtere Musikveranstaltungen gaben dem Juli seine besondere Note auch im Rheinland. Aber ebenso standen Entschließungen für die kommende Winterspielzeit im Vordergrunde des Interesses. So verpflichtete der Rat der Stadt Bielefeld ein Opernensemble für sein Stadttheater, das mit den „Meistersingern" eröffnet werden soll. In Bonn fand die Landestagung des Kampfesbundes für deutsche Kultur in Anwesenheit des Reichsgeschäftsführers Urban statt. Vorträge und theatralische wie musikalische Darbietungen füllten die Feiern aus, in deren Rahmen auch Eichenauer, der Verfasser des Buches von

„Musik und Rasse", einen wohldurchdachten Vortrag hielt. Dortmund erlebte, nachdem eben noch erst sein Orchester den öffentlichen Dank Hauseggers für die prächtige Mitarbeit beim Tonkünstlerfest erhalten hatte, die Jubelfeier des Westfälischen Sängerbundes mit der Aufführung der Kantate „Von deutscher Not" von Nellius. Als neuer Intendant wurde Bruno Bergmann, bisher Sänger an der Essener Oper, berufen. Zum ersten Kapellmeister bestellte man den Münchener Rudolf Moralt, zum künstlerischen Beirat Dr. Marquardt, den Vorsitzenden der „Deutschen Bühne", Ortsgruppe Dortmund. Dr. Saladdin Schmitt wird nunmehr in Duisburg als Intendant bleiben. Im Plan des Winters steht u. a. Straußens „Arabella", eine Tanzdichtung Julius Weißmanns, Pfitzners „Rose", Glucks „Orpheus" u. a. m. Otto Volkmann (Osnabrück) wurde für ein Jahr als Städtischer Musikdirektor verpflichtet. Düsseldorf hörte Mozarts „Figaro" im Opernhause, wohin an neuen Kräften Erwin Faber-Berlin, Constanze Menz und Paul Klinger aus Breslau gewonnen wurden. Essen wird nach dem Scheitern der Fusionsverhandlungen mit Duisburg seine Oper selbst ausbauen. Wolf Völker-Magdeburg, Rochus Gliese-Berlin sind als Spielleiter und Bühnenbildner verpflichtet, desgleichen eine Reihe neuer Sänger und Sängerinnen. Johannes Schüler, der neue städtische Musikdirektor, wird in 16 Konzerten besonders selten gehörte Werke bringen und zu Straußens 70. Geburtstag eine festliche Feier geben. An neuen Werken für die Bühne ist des einheimischen Ottmar Gerster Oper „Liselotte" zur alleinigen Uraufführung angenommen worden. Auch München-Gladbach erhält einen neuen Intendanten, und zwar Hanns Gustav Schmitt-Mutzbauer, den Leiter der Ludwigshafener N. S. Kampfbühne. Für die Winterkonzerte ist ein Wettbewerb der einheimischen Komponisten geplant. Den Wegfall der Volkssinfoniekonzerte will man durch Wiederholung der Hauptkonzerte in der Umgebung ausgleichen. Einen Tanzabend gaben die „Sechs von der Staatsoper" unter Jens Keith mit Preis als Kapellmeister. Für Hagen wurde als Intendant bestätigt Bender, für Kassel Wilhelm v. Holthoff, der frühere Intendant von Coburg und Charlottenburg, für Krefeld Tannert. Leverkusen bot ebenso wie das benachbarte Solingen eine Tagung für das „Neue deutsche Lied" im Männerchor, wobei Richard Trunk im letztgenannten Ort einen tiefdurchdachten Vortrag über Sinn und Wesen dieses neuen Liedes hielt. Für die Mühlheimer Konzerte wurde als Leiter der bisherige Chorkapellmeister der Essener Oper, Hermann Meißner, bestimmt. Für Münster wurde anstelle des vom Minister Göring nicht bestätigten Dr. Berend der Intendant von Lübeck, Dr. Liebscher, gewonnen. Im Streit des Musikvereinschors mit dem Vorstand des Musikvereins, der zum Austritt des Chors und dessen Neubildung einer „Chorvereinigung" führte, ist durch den Magistrat eine Lösung gefunden, indem die Chöre sich auflösen und der Vereinsvorstand zurücktreten mußte. Für das Stadttheater ergab eine großzügige Werbung die Verdoppelung der Abonnentenzahl. In einem Sonderkonzert bot G. L. Jochum heitere Musik, in einem Schloßgartenkonzert Serenaden und die Uraufführung eines Violinkonzerts des Kasselers Karl zur Linde, gute Nachromantik. Das Orchester begleitete unter Werner Göhre sehr anpassungsvoll. In Remscheid wird als neuer Intendant Edwin Burmester einziehen und das Theater nunmehr als selbständige Bühne erhalten.

Wiesbaden beschloß seine Neueinstudierungen mit Donizettis „Regimentstochter" und Lortzings „Wildschütz" unter Dr. Tanners feinsinniger musikalischer Anführung.

In Köln wog ebenfalls die Kleinkunst vor: das Collegium musicum der Universität unter Dr. Gerstenberg bot im Innenhof des alten Wallraf-Richartz-Museums Kriegers „Lustige Feldmusik" und bekannte Chorlieder von Othmayr, Senfl und Schütz. Im Schlosse Brühl, wo noch der junge Beethoven einst konzertierte, brachte die Kölner Violenvereinigung Kunkels zusammen mit jungen sängerischen Kräften und unter Mitwirkung Dr. Buschkötters als Dirigenten Musik aus der Zeit Friedrichs des Großen, d. h. Werke von ihm selbst, von seinem Flötenmeister Quantz, von Bach und Mozart. Anläßlich der Reifeprüfungen der Hochschule für Musik erklang unter Prof. Ehrenbergs glänzender Leitung d'Alberts „Abreise" und Webers „Abu Hassan" sowie unter der Leitung von G. Classens im Gürzenich Solokonzerte, vorgetragen von Meisterschülern, desgleichen im Saal der Hochschule Kam-

mermusik, alles in durchaus konzertreifer Ausführung. Prof. Joseph Schwartz, der einst am Konservatorium unter Wüllner studierte, dann selbst als Lehrer waltete und seinen höchsten Ruhm als Dirigent des Kölner Männergesangvereins erwarb, dem er zweimal das Anrecht auf die Kaiserkette verdiente, starb im 85. Lebensjahre. Sein Begräbnis wurde zu einem Ereignis Kölns. Von den letzten Aussprüchen dieses Meisters verdienen zwei der Vergessenheit entrissen zu werden: er erklärte, daß das Heil unsres Volks und unserer Kunst auf Adolf Hitler ruhe, und dann, daß sein Verein in Richard Trunk den denkbar hervorragendsten Dirigenten als seinen Nachfolger erhielt. Im Westdeutschen Rundfunk erklang alte Literatur auf Originalinstrumenten, dargeboten von der schon genannten Violenvereinigung, darunter Werke von Purcell, Telemann, Pezel, dann an neuer Musik heitere Klaviermusik, gespielt von dem ausgezeichneten Weißmann-Schüler Hans Haaß, Bettingens 2. Sinfonie und Antons Cellokonzert, von Dr. Buschkötter geleitet, Lieder rheinischer Musiker: Wilhelm Fehres, Bruno Nolte, Hans Jakob Heuken, im Rahmen der Hausmusikstunde des Reichsverbands deutscher Tonkünstler und Musiklehrer Lieder von Ramrath, Trunk und Ruch, Ungers Variationen für 2 Klaviere, Ramraths Mozart-Gavotte. Als Erstaufführung erklang weiter Blumers Volkslieder-Fantasie, Krohns Suite zu Shakespeares „Maß für Maß“ (Buschkötter), dazu Gersters „Festliche Musik“, Haaßens Sinfonietta, Siegls „Eines Menschen Lied“ (daraus Einzelstücke), Ungers Orchesterlieder „Dem toten Geliebten“. Mozarts „Il re pastore“ kam unter Kühn, der auch die eben genannten Werke interpretierte, zu schöner Wirkung, und in einem eigenen Liederkonzert verabschiedete sich der bisherige Rundfunkbariton Hans Wocke, der an das Bielefelder Opernhaus gehen wird.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Der Ausklang des Spieljahres der Staatsoper hätte durch das ausgiebige Gastspiel Hermann Nissens, das uns von einem Mal zum andern besser mit den Vorzügen dieses ausgezeichneten Sängers bekannt macht, Bedeutung gewinnen können, wenn dieses Gastspiel nicht gerade in die letzten Spieltage bei Abwesenheit des Direktors gefallen wäre. Wir würden es sehr begrüßen, Hermann Nissen die ganze Spielzeit hindurch als festes Mitglied des Ensembles besitzen zu können.

Zu dem Grundsätzlichen des „Wiener Wettbewerbs für Gesang und Klavier“ habe ich in der vorigen Nummer dieser Zeitschrift ausführlicher Stellung genommen; es erübrigt nun noch, über die tatsächlich vorgeführten Leistungen der Preisgekrönten zu berichten. Da ist an erster Stelle der lyrische Sopran von Ines Irma Jouglet zu nennen, die eine rühmliche Ausnahme schon dadurch darstellt, daß sie, zum Unterschied von den sonstigen Vorsingeprogrammen (s. Traviata, Tosca oder „Hallen“-Arie) Mozart wählte und die Pamina-Arie wirklich mozartisch zu singen wußte. Aus der Schar der übrigen Preisgekrönten heben wir noch die deutsche Konzertsängerin Marianne Harms, die Griechin Tycha Turlitaki und den Ungarn Zoltán Tibor rühmlich hervor. Von den Pianisten ist zu sagen, daß die technischen Vorzüge und Fertigkeiten über denen des Stils und Geschmacks weitaus überwogen; dennoch verdienen einzelne Leistungen besondere Erwähnung, so der Rumäne Constantin Lipatti, das jugendliche Geschwisterpaar Carlos und (namentlich!) Giocasta Corma aus Spanien, der Pole Boleslaw Kon, ein ausgesprochenes Klaviertalent, und der Österreicher Peter Stadlén, der sowohl technisch einwandfrei als musikalisch sicher spielte.

Der Organist der Votivkirche, Walter Pach, einer der tüchtigsten aus der Wiener Organistenschule, spielte neben Bach und Reger eine Neuheit von Eduard Schaffer, „Improvisation, Trio und Fuge in fis-moll“, eine kontrapunktisch fundierte und farbig harmonierte gute Arbeit. Die Organistin Maria Hofer führte an einem besonderen Abend eigene Kompositionen vor, denen sie gewiß auch die beste Interpretin war: ein Präludium, eine Toccata und andere Stücke für die Orgel allein, neben Violinstücken und mehreren Gruppen geistlicher Lieder —

alle Stücke von eigentümlich herber Eigenart, modern harmonisiert und angepaßt dem stimmungsvollen Halbdunkel der Kirche.

Unter dem zahlreichen künstlerischen Nachwuchs Wiens verdienen einige mit Nachdruck genannt zu werden, da sie zu den schönsten Hoffnungen berechtigen. So lernten wir in einem Konzert finnischer Musik (mit Kompositionen von Irjö Kilpinen, Uuno Klami, Eino Linnala, Ernst Linko, L. Madetoja, Erkki Melartin und Jean Sibelius) in Ellen Kunze eine feinsinnige junge Sopranistin kennen. Unter den Pianistinnen sei auf die Japanerin Sonoko Inouye aufmerksam gemacht, die durch eine besonders feine Nüancierung der Dynamik auffällt: man könnte fast von der Anwendung verschiedener Register auf dem Klavier sprechen. Echtes Musikantentum zeigt das temperamentvolle Spiel der Bulgarin Lore Ghigoff; auch bei Margit Sturm kommen die großen Vorzüge ihres Lehrers Walter Kerschbaumer in eigenpersönlicher Durcharbeitung sehr schön zur Geltung.

Auf der nächst Wien gelegenen Burg Kreutzenstein fand in Form einer historischen Serenade eine höchst stimmungsvolle Aufführung deutscher Renaissancemusik statt: Vokale und Trompetenchöre, Orgelstücke (gespielt von Karl Pilß) und Gesänge (mit edelstem Ausdruck vorgetragen durch Elemer von John) erklangen in dem prachtvollen alten Rahmen der ehrwürdigen Stätte unter der klugen und sicheren Leitung von Franz Burkhart.

Professor Karl Auderieth brachte in seinem letzten Orchesterkonzert als Neuheit ein Konzert für Kammerorchester von Ferdinand Scherber, ein nach Form und Einfällen bemerkenswertes viersätziges Stück, das insbesondere in den gesanglichen Teilen Wärme und Geschmack verrät.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Versrätsels „Alte Meister“

von Prof. Eugen Püschel, Chemnitz (Juniheft).

Die folgenden sieben Meister der deutschen Musikgeschichte im 17. und 18. Jahrhundert waren zu finden:

1. J. A. Hasse, 2. Lübeck, 3. Händel, 4. Schütz, 5. Schein,
6. J. S. Bach, 7. Buxtehude.

Die scheinbar leichte Aufgabe rief regste Teilnahme hervor und doch waren unter den zahlreichen Einsendungen insgesamt nur 78 richtig, unter denen das Los entschied:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Studienrat Wohlfahrt, Brieg, Bez. Breslau;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Otto Riedel, Rendsburg;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Karl Meinberg, Hannover;
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Lehrer Hans Becker, Unterteutschenthal bei Halle; Albert Odermann, Sosnowice/Polen; Gerd Ridder, z. Zt. Arbeitslager Norddorf/Amrum; Kirchenmusikdirektor August Scheide, Gotha.

Ein ergiebiger Platzregen an Notenpapier und schrulligem Gedankenmaterial hat diesmal die hochsommerliche Schwüle unseres Beratungszimmers erträglich gemacht. Alles mögliche, was sich auf Ferienreisen, zwischen Reisevorbereitungen und bei sonstigen sommerlichen Zuständen an Einfällen ergibt, was sich in Badehäuschen zusammenreimen läßt, all dies Schöne haben wir fein säuberlich schlichten und wägen müssen.

Schade, daß auch vielfach vorbeigeraten wurde, sonst müßten wir wohl J. Kautz, der es verstanden hat, Choralvorspiele von Lübeck und Buxtehude, Melodien von Schubert, Kreutzer, Wagner und Beethoven in 24 Takten zusammenzupressen, die Palme für originellen Einfall und bemerkenswerte Kurzgestaltung zugestehen. Auch eine besonders wertvolle Komposition von Fr. Franke-Köstritz mußte aus gleichem Grunde leider unberücksichtigt bleiben.

Doch hat es an richtigen Lösungen mit geschickten musikalischen bzw. dichterischen Einkleidungen wahrlich nicht gefehlt; die Namen Bach, Schütz und Hasse boten genügend Anregungen und dieser Umstand brachte es mit sich, daß sich viele unserer Herren Komponisten mit Anstand, Würde, Wonne

und Behagen im Zeitalter des Generalbaſſes herumtummeln konnten. An den dazu gehörigen Bezifferungen durfte es natürlich auch nicht fehlen und ſo haben wir unſer muſikaliſches Denken vor lauter Hochachtung gleich um ein paar Jahrhunderte zurückgedreht und hoffen damit den Wünſchen unſerer Freunde gerecht worden zu ſein und den richtigen Maßſtab gefunden zu haben.

Als Soliſt tritt in unſerem heutigen großen Sonderpreis-Orgelkonzert KMD Trägner-Chemnitz mit einem Präludium und einer Fuge in g-moll auf. Nachdem uns aber auch ein Cembalo zur Verfügung ſteht, auf dem ſich zweiſtimmige Muſikſtücke recht artig vortragen laſſen, bitten wir Herrn W. Rumpf-Karlsruhe um Wiedergabe ſeiner Invention. Da dieſe aber recht kurz geraten iſt, wird er dies zweimal mit verſchiedener Regiſtrierung beſorgen.

Dieſe mit viel Beifall ausgezeichneten Komponiſten werden mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.— beehrt.

Nun bitten wir Herrn Konzertorganiſten Paul Bleier-München-Obermenzing zum Vortrag einer Paſſacaglia und eines Trios nach Themen von Haſſe und Lübeck an die Orgel, um unſer Urteil etwas nachprüfen zu können. Unterdeſſen haben ſich auch die Muſici eingefunden. Ohne weitere Probe, die uns wegen der leichten und gefälligen Setzart durchaus überflüſſig erſcheint, ſollen die vier Suitenſätze für Streichquartett des H. Bräutigam-Bornitz ihre Uraufführung erleben. Der große Erfolg entſpricht unſeren Erwartungen und die Muſici, deren Verpflichtungen ſich erfreulicherweiſe mehren, können ſofort wieder abtreten. Unſer Kaſſenverwalter ſorgt für Entlohnung. Herr Walter Rau-Chemnitz beſteigt die Orgelbank zum Vortrag einer Tokkata, die ihm ſo ungefähr zwiſchen Niederbayern und dem Sachſenland auf einer Urlaubsreiſe zum Bewußtſein gekommen iſt.

Die genannten drei Herren ſeien zur Belohnung mit einem Sonderbücherpreis im Werte von M. 6.— ausgezeichnet.

Der uns zur Verfügung ſtehende kleine Chor wird bereits ungeduldig und wir wollen ihn mit dem Vortrag kanoniſcher Sätze von L. Creutz-München-Gladbach beſchäftigen. Wir fügen hier der Abwechslung halber Variationen über ein Thema von Schütz des Dr. Otto Chmel-Mannheim ein und beſchließen das Konzert mit einer Fuge für Orgel von Hauptlehrer M. Georgi-Thum.

Für gütige und erfolgreiche Mitwirkung an unſerem Orgelkonzert werden die drei Herren mit einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.— entlohnt.

Über weitere Zeit können wir nicht mehr verfügen. Ein unverbeſſerlicher Männerchor wartet bereits vor der Türe. Sehr gediegene und anerkennenswerte Arbeiten von Bibliotheksrat Dr. Johannes Hübner-Breslau und Otto Deger-Neuſtadt i. Schw. müſſen wir leider für das nächſte Konzert zurückſtellen.

Trotzdem ſeien dieſe beiden Herren ſchon im vorhinein mit einem Bücherpreis im Werte von Mk. 2.— getröſtet.

Und nun zu unſeren vielbewährten Dichtern, die, wie vorauszuſehen war, die Verſe der Aufgabe nach den verſchiedenſten Richtungen hin weiter ausgeſtalteten. Beſonderes Geſchick erwieſen hierin: Studienrat Georg Amft, Habelſchwerdt — Martha Brendel, Muſiklehrerin, Leipheim/D. — Rektor R. Gottſchalk, Berlin — Fritz Lorberg, Muſiklehrer, Cuxhaven — Agnes Vollering, Geſangslehrerin, Lübeck — Frau Frida Weber, Regensburg — Rudolf Wohlgemuth, kaufm. Angeſt., Tambach-Dietharz, denen wir je einen Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 4.— zuerkennen. Einen beſonders luſtigen Einfall hatte darunter Fritz Lorberg mit ſeiner „Fortſetzung des Streites", in der er eine ganze Reihe weiterer Muſiker des 17. und 18. Jahrhunderts auftreten ließ. Einigen weiteren hübſchen, kleinen Gedichten von KMD Arno Laube, Borna, Bez. Leipzig — Chriſtian Zeiller, München, erkennen wir noch je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 2.— zu.

Nur ſchade, daß weitere gelungene Verſe, wie auch eine hübſche Zeichnung der verſchiedenen Muſikerköpfe von Organiſt Th. Goldberg, Reichenbach i. V. unberückſichtigt bleiben müſſen, da die Löſung nicht durchwegs richtig war.

Wir bitten nun um baldige Bekanntgabe der verſchiedenen Wünſche.

Die weiteren Einſender richtiger Löſungen ſeien im Nachſtehenden namentlich noch mit aufgeführt:

Dr. Karl Th. Bayer, Berlin — Gertrud Bertſchat, ſtaatl. gepr. Muſiklehrerin, Kiel — Leonhard Blumberger, Muſikſchriftſteller, Dortmund — Profeſſor Georg Brieger, Jena — Lehrer Brieger, Saarau —

Teo von Donop, Schriftſteller, Berlin —

W. Engels, Mittelſchullehrer, Roſenberg O.-S. —

H. M. Gärtner, Voerde — Studienrat Dr. Werner Geck, Lüdenſcheid — Willy Geisler, Berlin — Oberpoſtſekretär Arthur Görlach, Waltershauſen i. Th. —

Fritz von Heede, Pianiſt, Karlsruhe i. B. — Fritz Hering, stud. mus., Jena — Hilmar Hofmann, Muſiklehrer, Nordhauſen —

Hedwig Illauer, Nürnberg —
H. Jacob, Domorganist, Speyer/Rh. — Prof. von Jan, Hildesheim — Edwin Janetschek, Musikreferent, Prag —
Fritz Klinkhart, Bochum — Rudolf Kocea, Lehrer, Wardt — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt i. Odenwald —
W. Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Liesel Lenz, Karlsruhe i. B. —
Musiklehrer Mantey, Eberswalde — Gustav Mombaur, Musikdirektor, Langenberg/Rhld. — Musikseminar des Jenaer Konservatoriums —
Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden/Ostfriesland — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover —
Werner Rahmig, Essen/R. — Wolf Dietrich Rahnefeld, stud. mus., Leipzig —
Hermann Siedentopf, Hannover — Walter Söthje, Oberprimaner, Lägersdorf i. Holst. —
Oberlehrer Oskar Schäfer, Leipzig — Kantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — M. Schiele, Klavierlehrerin, Horb/N. — Karl Schlegel, Recklinghausen i. W. — Hedwig Schmidt, Jena — E. Schumacher, Emden/Ostfriesland — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neiße/O.-Schl. —
Wilhelm Steinheuser, Organist, Recklinghausen i. W. —
Magda Vahnenbruck, Boppard — Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden/Ostfrsld. — Dr. Wilhelm Virneisel, Musikbibliothekar, Dresden-A —
Organist Albrecht Wagner, Brandis-Leipzig — Elly Walterhöfer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Saarbrücken — Maria Walther, Musiklehrerin, Erlangen — Bruno Wamsler, Lehrer und Organist, Lauscha i. Th. — Carl L. Weishoff, Konzertpianist, Herford i. W. — Elisabeth Wiechert, Neukalen i. Mecklbg. — Christel Winzer, staatl. gepr. Klavierlehrerin, Lauenburg i. P. —
Hans Zurawski, Musiklehrer, Schramberg i. Württbg. — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neiße/O.Schl. —

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von Carl Schroeder, Bremen.

Aus den nachstehend aufgeführten Silben sind 20 Wörter zu bilden, deren Anfangs- und Endbuchstaben — letztere zuerst — immer abwechselnd von oben nach unten gelesen, ein Urteil von Hans von Bülow über Anton Rubinsteins Ozean-Sinfonie ergeben, das er bei einer Probe mit dem Berliner Philharm. Orchester zu dem Werke aussprach und dabei die Partitur unter das Pult warf.

A — a — ab — ar — arm — bau — bla — che — chlad — chö — chri — di — ein — fa — ge — hal — he — i — i — irm — la — le — ler — li — ling — mark — me — na — na — ne — neu — ni — niel — nik — nir — ri — rig — saal — se — sen — sis — sis — sold — sto — strakt — ta — tech — tem — ter — the — tö — tur — un — ve — wa.

Bedeutung der Wörter:

1. Italienischer Erfinder des Klavierhammers
2. Teil der gesanglichen Ausbildung
3. Dänischer Komponist
4. Weibl. Opernfigur bei Wagner (in der von ihm gebrauchten Abkürzung)
5. Oratorium von Händel
6. Berühmter italienischer Gesanglehrer
7. Komposition von Hans von Bülow
8. Nordischer Tanz
9. Musikverleger, der den Notenstich zuerst einführte
10. Bekannte Klavierbau-Firma
11. Bezeichnung eines Klavieres, dessen Töne nur mit je einer Saite bezogen waren
12. Was beim Geiger besonders ausgebildet sein muß
13. Das zweite Wort einer Baßarie von Mozart
14. Dichter und Komponist des Chorales: Wer nur den lieben Gott läßt walten
15. Bedeutender Akustiker des 18. Jahrhunderts
16. Orgelteil
17. Konzerthaus einer süddeutschen Stadt
18. Eine Richtung des Taktschlages
19. Zigeunergeige
20. Dem Waldhorn eigene Klänge

(ch als ein Buchstabe)

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. November 1933 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Gerhard Frommel: Der Geist der Antike bei Richard Wagner. In Selbstzeugnissen zusammengestellt. 130. S. 1933. Verlag Die Runde, Berlin.

Gerhard Wilcke: Tonalität und Modulation im Streichquartett Mendelssohns und Schumanns. 87 S. 1933. Carl Merseburger, Leipzig.

Johannes Brahms: Drei Marienlieder nach op. 22 f. 3stimm. Frauenchor, bearbeitet von J. Hatzfeld. Partitur Mk. —.60, Einzelstimme je Mk. —.20. L. Schwann, Düsseldorf.

Heinrich Weber: Introduktion und Doppelfuge in fis-moll für Orgel op. 9. Nr. 2. Mk. 2.—. L. Schwann, Düsseldorf.

Hermann Zanke: Idée musicale für Flöte und Klavier. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Gottfried Rüdinger: Sonate für drei Stimmen op. 89. Mk. 3.—. L. Schwann, Düsseldorf.

Bayreuth im Profil. Zeichnungen von Fritz Zalisz, Text von Hans Mlynarczyk, mit einem Beitrag von Dr. Alfred Heuß. — In flotter Pinselmanier hält Fritz Zalisz hier Leitung und Hauptdarsteller der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933 fest, begleitet von kurzen, humorvollen Charakteristiken Dr. Heuß' und Dr. Mlynarczyks. Der Band wird allen diesjährigen Bayreuth-Besuchern ein liebes Andenken an die Festtage sein.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

WAGNER-LITERATUR in Reclams Universalbibliothek.

Daß uns das Jahr 1933, in dem sich der Todestag Richard Wagners zum fünfzigsten Mal jährt, mit einer Literaturflut überschwemmen würde, war vorauszusehen und zu befürchten. Die Ausbeute an guten Werken ist kärglich. Unbedingt anerkennenswert ist das Bestreben der Universalbibliothek, für wenige Pfennige wichtige und leicht lesbare Schriften des großen Bayreuthers der breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, nämlich die herrliche Abhandlung über Beethoven, geschrieben im September 1870 zu Luzern und neben den musikalischen Streifzügen von H. Berlioz die großartigste Würdigung Beethovens, die gesammelten Aufsätze über Bayreuth, die Erinnerungen an Musiker und Künstler und die Novellensammlung „Ein deutscher Künstler in Paris" mit der berühmten Pilgerfahrt zu Beethoven. Dagegen muß die neue Auflage von Max Chops Erläuterungen zu Wagners Tondramen mancherlei Bedenken erregen. Alfred Lorenz hat vollkommen Recht mit seiner Behauptung, daß die Leitfadenliteratur nach und nach berüchtigt und nach dem grundlegenden Werk von Wolzogen überflüssig geworden sei. Einigermaßen wissensdurstige und vorgebildete Leser kommen in musikalischer Hinsicht bei der Chop'schen Lektüre nicht auf ihre Rechnung. Es sei nur einiges herausgegriffen: Daß die unheilkündende Dissonanz des Wehe-Motivs den ersten menschlichen Laut im ganzen Ring beherrscht und daß sie den 1. Akt der Walküre beschließt, wird man vergebens suchen. Die Angstphrase, nach Lorenz Not-Motiv, heftet sich bedeutsam an den Ausklang der zwei stolzesten Themen des ganzen Nibelungenrings, an das Walhall- und das Schwert-Motiv und eröffnet durch diese Verbindung gewaltige Ausblicke; Chop schweigt darüber. Die gleiche Phrase ist identisch mit dem sogenannten Liebesmotiv der Walküre; Chop schweigt darüber und unterdrückt dadurch die Bewunderung über die Wandlungsfähigkeit der Themen. Die wichtigen Motive von Frickas Zorn, der Fahrtenlust (Ableitung aus Mimes Wiegenlied und Siegfrieds Wanderlied), dem Rachewahn in der Götterdämmerung

fehlen überhaupt. Daß das Gralsmotiv im Parsifal auf dem sogenannten Dresdener Amen beruht, erfährt man nicht; dafür werden tiefsinnige Betrachtungen darüber angestellt, daß die Kundry-Motive rein tonmalerisch den Hufschlag des Pferdes, das Schnauben des erregten Tieres, das wilde Herabschwingen vom Pferd bedeuten könnten (!). Gedankenlos ist von Wolzogen die Unrichtigkeit abgeschrieben, den Siegfried eröffne ein Orgelpunkt auf dem Kontra-F; es ist das große F; ein Paukenfell mit der Spannung des Kontra-F, würde keinen Ton mehr hergeben. Diese Beispiele ließen sich um Dutzende vermehren. Man hüte sich also vor Leitfäden, begnüge sich mit Wolzogen und nehme lieber noch das klassische Werk von Lorenz „Das Geheimnis der Form bei Richard Wagner" in die Hand, was allerdings Ausdauer und einigen Verstand voraussetzt. W. Schmitt.

GUSTAV RENKER: Finale in Venedig. Ein Richard Wagner-Roman. Verlag L. Staackmann, Leipzig 1933 (geh. Mk. 2.70, geb. Mk. 4.20).

Diese dem Schöpfer des „Evangelimanns" zugeeignete Romandichtung darf als eine der wertvollsten Erscheinungen innerhalb der weitverzweigten Wagner-Belletristik angesprochen werden. Auf Grund ergiebiger Quellenstudien dem geheimnistiefen und unerhört ereignishaften Dasein Wagners abgelauscht, läßt diese dichterische Schilderung in ihrem ersten Teil die Bayreuther Umwelt des „Parsifal"-Jahres 1882 überaus farbenreich und von einem herzerfrischenden Humor übersonnt vor uns erstehen. Der zweite Teil ist dem Lebenskreis dieses Genius in Venedig gewidmet. Ein schwermütiges Moll überschattet dieses erschütternde Finale eines deutschen Meistertums. Das Eigenschöpferische in Renkers Romandichtung ist nun jenes Leitmotiv, die Persönlichkeit Wagners als Mensch und Künstler aus dem Alltag begreifen zu lernen. Wie sich in dem treuherzigen und übereifrig schwärmerischen Barbiergehilfen Andreas Frick und seinem humorvoll gezeichneten Brotherrn Biehringer idealistisch entflammte Jugend und amusisches Spießertum verkörpert, wie ferner auch in der Gestalt des wackeren Musiklehrers Guido Saffer sowie in dem in „Wahnfried" bediensteten Hausmädchen Frieda der Bayreuther Winkel der Wagnerzeit Lebensechtheit gewinnt — das konnte nur einer so innig mit dem Stoff vertrauten Fabulierungsfreude gelingen, wie sie einem Gustav Renker zu eigen ist. Diese schlichte, aber gemütvolle Bürgerlichkeit im Frankenstädtchen läßt uns in ihren Beziehungen zum Genie von Wahnfried dessen reiche Menschlichkeit nicht nur auf den Gipfelhöhen seiner Kunst, sondern auch im Alltagsgetriebe erkennen. Wie denn dieser aus heißentflammter Liebe zum Bayreuther Kulturkreis erwachsene Roman den M e n s c h e n Wagner zum Thema nimmt und hier etwa in den Szenen der Begegnung zwischen Bruckner und Wagner und der Tierliebe des Meisters Episoden von einprägsamer Gestaltungskraft bietet.

Dr. Paul Bülow.

ROHLOFF, ERNST: Studien zum Musiktraktat des Johannes de Grocheo. Media Latinitas musica. 1. gr. 8°. 139 p. Leipzig 1930, Frommhold & Wendler. 4.50 RM.

Der Verf. beabsichtigt mit seinen Ausführungen zweierlei: einerseits eine möglichst erschöpfende Interpretation der Terminologie de Grocheo's, andererseits Verdeutlichung und Weiterführung der von de Grocheo oft nur flüchtig angedeuteten Probleme. Die Abhandlungen der Musiktheoretiker um de Grocheo werden dazu, soweit sie veröffentlicht vorliegen, in reichem Maße herangezogen. Hinsichtlich der Gliederung seiner Studie lehnt sich der Verf. eng an den Verlauf des Traktates selbst an und behandelt zuerst die spekulativen Erörterungen, dann die Angaben zur Musikübung. Sehr aufschlußreich ist die Behandlung der Begriffe „consonantia" und „concordantia". Ebenso wichtig sind für die Kenntnis der musikalischen Terminologie des Mittelalters die Ausführungen zu dem Begriff „proportio" und der Nachweis, daß de Grocheo darunter etwas ganz anderes verstanden hat als die zu seiner Zeit und vor ihm schreibenden, von der Platonischen Philosophie beeinflußten Musiktheoretiker. Jene verstanden unter musikalischer Proportion „das Prinzip harmonischer Weltordnung in der Transzendenz", er dagegen gewinnt diesen Begriff „mit der empirischen Betrachtung naiv realen Seins". Proportion ist also für de Grocheo eine an den Dingen wahrzunehmende Eigenschaft, liegt „in re", nicht „ante rem", d. h. nicht „zuerst und an sich in den Zahlen", wie jene annahmen. Hierbei gelingt es dem Verf. überzeugend nachzuweisen, daß de Grocheo auf Grund seiner sensualistischen Anschauungsweise kein Verständnis für die bisher üblichen Klassifikationen der Musik haben konnte und zu einer ganz neuen Einteilung des Musikbereiches gelangen mußte. Diese erfolgt bekanntlich ausschließlich nach Gesichtspunkten der Praxis und Technik und gliedert den musikalischen Gesamtbereich in eine „musica vulgaris", „musica mensurata" und „musica ecclesiastica", wobei den Verhältnissen der Musikpflege in Paris weitgehendst Rechnung getragen wird. Mit dieser Einteilung schließt der spekulative Teil der Abhandlung. In der Folge werden die „musikalischen Formen" betrachtet, die den verschiedenen, eben genannten „Musikarten" zugeordnet sind und ganz bestimmte Funktionen zu erfüllen haben. So dienen die der „musica vulgaris" angehörenden Formen im bürgerlichen Dasein dazu, die Widrigkeiten und Drangsale des täglichen Lebens vergessen zu machen und haben deshalb Wert

für die Wohlfahrt und Erhaltung des ganzen Staates. Die der „musica mensurata" zugehörenden Formen (Motette!) dagegen sind nur für einen kleineren Kreis gebildeter Kenner bestimmt und dienen der Zier ihrer Feste. Die unter der „musica ecclesiastica" begriffenen Formen sind schließlich diejenigen, die für den Geistlichen notwendig und zum Lobe des Schöpfers und Dienste Gottes bestimmt sind. Durch diese geistliche Bestimmung erhebt sich die Musik über alle anderen Künste, die nicht auf so unmittelbare Weise Gottes Lob verkünden können. Auch zu diesen Ausführungen de Grocheo's kann der Verf. manch wertvolle Erläuterung geben und unsere Kenntnis der mittelalterlichen Musikübung bereichern. Daß trotzdem viele Fragen nicht beantwortet und manche Probleme überhaupt nicht gesehen worden sind, ist bei dem augenblicklichen Stand der Forschung auf dem Gebiete der mittelalterlichen Musiktheorie nicht verwunderlich. Aber auch wenn man kein „bequemer Freund fertiger Ergebnisse" ist, hätte man ein klareres Herausarbeiten der eigentlichen Problematik, einen kurzen Überblick über die nunmehr sicher gestellten Ergebnisse und den Versuch einer Eingliederung dieser Musiklehrschrift in den Gesamtbereich der mittelalterlichen Musiklehre dankbar begrüßt; eine Aufgabe, der sich jetzt der Leser noch selbst unterziehen muß. Die Bedeutung der vorliegenden Studie als eines ausgezeichneten philologischen Beitrages zur musikalischen Terminologie im Mittelalter bleibt von diesen Ausstellungen natürlich unberührt. G. Pietzsch.

SCHWARZ, WERNER: Robert Schumann und die Variation. Mit bes. Berücksichtigung der Klavierwerke. Kassel: Bärenreiterverl. 1932. 91 S. 8°. kart. Mk. 1.75.

An der Gewissenhaftigkeit und Gründlichkeit gemessen, mit der jüngst W. Gertler in seiner Freiburger Dissertation von 1931 die frühen Klavierwerke Schumanns behandelt hat, machen Methode und Ergebnisse dieser neuen Schumannarbeit nur einen bescheidenen Eindruck. Zum Methodischen sei etwa die Unsicherheit angemerkt, die sofort entsteht, wenn man der Besprechung der Sinfonischen Etüden die posthume Ausgabe von 1862 zugrunde legt. Hier sind bekanntlich die von Schumann in der 2. Ausgabe von 1852 zweifellos mit bestimmter Absicht verworfenen „Etudes" 3 und 9 nachträglich wieder eingeschaltet. Sie werden aber vom Verfasser unterschiedslos in der Reihe der Variationen behandelt, anschließend die von Brahms im Supplementband der Gesamtausgabe herausgegebenen 5 Variationen und ein Entwurf aus Berliner Privatbesitz (hier wohl zum erstenmal benutzt). Das ergibt eine Analyse des ganzen gegebenen Stoffes im Nacheinander, aber nicht mehr, nicht einmal den Ansatz zu einer für dieses Hauptwerk romantischer Variationenkunst doch so wünschenswerten Synthese. Außer der genannten Berliner Handschrift wurden dann die von Gertler erstmalig erschlossenen 5 Zwickauer Skizzenbücher benutzt. Aus ihnen und mehreren nicht als Variationen bezeichneten Einzelstücken und Zyklen leitet der Verf. zuletzt die Variation als allgemeinstes Formungsprinzip des Schumannschen Schaffens überhaupt ab. Dr. W. Kahl.

NEUE KLEINE PARTITUR-AUSGABEN KLASSISCHER KLAVIERKONZERTE.

Im Rahmen von Ernst Eulenburgs (Leipzig) kleinen Partitur-Ausgaben sind in dem rühmlich bekannten klaren Stich und Druck neu erschienen: die Klavierkonzerte in G-dur (Köchel-V. 453) und F-dur (Köchel-V. 459) von Mozart und das Konzert für vier Klaviere in a-moll von Joh. Seb. Bach. Dem letzteren hat Arnold Schering, der Herausgeber des Bach-Jahrbuches, eine knappe Einführung vorangestellt, die die Bach'sche, durchaus persönliche Züge tragende Übertragung für vier Cembali mit Streichorchester mit dem Urbild, dem Konzert für vier Violinen mit Streichorchester des großen venezianischen Geigers Antonio Vivaldi (op. 2 Nr. 10, gegen 1714) musik- wie „lokalgeschichtlich", ästhetisch, stilistisch und technisch sorgfältig im Einzelnen vergleicht und in ihrer klaren, objektiv abwägenden Art ein Muster stilkritischen Vergleichs und musikalischer Analyse in Kretzschmars Geist darstellt. Dr. W. N.

HEGAR, ELISABETH: Die Anfänge der neueren Musikgeschichtsschreibung um 1770 bei Gerbert, Burney und Hawkins. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz (1932). VIII, 86 S. 8°. (Samml. musikwiss. Abhandlungen. Bd. 7.) Mk. 6.—.

Der Gegenstand vorliegender Arbeit verdiente längst volle Beachtung. Es hat mehr als nur irgend einen antiquarischen Reiz, die Anfänge der Musikgeschichtsschreibung im Frühlicht eines neuen Weltbildes zu sehen. Aus dem Hintergrund der „Wende im abendländischen Denken" um 1770 treten durch die klug disponierende Darstellung der Verfasserin die drei Forschergestalten jede in sich scharf umrissen hervor, jeder dieser bahnbrechenden Geschichtsschreiber aus seinen eigenen Voraussetzungen und mit der jeweils verschiedenen Zielsetzung seines Werkes, so Burney als Vertreter des ästhetischen Sensualismus und des an Voltaires Kulturbegriff anknüpfenden Fortschrittsgedankens, während Hawkins bereits die Möglichkeit entstehen läßt, Musikbetrachtung als Wissenschaft zu betrachten. Gerberts Werk dagegen ist noch nicht zu solcher Freiheit vorgedrungen, es ist noch ganz in den Gedanken der Kirchenmusikreform eingeordnet. Einen Blick in seine geistige Werkstatt gestatten uns die erstmaligen Mitteilungen aus seinen 36 Briefen an den Padre Martini (im Liceo musicale zu Bologna), aus denen klar hervorgeht, daß der italie-

nische Gelehrte im Zusammenarbeiten mit Gerbert höchstens die Rolle des Materialvermittlers, aber wohl kaum des geistigen Anregers für sich beanspruchen darf. Dankenswert ist zum Schluß der Ausblick auf Forkel. Dr. W. Kahl.

Musikalien.

DIE SÖHNE BACH. Eine Sammlung ausgewählter Original-Klavierwerke der vier Söhne Joh. Seb. Bachs, herausgegeben von Willy Rehberg. B. Schott's Söhne, Mainz und Leipzig. Mk. 2.—.

Schon die klug durchdachten und sorgfältig befingerten „technischen Varianten" (Übungsbeispiele in Erweiterung, Transposition usw. einzelner Motive, technischer Formeln usw. der Stücke mit Vorübungen) in den Fußnoten, sowie die in kleine Kreise eingeschlossene Auszählung der Takte betonen die strenge klavierpädagogische und klaviertechnische Grundtendenz dieser kleinen Anthologie. Also eine Neuausgabe ausgewählter Klavierwerke (Sonaten und größere Einzelstücke) von Friedemann, Philipp Emanuel, Christoph und Christian Bach für den Unterricht.

Hier darf man dem eminenten Klavierpädagogen und Pianisten Prof. Willy Rehberg freudig und bewundernd folgen. Auswahl, Text, Erläuterung der Verzierungen, gelegentliche dezente harmonisch-harmonische Füllung, Befingerung, Phrasierung, vorsichtige Pedalhinweise für den modernen Flügel, „Schlaglichter" auf den Charakter, Stil und Wert der Werke, sowie die vorangestellten knappen biographischen Notizen (kleiner Druckfehler: Friedemann ist am 22. — nicht 20. — Nov. 1710 geboren) zeigen den gereiften Meisterpädagogen. Ausgezeichnet!

Nicht so freudig kann ich — genau wie in meinem Referat über seine Neuausgabe von Händels Aylesforder Stücken in der ZFM, November 1931, S. 988 — der dynamischen und stilistischen Auslegung der Werke zustimmen. Hier zeigt es sich, daß zur Neuausgabe alter Klaviermusik unbedingt auch die, durch die alten Klavierschulen — vor allem Philipp Emanuel Bachs „Versuch über die wahre Art usw." — und durch die aufklärenden Schriften unsrer deutschen Musikgelehrten Riemann, Kretzschmar, Schering usw. jedem zugängliche Kenntnis der alten sogen. „Affektenlehre" des 18. Jahrhunderts mit ihren charakteristischen „Echoaffekten" gleichlautender Takte gehört.

Nur zwei Beispiele für alle: Das „Presto" Philipp Emanuels (S. 20) bekommt durch ihre Anwendung ein völlig andres Gesicht: Takt 1—2 *f*, 3—4 *p*, 5—8 *mf* cresc. bis *f*, 9—10 *f*, 11—12 *p*, 13—16 *mf* cresc. bis *f*, 17—18 *f*, 19—20 *p*, 21—24 *mf* cresc. bis *f*, 25—26 *f*, 27—28 *p*, 29—32 *mf* cresc. bis *f*, usw. Das Finale (III) der D-dur-Sonate von Johann Christoph: Hier hat der Komponist die „Echos" der ersten Takte beider Teile (T. 1—4) schon selbst eingezeichnet; es fehlt aber dann die Fortsetzung durch den Herausgeber, also: T. 5—9, 13—16, 17—20 *f*, 21—24 *p*, T. 25—32, 33—34 *f*, 35—36 *p*, usw.

Es ist sehr bedauerlich, daß Herausgeber oder Verlag zur musikgeschichtlich und stilkritisch richtigen dynamischen Auslegung der Stücke nicht einen musikwissenschaftlich geschulten Berater herangezogen haben. Leider ist das ja ein allgemeines Grundübel fast aller Anthologien alter Klaviermusik. Aber hier genügt es eben nicht mehr, nur ein hervorragender Klavierpädagoge, Methodiker und Pianist zu sein, sondern man muß auch ein gründliches Sonderwissen um die geschichtlichen, ästhetischen und stilkritischen Grundlagen und Voraussetzungen zur Wiederbelebung der originalen Dynamik alter Klaviermusik haben, will man sie wirklich in ihrem unentstellten alten Geist und Gewand einwandfrei neu herausgeben! Dr. Walter Niemann.

JOS. STUMPP: Illustrierte Kinder-Klavierschule. Gebrüder Hug & Co., Zürich und Leipzig. Heft 1 Mk. 4.—, Heft 2 Mk. 3.60.

Eine Kleinkinder-Klavierschule fürs vorschulpflichtige Alter auf neuzeitlicher, die Erfahrungen des Kindergartens musikalisch auswertender pädagogischer Grundlage. Nur wer als Kind die Schrecken „des Köhler" erfahren, kann so recht unsre Kleinsten darum beneiden! Die Methode ist die spielerisch-anschauliche: die gestrengen Notenköpfe werden respektlos auskoloriert, die schweren Notennamen in kleine Freundinnen und Freunde mit bunten Röckchen und Höschen, die schrecklichen „Etüden" in trauliche Kinderliedchen verwandelt, die ersten rhythmischen Empfindungen durch Klatschen, Singen, Hüpfen, Marschieren spielend erregt. Hans und Grete dürfen dazwischen das Gelernte mit dem Fingerchen tippen, oder der Herr Lehrer singt oder spielt vor oder diktiert und sieht dann, ob „es" sitzt. Auf jeder Seite gibt es allerliebste kindliche Bildchen (Anneliese Stock), kurz: man möchte damit gleich nochmal von vorn anfangen! Freilich, die Cecil und die Denis sind kleine Schweizerinnen; hier wäre für Deutschland vielleicht die Cäcilie und die Dora ratsamer. Aber — ich glaube beinahe, daß die Cecil und die Denis unseren Kleinsten noch besser gefallen. Dr. Walter Niemann.

ERNST MANTEY: Ungleiche Rhythmen (zwei- und dreiteilig). — Henry Litolffs Verlag, Braunschweig. Mk. 1.80.

Die klavierpädagogisch überaus nützliche und allen Klavierlernenden wärmstens zu empfehlende kleine Arbeit ist aus der richtigen Beobachtung heraus entstanden, „daß den ungleichen Rhythmen in den bisher erschienenen Klavierschulen, Anleitungen usw. keine ausreichende Pflege zuteil wurde."

Sie teilt ſich in zwei Gruppen: rechte Hand 2-teilig, linke 3-teilig; rechte Hand 3-teilig, linke 2-teilig; jede Gruppe teilt ſich wieder in einfachſte, auf der Skala aufgebaute Vorübungen und in Beiſpiele aus Unterrichtswerken (richtiger wohl: aus der Unterrichts- und Vortragsliteratur). Alles klavierpädagogiſch vortrefflich erdacht und ausgewählt. Für eine Neuauflage möchte ich auf die merkwürdigerweiſe fehlenden großen Romantiker Schumann und Chopin (beide unerſchöpflich in ungleichen Rhythmen!) und die ebenfalls grade für dieſe Spezialzwecke beſonders ergiebige moderne ruſſiſche Klavierliteratur ſeit Tſchaikowsky hinweiſen, namentlich auf ihre Meiſter Scriábin, Medtner und Bortkewicz.

Dr. Walter Niemann.

DAS ABENDLIED, 70 deutſche geiſtliche Abendlieder, meiſt mit eigenen Weiſen, aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. — Geſammelt und mit einer Einführung in die Bedeutung und Geſchichte der Abendfeier herausgegeben von Wilhelm Thomas und Konrad Ameln. Im Bärenreiter-Verlag zu Kaſſel 1930 erſchienen. kart. Mk. 3.20, geb. Mk. 4.—.

Die alten Abendlieder ſollen durch dieſe Sammlung der Vergeſſenheit entriſſen werden. Geſchichtlich berührt werden die beiden Abendandachten der alten Mönchsordnung: Veſper und Komplet. Eine ſpätere Zeit verlegt die Erſte auf früh, die Letzte auf die Nacht. Als praktiſche Abendfeier wird der Vorſchlag gemacht, in ihren Mittelpunkt ein Lied zu ſtellen. Zweierlei Sinn ſoll ihr innewohnen: Dank gegen Gott, und Heilmittel für den inneren Menſchen. Der Feierabend, das Nachſpiel des Tages, ſoll Rechenſchaft über den Tag geben, und ſoll als Vorſpiel der Nacht zum Schlaf vorbereiten. Einkehr ſoll gehalten werden, und ein auf ſich ſelbſt beſinnen ſollen die zum Teil eintönigen Lieder geben, die nach der Ermüdung des Tages uns in den Schlaf ſpinnen ſollen.

Daneben iſt eine Verteilung der Lieder auf Tages- und Jahreszeiten und die Wochentage angefügt.

Johannes Cybinski.

LIEDERBUCH. Eine Sammlung volkstümlicher Lieder aus alter und neuer Zeit für gemiſchten Chor und Poſaunenchöre. Erſtes Heft. Herausgeg. von Dr. Fritz Fliedner. Verlag: Nordbund Ev. Männer- und Jungmännervereine e. V., Hamburg 23.

GEISTLICHE LIEDER aus 5 Jahrhunderten für gemiſchten Chor und Poſaunenchöre. Erſtes Heft. Herausgeg. von Dr. Fritz Fliedner. Verlag: Nordbund Ev. Männer- und Jungmännervereine e. V., Hamburg 23.

Die Poſaunenchöre ſind, je länger, je mehr, ein wertvolles Inſtrument der Volksmiſſion geworden. Der einzelne Bläſer am Hoffenſter ſeiner Wohnung, das Quartett in den Großſtadthöfen Sonntags früh, der Chor bei Abend- und Platzmuſiken oder beim Turmblaſen, der Maſſenchor bei Bundes- und Poſaunenfeſten hat heute eine große, volksmiſſionariſche Aufgabe, indem er unſerm Volke in dem frommen Lied der Väter Klänge aus der Heimat erſtehen läßt. Aber zu ſolcher Wirkung gehört nicht nur guter Wille, ſondern bei einigermaßen normaler Muſikbegabung gründliche Vorbereitung. Zur Erreichung ihrer hohen Aufgabe wurde in Heft 10 des 97. Jahrgangs dieſer Zeitſchrift die vom Bundesposaunenmeiſter P. Adolf Müller in Dresden in 6ter verbeſſerter Auflage neubearbeitete E. Voigt'ſche Schule für Poſaunenchöre empfohlen.

Die vorliegenden beiden Hefte bieten einen reichhaltigen Stoff für die Chöre der Poſaunenmiſſion, die in unſerer im Aufbau begriffenen deutſch-evangeliſchen Reichskirche vor eine neue, erweiterte Aufgabe geſtellt werden.

Arthur Prüfer.

„DIE ZWÖLF MONATE". Ein Theaterſpiel für Kinder mit Muſik, Geſang und Tanz von Arthur Wetzig, Muſik von Joachim Popelka. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Nachdem die von denſelben Autoren ſtammende „Reiſe um die Erde" ihre Runde durch ganz Deutſchland und über die Grenze hinaus gemacht hat, kommen beide mit einer neuen Schuloper heraus. Sie iſt am 9. März uraufgeführt worden und hat — immer bei ausgekauftem Saale — einige Wiederholungen erlebt. Wieder haben beide Autoren das Kindertümliche aufs beſte getroffen; ja der Stoff iſt, weil alles ſich in der Heimat abſpielt, noch mehr dem kindlichen Verſtändnis angepaßt, die Muſik erſcheint geſchloſſener, ihr Kolorit iſt klarer, volkstümlicher. Der Komponiſt geht neuen Klängen nicht aus dem Wege, er ſteht auf dem ſoliden Boden des Kinderliedes und -chores. Auf dieſe Weiſe muß eine gute Grundlage zum Schönen in der Muſik gewonnen werden, und die Ausführenden ſind mit Liebe bei der Sache. Werden ihnen doch keine unüberwindlichen Schwierigkeiten wie bei der üblen Neutönerei und keine Ohrenmartern zugemutet. Neben einem guten Kinderchor werden eine Anzahl kleiner Sprecher und Soliſten und flinker Tänzer gebraucht. Zur Begleitung iſt ein Klavier (teilweiſe recht ſchwierig) und Streichmuſik notwendig. Von den Liedern und Chören werden manche ſowohl wegen des einwandfreien Textes als auch wegen der kindertümlichen Melodik ihren Weg in die Schulliederbücher finden.

Dem kindlichen Verſtändnis ganz und gar angepaßt ſind Inhalt und Text. Arthur Wetzig weiß ſich ſo in die Pſyche des Kindes hineinzudenken, daß ihm jeder Vers gelingt. Und wie weiß er ſeine fröhliche Kinderſchar durch die Monate zu führen. Da flieht im Januar der Winter vor den Schneeſchippern auf die Hügel und vor den rodelnden Kindern aufs Eis; aber auch hier und ſelbſt im Gebirge läßt man ihn nicht in Ruhe; am 31. Januar aber wendet er ſich mit Grauen und geht:

„mag es tauen!“ Im April, „der nicht weiß, was er will“, streiten Sonnenstrahlen, Regentropfen und Schneeflocken miteinander, der Juni bringt als Sommernachtstraum Tänze der Blumen und Gemüse (wundervoll das Radieschen). Im Oktober lassen Knaben den Drachen steigen, im November wird im warmen Zimmer gemimt. Der Dezember wird von allen Monaten beschenkt und bildet so mit dem Weihnachtsbaum einen harmonischen Abschluß.

Ich halte dieses prächtige, lebensprühende Werk für durchaus geeignet, in das ewige Einerlei der im Dezember über die Bühne gehenden Weihnachtsmärchen eine sehr notwendige und anregende Abwechslung zu bringen, ja viele dieser wertlosen Stücke zu verdrängen.

Diesem neuen Theaterspiel ist ein ähnlicher Erfolg zu wünschen wie seinem Vorgänger. Es wird ebenfalls bei Breitkopf u. Härtel erscheinen. Preis noch nicht feststehend. Oskar Schäfer.

HUGO HERRMANN: Jesus und seine Jünger. Oratorium für gemischten Chor, Orchester und drei Solostimmen, Op. 80. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin W 8.

Dieses Oratorium ist ein vorzügliches Kompendium aller in den letzten zwanzig Jahren so beliebt gewesenen Orientalismen. Debussy, Puccini, Richard Strauß (besonders „Salome“), Klemperer mit seiner „Indianer-Messe“, Schreker, Schönberg und was sonst noch zu dieser Richtung gehört, gibt sich hier ein Stelldichein. Sogar eine „quasi-Gregorianik“ ist herangezogen. Der Komponist schreibt selbst: „quasi gregoriano“ und „gregorianische Bewegung“, letztere Bezeichnung steht aber bei einer ausgesprochen chinesischen, Ganzton-pentatonischen Melodieform! In dem ganzen Werk findet sich nicht ein einziger europäischer, geschweige denn deutscher Takt, nicht einmal eine deutsche Deklamation oder deutsche Melodieführung. Alles ist sinnlicher, orientalischer (d. h. wie die Europäer sich ihn vorstellen!) Klangzauber. In diesem Sinne ist das Werk hervorragend, ausgezeichnet „komponiert“, mit großem Können und bewundernswerter Abwechslungskunst zusammengestellt, jede der 37 Nummern (Spieldauer 1½ Stunden!) mit eigenen, plastischen und interessanten Motiven und Themen durchgeführt. Aber wir wollen Jesus und seine Jünger nicht als Chinesen und nicht als Palestinenser in Reinkultur sehen; wir wollen bei der Hochzeit in Kana keinen orientalischen Bauchtanz erleben, selbst wenn man ihn Christus vorgetanzt haben sollte. Wir wollen unsere christlichen Empfindungen in Deutschem Geiste zum Ausdruck bringen und Bach's Passionen immer noch als die höchsten Gipfel deutschreligiöser Ausdruckskunst anerkennen. Nach Bach aber kommen erst diejenigen Komponisten an die Reihe, die in Bach's Geiste unsere religiösen Gedanken musikalisch gestaltet haben. Seit zehn Jahren bekämpfe ich an dieser Stelle den undeutschen Geist in der deutschen Musik. Darum muß auch dieses Oratorium, eben weil es undeutsch ist, abgelehnt werden. Prof. Jos. Achtélik.

SIEGFRIED KUHN: A. Vier Lieder für gemischten Chor: 1. „Ich hört ein Sichlein rauschen“; 2. „Mit Lust tät ich ausreiten“; 3. „Mein Herz blüht wie ein Rosenstrauch“; 4. Der Liebesbrief: „Einen Brief sollt ich schreiben“. Part. Mk. 2.—, Einzelstimme je Mk. —.20.

B. 6 neue Frauenchöre: 1. Sommergewinn: „Nun haben den Tod wir ausgetrieben“ (altdeutscher Reim); 2. Der Vögel Abschied: „Ade, ihr Felsenhallen“; 3. „Schein aus, du liebe Sonne“; 4. Der Bote: „Am Himmelsgrund schießen“; 5. Marienlied: „Wenn die liebe Mutter Maria“; 6. Liebeskummer: „Da ich am Morgen“. Part. Mk. 2.50, Einzelstimme zu Nr. 2, 3, 4, 6 je Mk. —.20, Nr. 1, 5 je Mk. —.25.

C. Für Männerchor: „Im Morgenrot“. Partitur Mk. 1.50, Stimme M. —.25. Sämtliche Lieder im Verlag Karl Hochstein, Heidelberg.

Es war im November 1928, als ich die erste Bekanntschaft mit Werken des als 22jähriger Leutnant in Polen gefallenen Komponisten Siegfried Kuhn machte. Ich schrieb damals unter anderm: „Seine Werke zeigen technisches Können, besondere kontrapunktische Begabung, musikalischen Fluß, Gestaltungsgabe, Sinn für Melodie, Sicherheit in der Form, gute Stimmführung, Übereinstimmung von Inhalt und Form: frühreife Meisterschaft!“ An diesem Urteil brauche ich auch heute nichts zu ändern. Alle 11 Lieder sind Perlen in ihrer Art und werden stets ein dankbares Publikum und willige Sänger finden. Besonders empfehlenswert sind die 6 Frauenchöre, von denen die ersten vier vierstimmig, die beiden letzten dreistimmig sind. Bei dem großen Mangel an wirklich guten Frauenchören seien die Musiklehrer an höheren Frauenschulen auf diese 6 Lieder aufmerksam gemacht. Prof. Jos. Achtélik.

PAUL GRAENER: Drei schwedische Tänze, op. 98, f. Klavier 2hdg. Mk. 2.50, Orchester-Partitur Mk. 10.—. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Drei Meisterwerke nordischer Kunst und nordischen Empfindens sind in einem Klaviersatz gebannt, der jeden Deutschen reizen muß, sich in seine nordische Heimat zu versenken, in ihr zu tanzen und zu springen oder schwermütig zu träumen. Die technische Schwierigkeit ist nicht allzugroß, so daß auch der Liebhaber diese Stücke ohne Mühe sich ganz zu eigen machen kann: Lappland, Oestergöth, Dalekarlien warten auf ihre Erwecker! Dr. Alf Nestmann.

ALBERT KRANZ: Liederkranz für kleine Musikanten, 2 Bände (Portius).

Für Kinderchor mit obligater Violine, auch Flöte ist möglich, und Klavier sind deutsche Volkslieder zu einem entzückenden Kranz gebunden, dessen einzelne Blüten von polyphonen Sätzchen um-

webt ſind, deren Reiz duftig und fein geſponnen iſt. Der Untertitel des Werkes „eine Vorbereitung zum polyphonen Spiel“ erſchrecke niemanden; denn in dieſen Kanons, fugierten Zwiſchenſpielen und Variationen iſt nichts lehrhaftiges, nichts Gelehrtes, ſondern quellendes Leben eines Meiſters der Polyphonie ſtrömt über und hat ſich zugleich in ſparſamer Geſtaltung zu großer Form des Ganzen aufgebaut. Dr. Alf Neſtmann.

MARSCH-ALBUM, f. Klavier 2hdg. je Mk. 1.—. 4 Bände (Steingräber).

60 ſchneidige Märſche, in flüſſigem, leicht ſpielbarem und doch militäriſch-wuchtenden Satz eingerichtet, dann wieder elaſtiſch geſchwungen, eine helle Begeiſterung erweckte der mir vorliegende erſte Band. Das iſt was für unſere Jugend, nebenbei geſagt, wir Älteren marſchieren in gleichem Schritt und Tritt mit. Ein Vorwort bringt allerlei Belangvolles über die Geſchichte einzelner Märſche. Dr. Alf Neſtmann, Leipzig.

HORST WESSEL-LIED für Klavier 2hdg. Mk. —.80 (Steingräber).

Der Satz von Willy Rehberg iſt dem ehernen Charakter des Liedes angepaßt, die kurze Einleitung einfach gewiſſermaßen in Fanfaren gehalten; dieſe Ausgabe iſt gut, nur über das Titelbild iſt zu fragen: was für eine Richtung in der linken Kolonne der SA?! Dr. Alf Neſtmann, Leipzig.

FRIDERICUS REX-MARSCH f. Klavier 2hdg. Mk. —40 (Willy Rehberg, Steingräber).

Zackig, klar, feſt und beſtimmt iſt die Begleitung aufgeſtellt. Wie ein Donnerwetter ſchlägt der einleitende Akkord ein; der Mittelteil zeichnet ſich durch gechmackvolle Leichtigkeit des Satzes aus. Majeſtätiſch! unaufhaltſam der Hauptteil! Dr. Alf Neſtmann, Leipzig.

GRETCHANINOFF ALEXANDER, Op. 126a: In aller Frühe, 10 Violin-Klavierſtücke (Schott). Mk. 2.—.

Beachtliche Muſik ausländiſcher Komponiſten werden wir auch jetzt nicht ohne Spruch vorüberziehen laſſen, zumal wenn ſie wie dieſe kleinen, hübſchen Stücke in vielem europäiſche und auch deutſche Eindrücke wiedergeben und mit ruſſiſchen, öſtlichen Bildern vermengen. Freilich muß man immer ſolche Werke als Kunſt einer anderen Raſſe werten, aufnehmen und wirken laſſen. Von dieſem Standpunkt aus geſehen, ſind die Stücke von hohem Wert. Dr. A. Neſtmann, Leipzig.

KREUZ UND QUER

Prof. Dr. Ludwig Neubeck †.

Von Guſtav Boſſe, Regensburg.

Von hoher Warte hatte der Führer das Ende der deutſchen Revolution verkündigt. Wenige Tage nach dieſer Verkündigung des Rechtsfriedens erſchreckte mich die Nachricht von der friſtloſen Entlaſſung des Intendanten des Mitteldeutſchen Rundfunk, Prof. Dr. Ludwig Neubeck. Wochen ſpäter ging dann durch die geſamte deutſche Preſſe eine Veröffentlichung über die „Vergeudung öffentlicher Gelder“ durch den Mitteldeutſchen Rundfunk. Prof. Dr. Neubeck, dem Intendanten der Mirag und dem kaufm. Direktor Dr. Kohl wurden darin die ſchwerſten Vorwürfe gemacht. Ich verehre in Prof. Dr. Ludwig Neubeck den bedeutendſten muſikaliſchen Fachmann innerhalb des geſamten deutſchen Rundfunks und ich hatte ihn deshalb eingeladen, an einem von mir geplanten Rundfunkheft der ZFM mitzuarbeiten. Deshalb bat ich ihn auch nach dieſen diffamierenden Veröffentlichungen um Aufklärung. Er gab mir noch kurz vor ſeinem Tode Einblick in ein Rechtfertigungsſchreiben. Es iſt erſchütternd, aus ſeinen Aufzeichnungen zu ſehen, mit welch übermenſchlicher Kraft dieſer Mann ſeinem Dienſt gelebt hat und wie er nun hier um ſein Recht und ſeine Ehre kämpfen mußte. Immer wieder drängt ſich beim Leſen ſeiner Darlegungen die Überzeugung auf, daß hier einem Manne, der auf Grund ſeines fachmänniſchen Könnens und Wiſſens wahrhaft zum Führer des geſamten muſikaliſchen Rundfunks berufen geweſen wäre, bitteres Unrecht geſchehen iſt. Wir müſſen hier um ſeiner Ehre willen die wichtigſten Punkte, in denen er öffentlich angegriffen wurde, kurz erwähnen. In ſeinem Schreiben ſtellt Dr. Neubeck zunächſt feſt, daß er nicht 1926, ſondern erſt 1929 zum Intendanten der Mirag berufen wurde und daß alſo alle vor dieſer Zeit liegenden Dinge nicht ſeiner Verantwortung unterſtehen. Dazu gehört der in der Preſſe erwähnte Fall Dr. Jäger. Der Hauptvorwurf, der ihm gemacht wird, betrifft den Einkauf in eine Lebensverſicherung mit Mk. 50 000, wovon die Hälfte der Prämienkoſten durch die Geſellſchaft zu tragen war. Hierzu iſt zunächſt feſtzuſtellen, daß die Mirag eine Aktiengeſellſchaft war und daß Herr Prof. Dr. Neubeck in dieſe Aktiengeſellſchaft aus

seiner Staatsstellung als Generalintendant des Braunschweigischen Staatstheaters geholt wurde. Er schreibt zu diesem Punkt: „Daß die leitenden Angestellten in eine Lebensversicherung eingekauft wurden, war in einem Aufsichtsratsbeschluß festgelegt, der längst vor meinem Dienstantritt gefaßt war! Ich habe mir diese Lebensversicherung nicht etwa „bewilligt", sondern sie ist mir angetragen worden. Sie sollte in meinem Falle als Ausgleich dafür dienen, daß ich eine gesicherte Position bezw. meinen Lebensberuf aufgab, um in einen völlig anders gearteten Wirkungskreis einzutreten." Selbstverständlich war er auch nicht dafür verantwortlich, daß sich frühere Direktoren der Reichsrundfunkgesellschaft in ihrer Eigenschaft als Aufsichtsratsmitglieder der Mirag auf Kosten dieser Gesellschaft haben versichern lassen. Er betont auch, daß er weder an einer Sylvesterfeier noch an einer Knüstlerredoute teilgenommen hat — und bezügl. der Kosten für Bad Lauchstädt, die mit RM. 1000.— in den Zeitungen erwähnt wurden, weist er darauf hin, daß diese Ausgabe damit gerechtfertigt sei, daß an diesem Tage ein Kinderfest, bei dem über 350 Kinder versammelt waren, als Propaganda für den Mitteldeutschen Rundfunk veranstaltet wurde und daß weiter an diesem Tage zur Neubelebung und Propagierung des alten Goethetheaters dort mit dem Personal des Nationaltheaters Weimar „Erwin und Elmira" für die Mirag aufgeführt wurde. „Der Widerhall des Lauchstädter Tages (Kinder- und Jugendnachmittag, Goethefeier) war seinerzeit in Mitteldeutschland gewaltig." Er stellt fest: „Es hat keinen Morgen gegeben, an dem ich nicht kurz nach 8 Uhr am Schreibtisch saß. Hunderte von Malen habe ich bis 16 Uhr durchgearbeitet und bin dann mit dem Auto d i e n s t l i c h fortgefahren." Er widerlegt auch die Anschuldigung, daß er monatlich nur 10 Tage in Leipzig und 20 Tage auf Reisen gewesen sei. Dieser Irrtum hat seinen Grund in der von Berlin festgesetzten Gepflogenheit, daß Tagegelder in voller Höhe bezahlt wurden, ganz gleich, wie lange man unterwegs war. So kam es, daß ein Vorstandsmitglied, das am Montag Abend nach Berlin fahren mußte und am Mittwoch früh erst zurückkehren konnte, damit für 3 Tage von Leipzig fort war. Er stellt fest, daß er „sich wiederholt dahingehend geäußert habe, es sei viel praktischer, man bewillige Vertrauensspesen, wie sie im Theater üblich waren. Aber auch da wurde immer wieder erklärt, daß die Regelung eben so von Berlin bestimmt sei." Damit sind die wichtigsten Punkte der gegen ihn öffentlich erhobenen Anschuldigungen von ihm widerlegt. Darüber hinaus geben aber seine Aufzeichnungen ein Bild von dem steten Kampfe, den er seit der Novemberrevolution aus seiner deutschen Gesinnung heraus für die Durchsetzung deutscher Kunst und Künstler unermüdlich geführt hat.

Während Prof. Dr. Neubeck so um sein Recht und seine Ehre kämpfte, suchte sich der kaufm. Direktor Dr. Kohl seiner Verantwortung durch die Flucht ins Ausland zu entziehen, wurde aber an der Grenze festgehalten und in Schutzhaft genommen, was Veranlassung gab, auch gegen Prof. Dr. Ludwig Neubeck die Schutzhaft auszusprechen. Prof. Dr. Ludwig Neubeck war durch seine fristlose Entlassung, durch die diffamierenden Presseveröffentlichungen und nun durch diesen neuerlichen Angriff auf seine Ehre so schwer erschüttert, daß er am 11. August 1933 freiwillig aus dem Leben schied.

M i t P r o f. D r. L u d w i g N e u b e c k h a t d e r g e s a m t e D e u t s c h e R u n d f u n k s e i n e n b e d e u t e n d s t e n m u s i k a l i s c h e n M i t a r b e i t e r v e r l o r e n. W i r M u s i k e r b e t r a u e r n i n i h m d e n V e r l u s t e i n e r ü b e r r a g e n d e n, s t a r k e n, d u r c h u n d d u r c h d e u t s c h g e s i n n t e n F ü h r e r p e r s ö n l i c h k e i t, d i e e s v e r s t a n d e n h a t t e i n d e m i h r g e w o r d e n e n A u f g a b e n k r e i s u n t e r s c h w e r s t e n V e r h ä l t n i s s e n d e n K a m p f f ü r d e u t s c h e M u s i k g e l t u n g s i e g r e i c h z u f ü h r e n.

Prof. Dr. Ludwig Neubeck wurde am 7. Juli 1882 als Sohn eines Kammermusikers in Schwerin geboren. Er besuchte das Gymnasium zu Schwerin, studierte gleichzeitig Musik bei Arthur Meißner und wurde dann auf der Hochschule für Musik in Berlin Schüler Engelbert Humperdincks. Er wirkte als Kapellmeister 1904—05 am Hoftheater in Schwerin, 1905—08 am Stadttheater Luzern, 1908—10 am Stadttheater Görlitz, 1910—12 am Stadttheater in Metz, 1912—15 an den Vereinigten Stadttheatern in Kiel. Wegen eines schweren Halsleidens

vor dem Kriege als dienstuntauglich ausgeschieden, meldete er sich bei Ausbruch des Krieges freiwillig. Er wurde jedoch nicht genommen. Darauf machte er einen freiwilligen Krankenpflegerkursus durch und wurde später für Kiel reklamiert. 1915—1918 lebte er als Direktor des Konservatoriums in Kiel und leitete gleichzeitig den Neuen Kieler Gesangverein, dessen Gründer er auch ist, ferner die Kieler Chorvereinigung und die Liedertafel und zugleich wirkte er als Dirigent der Vereinigung der Musikfreunde in Kiel. 1918 wurde er zum Intendanten des Stadttheaters in Rostock berufen, wo er bis 1925 wirkte. 1925 wurde er Generalintendant des Staatstheaters in Braunschweig und 1929 Intendant der Mirag zu Leipzig. 1918 ernennt ihn der Kaiser zum Kgl. preuß. Musikdirektor, der Großherzog von Oldenburg verleiht ihm die Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. Im Jahre 1924 zeichnet ihn die Universität Rostock mit dem Dr. h. c. aus, 1928 erhält er in Braunschweig den Titel eines Professors.

Schon dieser kurze Lebensabriß zeigt, daß man in Ludwig Neubeck einen Mann von außerordentlichem Können und von einer glänzenden Vergangenheit zum Intendanten der Mirag berufen hatte. Er war in der Musikstadt Leipzig, die viel von ihrem einstmaligen Ruf eingebüßt hatte, in den letzten Jahren neben Prof. Karl Straube eine der wenigen musikalischen Persönlichkeiten großen Formats, die es verstand, Leipzig als musikalischen Kulturmittelpunkt noch zu erhalten und von dort aus in die Weite zu wirken. Wir müssen nur daran zurückdenken, daß er in Leipzig wirkte, als Gustav Brecher dort Operndirektor war, als Bruno Walter das Gewandhaus leitete und als Davisson die Leitung des Landeskonservatoriums übernahm. Inmitten dieses Leipzig der Nachkriegszeit hat er den Mitteldeutschen Rundfunk zu einem weithin wirksamen musikalischen Kulturmittelpunkt ganz großen Stils gemacht. Er war es, der es unternahm, die sämtlichen Kantaten Joh. Seb. Bachs durch die Thomaner unter Karl Straube der musikalischen Welt zu vermitteln. Er war es, der zuerst das gesamte Werk Anton Bruckners breiten Kreisen durch den Rundfunk schenkte. Er war es, der vor zwei Jahren als erster Bayreuth-Aufführungen durch den Rundfunk wiedergab und dadurch auch wirtschaftlich das Werk des Bayreuther Meisters stützen half. Er war es, der das Leipziger Sinfonieorchester vor dem Zusammenbruch rettete, indem er es dem Mitteldeutschen Rundfunk nutzbar machte. Er war es, der das Philharmonische Orchester in Dresden in den Zeiten der Not ausschlaggebend stützte, indem er es in den Dienst des Mitteldeutschen Rundfunks einfügte. Er war es, der die berühmten Leipziger Gewandhauskonzerte vor dem wirtschaftlichen Zusammenbruche rettete, indem er den Gewandhaussaal für Sendungen der Mirag pachtete. Er war es wiederum als erster, der es im heurigen Wagner-Jubeljahr unternahm, das gesamte Werk Richard Wagners durch den Rundfunk zu senden, und der hierbei nicht nur die verschiedenen Theater seines Bezirks in Musteraufführungen dem Werk des Meisters dienstbar machte, sondern der auch selbst die Sendung einzelner Werke unter eigener Leitung aus dem Leipziger Gewandhaus durchführte. Er war es, von dem die Anregung zur Wagnerfeier im Leipziger Gewandhaus ausging, an der die deutsche Regierung mit dem Führer an der Spitze teilnahm. Er war es, der überall in Mitteldeutschland die wertvollen Kräfte zu sammeln wußte, der sie erkannte und der das Gute, das an irgend einem Platze seines Bezirks wirkte, mochte es nun in Leipzig, Dresden, Chemnitz, Altenburg, Weimar, Halle, Erfurt, Lauchstädt oder sonstwo sein, durch den Rundfunk seinem breiten Hörerkreis zugängig machte. Selbst die kleine Silbermannorgel in Rötha weckte er zu neuem Leben, indem er die verschiedensten Orgelmeister, an ihrer Spitze Prof. Günther Ramin, zu Konzerten auf dieser Orgel berief, die dann durch den Mitteldeutschen Rundfunk der musikalischen Welt dargeboten wurden. So wirkte er in einer Zeit allgemeinen Kultur-Verfalls aufbauend, fördernd, erhaltend! Während überall im Reiche die Konzertorchester verkleinert oder aufgelöst wurden, die Opernhäuser zusammengelegt oder gar stillgelegt wurden, half er diese Kultur-Institute in seinem Bezirke erhalten. Jede der oben angeführten Taten darf als Kulturtat ersten Ranges bezeichnet werden, denen nur wenige von gleicher Bedeutung auf musikalischem Gebiete in den vergangenen Jahren an die Seite gestellt werden können. Darüber hinaus zeigt aber die gesamte Programmgestaltung der Mirag bis ins Einzelne hinein, wie hier ein Mann überall

aufbauend bewußt deutsch arbeitete. Es ist wohl nur ganz selten ein Mann von so klarer Urteilskraft und von so hervorragendem Organisationstalent unserer Musik erstanden und wir deutschen Musiker durften stolz sein, daß uns dieser Mann erwachsen war in einer Zeit, als vielfach undeutsches Wesen die Führung in Deutschland hatte. Zu einer Zeit, als am Berliner Rundfunk jüdisch-marxistische Leiter das Wort führten, als der bolschewistische Kapellmeister Heinrich Scherchen am Königsberger Rundfunk wirkte, hatte Leipzig unter ihm den Jazz verbannt und sandte deutsche Musik. Seine Programme waren ein fortgesetztes unentwegtes Eintreten für beste deutsche Kunst in einer Zeit, da dies von den regierenden Stellen durchaus nicht gern gesehen wurde. Er hat auf einem Posten, der weithin sichtbar war, für deutsche Kunst und deutsches Wesen gekämpft, als dies gar oft ein Wagnis bedeutete, und er hat sich dadurch als aufrechter Deutscher bewiesen und auf seinem Posten zum Aufstieg des neuen Deutschland mitgeholfen!

Mitten in das gigantische Aufbauwerk unseres Führers Adolf Hitler fällt hier ein Opfer in den eigenen Reihen der Kämpfer. Kriege und Revolutionen erfordern ihre Opfer. Fehlgriffe bei den tausend und abertausend von Unterführern, die in der nationalen Revolution selbständig zu handeln gezwungen waren, ließen sich nicht vermeiden. So wurde das Können und die hohe künstlerische und kulturelle Leistung Ludwig Neubecks und die aufrechte deutsche Gesinnung, die in seiner gesamten Arbeit Ausdruck fand, offenbar nicht erkannt. Wir glauben aber an den reinen Willen auch des letzten Unterführers und stellen aus diesem Glauben an die deutsche Revolution heraus an die verantwortlichen Stellen die Bitte: Gebt Ludwig Neubeck seine Ehre wieder! Denn:

„Was deutsch und echt wüßt' keiner mehr,
lebt's nicht in deutscher Meister Ehr!"

Max von Schillings an Ludwig Neubeck.

Einen Brief, der zwei Tote (Schreiber und Empfänger) gleichermaßen ehrt, veröffentlichen wir nachstehend:

Max von Schillings. Berlin-Zehlendorf-Mitte, 13. 7. 33.
Sophie-Charlotte-Str. 15.

Herrn Dr. Ludwig Neubeck
Leipzig, Waldstr. 72.

Lieber Neubeck,

Nun zwingt mich das Schicksal, mich auf einige Zeit aller, selbst der wichtigsten Aufgaben zu enthalten. Ich muß auf ärztlichen Rat mich zur Vermeidung einer gesundheitlichen Gefahr ernster Art einer Operation unterziehen und muß die nächsten Tage bereits dazu benutzen in der Hoffnung, dann umso bälder wieder in der Lage zu sein, meinen vielfältigen Aufgaben und meinen Freunden mich in der bisherigen Weise widmen zu können. Ich muß mich heute darauf beschränken, Ihnen zu sagen, daß ich stets bereit sein werde, für Sie einzutreten und daß ich Sie bitte, an maßgebenden Stellen wissen zu lassen, daß ich den größten Wert darauf lege, über Sie und Ihr bisheriges Wirken, dessen ich Zeuge war, gewissenhaft Auskunft zu geben.

Schmerzlich bedauernd, es heute dabei bewenden lassen zu müssen, drücke ich Ihnen die Hand
als Ihr
Max Schillings.

Fritz Busch.

Im Einvernehmen mit der Reichsregierung und mit Unterstützung des Staatskommissars Hans Hinkel leitet Fritz Busch während der Monate August und September deutsche Operngastspiele unter Mitwirkung von namhaften deutschen Sängern in Buenos Aires. Anschließend wird er acht Konzerte mit deutschen Programmen ebendort leiten. — Wir sehen aus dieser Maßnahme der Regierung und des Staatskommissars Hinkel, daß die Regierung durchaus ge-

willt ist, Fehler, die in der deutschen Revolution vorgekommen sind, ihrerseits wieder gutzumachen, und wir hoffen, daß die oberste Stelle auch im Falle Ludwig Neubeck diesem Toten die Ehre wiedergeben wird.

Dem Andenken Max von Schillings.

Hans Pfitzner dirigiert die Gedächtnisfeier der Berliner Städtischen Oper.

Ein trauriger Anlaß war's, der die Berliner Musikwelt zu Saisonbeginn zusammenführte: Die Städtische Oper, wo Max von Schillings zuletzt als Intendant gewirkt hat, nahm an einer sonntäglichen Vormittagsstunde Abschied von ihrem künstlerischen Leiter in Form eines überaus stimmungsvollen Konzertes. Noch kann man es kaum fassen, daß dieser Mann nicht mehr unter den Lebenden weilt. Noch wenige Tage vor seinem Tode hatte er mir die Hand gedrückt und mit einer geradezu jugendlichen Lebhaftigkeit von seinen Plänen gesprochen. Man sagte sich „Auf Wiedersehen", ohne zu ahnen, daß es das Schicksal anders bestimmt hatte.

Uns blieb nichts als die Erinnerung an einen hochbedeutenden Künstler und liebenswürdigen Menschen — und seine Werke, die in jener Feierstunde in geschickter Auswahl unter der kundigen Hand des Meisters Hans Pfitzner vor einer andächtigen Gemeinde ertönten. Zuerst der düstere, tragische Prolog zu „König Oedipus" mit dem bezeichnenden Motto: „Steht vor Augen mir, Oedipus, dein Verhängnis, so scheint mir nichts mehr glücklich, was sterblich ist". Es folgten Lieder, eine wunderbar zarte Lyrik, darunter eine Uraufführung aus dem Manuskript, die letzte Liedkomposition: „Ich weiß wohl, was dich bannt in mir", vorgetragen von Rosalind von Schirach und Gerhard Hüsch zur Klavierbegleitung von Hanns Udo Müller. Ludwig Wüllner brachte eines der schönsten Werke, das unvergängliche „Hexenlied", eindringlich zu Gehör, und mit dem Opernzwischenspiel „Von Spielmanns Lust und Leid" klang die Gedenkstunde aus. Dem Dirigenten Hans Pfitzner gebührt aufrichtiger Dank für die sorgsame, stilechte Wiedergabe der Orchesterwerke. Sollte man nicht im Ernst dem Gedanken näher treten, diesen zu Unrecht zurückgesetzten, einzigartigen Künstler dauernd an die Städtische Oper zu fesseln? Er wäre wohl der Einzige, der für die Nachfolge unseres Max von Schillings berufen wäre. Dr. F. St.

Der Dank des Max Reger-Vereins an Franz Adam.

VEREIN ZUR PFLEGE MAX REGER'SCHER MUSIK IN BAYERN, E. V.

München, den 21. Juli 1933.
Theatinerstraße 11.

Sehr verehrter Herr Kapellmeister!

Bei Ihrer Rückkehr von Ihrem Siegeszug durch weite Gaue Deutschlands möchten wir nicht versäumen, Ihnen unsere höchste Anerkennung und unseren herzlichsten Dank auszusprechen für das große Verdienst, das Sie sich mit diesem Veranstaltungs-Zyklus gleichzeitig um die Verbreitung und wohl auch Popularisierung Reger'scher Schöpfungen erworben haben.

Der Rechtsunterzeichnete weiß aus unmittelbarstem Eindruck in einer Ihrer Proben, wie hingebend und verständnisvoll Sie und Ihre musikalischen Mannen an die Wiedergabe der Regerschen Schöpfungen herangegangen sind; wir können uns lebhaft vorstellen, welch ausgezeichneten künstlerischen Erfolg Sie bei den Aufführungen erzielt haben.

Als Organisation, die der Pflege Reger'scher Werke dienen soll, freuen wir uns aufrichtig über den schönen Verlauf der Unternehmung, gleichzeitig aber auch darüber, daß im Zusammenhang mit der Erneuerung auf allen Gebieten es gerade der auf der Fahne unseres Vereins stehende Name ist, der Gott sei Dank jetzt so schön in Stadt und Land zu weithin wirkender Geltung gelangt.

Seien Sie versichert, daß wir die Bedeutung und Größe Ihres Verdienstes um die Reger'sche Sache uns stets vor Augen halten werden.

Mit dem herzlichsten Dank für all das, was Sie und Ihre ausgezeichneten treuen Helfer damit für Reger und auch zur Stärkung unserer Bestrebungen getan haben und tun, verbinden wir die ergebene Bitte, auch fernerhin den Schöpfungen Max Regers bei Ihren Veranstaltungen Ihre wertvolle Berücksichtigung zu schenken.

Mit dem Ersuchen, unseren Dank auch an die Mitglieder Ihres Orchesters übermitteln zu wollen, empfehlen wir uns Ihnen

in vorzüglicher Hochachtung
ganz ergebenst
VEREIN ZUR PFLEGE MAX REGER'SCHER MUSIK IN BAYERN,
e. V.
Joseph Haas. F. Hertlein.

Pilgerfahrt nach Bayreuth.

Von Bruno Hegmann, stud. mus. Recklinghausen.

Wenn erstmalig eine Reichsregierung die ungeheure Geistesgewalt Richard Wagners ganz erfaßt hat und mit aller Bestimmtheit für sein hohes Werk eintritt und vor allem der Schöpfer unseres geeinten Reiches, Adolf Hitler, mit solch unsagbar großer Liebe dem Bayreuther Meister huldigt, dann erfüllt es jeden Musiker mit einem stolzen Gefühl der Freude, daß endlich der geheiligte Hort der großen deutschen Kunst seinen verdienten Schirm und Schutz gefunden hat. Die enge Verbundenheit der neuen deutschen Ideenwelt mit der Wagners ließ den Kanzler nicht in blinder Liebe nur sein eigenes Herz von Wagners Geist erglühen, sondern er wollte das gesamte deutsche Volk damit beglückt wissen. So hat er vielen jungen Musikern aus dem ganzen Reich die schon so lang ersehnte „Pilgerfahrt zum Bayreuther Heiligen" ermöglicht. Wer von uns maßlos Beglückten vermag diese großartige und weitherzige Tat in ihrer überwältigenden Wirkung zu fassen!?

Man erkannte die also Gesegneten in dem großen Kreis der Festspielbesucher sofort an ihren jungen, freudestrahlenden Gesichtern. Und wer nun, wie der Verfasser dieser Zeilen, das besondere Glück hatte, gerade die „Meistersinger" erleben zu dürfen, der weiß wirklich nicht wohin mit dem übervollen Herzen. Wenn man versuchen wollte, auch nur ein ungefähres Bild der herrlichen Aufführung in Worten wiederspiegeln zu lassen, so bliebe alles nur nichtiges Stückwerk und könnte kaum einen wirklichen Begriff geben von dem großen Erlebnis in jungen Musikantenherzen.

Bayreuth kann niemand vergessen der es einmal erlebt hat, und er muß es lieben mit allen Fasern seines Herzens. Jedoch ist kein Werk des Meisters, wie eben das der „Meistersinger", von solch makelloser Reine und Schönheit, und es ergreift und erschüttert den Menschen wie alles Schöne. Wir überglücklichen jungen Musiker durften diese herrliche Erkenntnis mit uns heimnehmen, um damit unsere Arbeit neu zu befruchten und verdanken es dem Führer dieses einzigartigen Landes, in dem eine solche Musik entstand! Als schönsten Dank wird es der Kanzler empfinden, wenn er versichert sein darf, daß alle Bayreuther „Pilger" seine große Liebe zu Richard Wagner mit ihm teilen und das große Erlebnis als kostbares Gut in sich tragen, um es stets der ganzen Welt zu offenbaren.

Zum Kapitel: „Beethoven und Cherubini".

Von Ludwig Schemann, Freiburg i. Br.

Ich habe in meiner Biographie Cherubinis (Stuttgart 1925, S. 67—72, und dann ausführlicher im Anhang S. 709—747) eine eingehende Darstellung des menschlichen und künstlerischen Verhältnisses der beiden größten Tonmeister ihrer Epoche an der Hand der Quellen gegeben. Eine Quelle war mir damals leider noch nicht bekannt, die doch das dort Gebotene nach einzelnen Seiten erfreulich ergänzt, und die ich daher im Folgenden mitteile: die Tagebuchaufzeichnungen Anton Schindlers über seine Pariser Besuche bei Cherubini. Ich verdanke sie der Güte des Herrn Reinhold Zimmermann in Aachen, der sich der Erschließung und Verarbeitung des Schindlerschen Nachlasses in so verdienstvoller Weise unterzogen hat.

Aus Anton Schindlers Tagebuch.

3. Februar 1841.

„Von ihr (der Sängerin Kathinka Heinefetter) ging ich zu Cherubini, auf dessen persönliche Bekanntschaft ich unendlich gespannt war, denn er ist ja jetzt der größte und älteste aller lebenden Compositeurs. Ich schickte ihm durch ein Dienstmädchen den (Empfehlungs-) Brief von Fétis und wartete auf Antwort im Vorzimmer. Sogleich schellte es, und es hieß: Entzez[1] — monsieur! Der achtzigjährige Greis empfing mich trotz seines Unwohlseins stehend. Seine Frau saß ihm gegenüber am Kamin, (außerdem) war noch ein Herr im Zimmer. Ich bat ihn zuallererst, sich nur zu setzen — und drückte ihn wie einen alten Bekannten in seinen Lehnstuhl zurück, setzte mich in einen anderen neben ihn und nun ging's an. Er sagte mir, daß er meinen Namen schon kenne und wisse, daß ich Beethovens vertrauter Freund und Biograph sei. Wir blieben beide bald alleine, und nun wurde der alte Mann so freundlich und vertraulich wie mit einem Freunde. Er sagte unter Anderem: ‚J'ai fait ma carrière, c'est fini!', worauf ich ihm ins Wort fiel und sagte, er lebe noch lange, lange Zeit in seinen unsterblichen Werken, was er gern zu hören schien. Ich sprach diese Worte auch mit einer ungewöhnlichen Begeisterung, und das alles belebte den halbtoten Mann. Er sprach nun von der Aufführung der Werke Beethovens in den Konzerten des Conservatoire mit großer Wärme, und da ich seine Frage: ob mir wohl Herr Habeneck schon für das nächste Konzert einen Platz besorgt habe, mit nein beantwortete (wenigstens hat mir Habeneck bis heute noch nichts wissen lassen), so besprach er sich mit seiner Frau wegen einem Platz in seiner Loge, und da bereits alle vergeben sind, so sagt er ganz frisch: ‚Eh bien! je vous cèderai ma place!', wodurch ich so ergriffen wurde, daß ich ihm unwillkürlich die Hand küssen mußte. Auf meinen Wunsch, das Conservatoire in seiner Einteilung, überhaupt in seiner ganzen inneren Einrichtung kennen zu lernen, versprach er mir, die Ordre zu geben, daß man mir alles sehen und hören lassen solle.

Nun frug ich ihn, ob er Beethovens Brief von 1823, worin er ihn um Verwendung beim Kauf zur Subscription auf seine 2. Messe ersuchte, erhalten habe, und Cherubini sagte Nein! was auch seine Frau bestätigte, die beide Beethoven in Wien 1805 persönlich kennen lernte. Als ich ihm nun das brouillon jenes Briefes vorlegte und das von Beethoven darin französisch Geschriebene vorlas, wurde Cherubini plötzlich wie verklärt und rief in ganz betrübtem Tone aus: ‚Mais, mon Dieu, je n'ai pas reçu cette lettre!' Daß er wegen Nichtantwortung von einigen Rezensenten meines Buches bitter getadelt worden, durfte ich in diesem Momente nicht sagen. Er äußerte den Wunsch, das brouillon zu besitzen, ja er glaubte, daß ich ihm damit ein Geschenk machen wolle; ich bemerkte ihm aber, daß ich über dieses interessante Document schon verfügt hätte, worauf Mad. Cherubini mich um ein Autograph von Beethovens Hand für ihren Sohn bat, der Beethoven auch sehr verehre. Dies habe ich ihr versprochen und werde es ihr von Aachen aus schicken. Der Brief Beethovens an Cherubini aber wird jetzt von Panofka (i. Par. lebdr. Tonkünstler) übersetzt und in der Gazette musicale abgedruckt werden, mit der Bemerkung, daß der Originalbrief nicht in Cherubinis Hände gekommen ist, damit der große Meister über sein Stillschweigen gerechtfertigt werde. Mit der Einladung, morgen, Freitag, ihn wieder zu besuchen, nahm ich Abschied von dem Nestor der Tonkünstler des 19. Jahrhunderts."

4. Februar 1841.

„besuchte ich Cherubini, der die letzte Nacht wieder sehr krank war. Er lag im Bett und empfing mich mit den kaum hörbaren Worten: e voilà, Mr. Schindler, c'est fini bientôt. Ich blieb nur wenige Minuten bei ihm, denn das Sprechen war ihm verboten. Cherubini ist nur mehr ein flackerndes Licht, und ich fühle mich wahrhaft glücklich, daß ich ihn nur noch lebend fand."

---

[1]) Eine Probe von Cherubinis mangelhafter Aussprache des Französischen, die ihm viel Spott eintrug.

7. März 1842.

„Montag, den 7. 3. abends, besuchte ich in Gesellschaft von Fräulein Hansemann und Herrn Rosenhain das letzte Mal die Familie Cherubini, von der wir sehr freundlich empfangen wurden. Wir fanden Cherubini mit der Frau, seinem Sohn und einer seiner Töchter, die kürzlich erst verwitwet geworden, am Kartentische. Er war sehr geschwächt und beklagte sich, daß seine Beine zu schwellen anfangen. — Acht Tage darauf war der große Komponist, der unvergleichliche Direktor und Lehrer des Pariser Conservatoire, eine Leiche."

„Begräbnistag Cherubinis".

Schindler beschreibt den Weg des Leichenzuges zur Kirche St. Roche, „wo während der Messe das 2. Requiem von der Société des Concerts am Sarge Cherubinis aufgeführt wurde, das er sich selbst vor 3 Jahren zu seiner Bestattung komponiert hat. Es mochten höchstens 1000 Personen gewesen sein, die dem Zuge folgten . . . nur wenige von den deutschen Künstlern. Die Ordnung in der Kirche war gut."

* * *

Welch schönes Licht diese Blätter wiederum im allgemeinen auf die Beziehungen Cherubinis zu Beethoven werfen, braucht kaum gesagt zu werden. Es unterlag ja längst keinem Zweifel mehr, daß der Mann, der Haydn so innig liebte, der für seinen Tod die edelsten Trauerweisen, für seine Unsterblichkeit die hellsten Jubelklänge ausgefunden hat, der den Namen Mozarts nur mit einer Art religiöser Verehrung aussprechen konnte, auch dem größten der drei, Beethoven, gegenüber eine Stellung eingenommen und übers Grab hinaus bewahrt hat, die seiner eigenen Größe voll entsprach.

Über einen Punkt namentlich schaffen die Schindlerschen Aufzeichnungen endgültige und allseitige Klarheit, der vielfach zur Verdunkelung des Andenkens Cherubinis hat herhalten müssen: die angebliche Nichtbeantwortung des berühmten Briefes Beethovens, in welchem dieser den Pariser Meister um Verwendung bei Ludwig XVIII. behufs Subskription auf seine „Missa solemnis" bat. Wir ersehen aus Schindlers Worten, daß der Tadel der Rezensenten ob Cherubinis vermeintlichen Verstoßes schon sehr früh eingesetzt hat. Er selbst ist diesen Entstellungen dann in den späteren Auflagen seiner Biographie Beethovens (4. Aufl. Bd. 2, S. 18) durch Aufklärung des Tatbestandes entgegengetreten. Das hat allerdings nicht verhindert, daß die Verleumdungen weitergegangen sind, weitergegangen sind bis in unsere Tage. Noch im Beethovenjahr 1927 konnte ein namhafter Berliner Kritiker in einem Bericht an den „Lokalanzeiger" über die Wiener Festaufführung der Beethovenschen Messe die Worte drucken lassen: „Cherubini, an den Beethoven sich persönlich wandte in einem Briefe, der eine Adelskrone für den Italiener hätte werden können, würdigte diesen überhaupt keiner Antwort. Eine Schmach, die dauern wird, solange sein Name dauert".

Derartiges wird nun hoffentlich in Zukunft nicht mehr möglich sein. Der Briefentwurf Beethovens, in welchem er seine Bewunderung und Verehrung für Cherubini voll ausströmen läßt, ist diesem in der Tat zur schönsten Adelskrone geworden, und außerdem sind wir zuverlässig darüber unterrichtet, daß der Mann, der, als uneigennützigster, regster Förderer jeglichen echten Schaffens, nie einen Kunstgenossen im Stiche ließ, auch für Beethoven, und nicht am wenigsten für seine Messe, sich warm eingesetzt und begeistert hat.

Es schien an der Zeit, dies alles einmal wieder in Erinnerung zu bringen. Auf Cherubini kann ja im Grunde gar nicht genug hingewiesen werden. Hat er doch nun einmal Jahrzehnte lang vollbürtig in der Reihe unserer eigenen Großen gestanden, und muß dies auch in Zukunft wieder. Er muß wieder unser werden, wie er es von je war. Wieder und wieder sind von strebsamen und begeisterten deutschen Musikern Anläufe in dieser Richtung genommen worden, die Schönstes versprachen und zumeist nur daran gescheitert sind, daß die deutschen Verleger noch weit mehr als unser Publikum, und vollends als unsere Künstler, Cherubini vergessen, um nicht zu sagen: sich gegen ihn verschlossen haben.

Albert Greiner. Zu ſeinem Übertritt in den Ruheſtand.

Von Dr. Hugo Löbmann, Leipzig.

„Der Stadtrat hätte mich nicht penſioniert — alſo tat ich es in ſchwerem Entſchluſſe ſelbſt. Ich weiß es, daß es ſelbſtverſtändlich iſt. Ich tat es meiner Schöpfung und der Nachfolge zuliebe, und halte es nach wie vor für richtig.“ So ſchrieb er, der langjährige Freund, es mir, anläßlich ſeiner Amtsniederlegung als Direktor der Augsburger Singſchule am 1. Juli 1933. — Greiners Lebenswerk, ſeine Augsburger Singſchule, ſucht bis heut ihresgleichen in Deutſchland, in der ganzen Kulturwelt. Er iſt geworden zum Muſik-Praeceptor Germaniae, ſoweit Schulmuſikunterricht in Frage kommt. Wer nach dem Geiſte und nach geformtem Ausdruck des deutſchen Muſikerziehers ernſtlich ſucht, wird und kann nicht an dieſem getreuen Ekkehard der deutſchen Muſikerziehung der deutſchen Jugend — und damit des deutſchen Volkes — vorübergehn.

Das Geſunde ſeines Weſens, die Tiefe ſeiner Muſik- und Jugendliebe, die Stärke und Vielſeitigkeit ſeiner Begabung als Muſiker, als Pädagog, als Künſtler erhob ihn zu einem geiſtigen Führer und ſeeliſchen Wohltäter ſeines, des deutſchen Volkes vor langen, langen Jahren. Weit über ein Menſchenalter hinaus, ſchon zu einer Zeit, als der Deutſche vor allem Wert darauf legte, Kosmopolit, univerſaler Weltbürger zu ſein. Unſer Albert Greiner ward umworben von Kräften, von Bewegungen, die das Muſikertum über das Bekenntnis zum Deutſchtum ſetzten. Greiner blieb ſich treu. Treu dem deutſchen Vaterlande, treu dem treuen Volke. Wie groß die geiſtig-ſeeliſche Kraft des deutſchen Volkes iſt, beweiſt die Tatſache, daß es in den überſtandenen ſchweren Tagen nicht ſich ſelbſt, nicht ſeine deutſche Seele, nicht ſeine Liebe zur Muſik, zur deutſchen Muſik verlor. Und einer der berufenſten Bannerträger der geiſtigen Freiheit war ſchon damals unſer Albert Greiner. Er darf mit vollem Recht von ſich ſagen: „Es ſind Tauſende und Abertauſende, denen ich die Kehle als Brücke zur Seele baute und nützte“.

Albert Greiner darf ſich zu denen rechnen — ihre Zahl iſt dünn geſät —, die als Muſikerzieher die Trennungslinie zu ziehen verſtanden zwiſchen Muſik-Intellektualismus und Muſik-Wahrhaftigkeit. Nicht als ob das Wiſſen, das Kennen, die Einſicht in die organiſchen Bedingtheiten der gehobenen Singkunſt eine Nebenſache ſei. Wer da glauben wollte, daß dieſe Aufklärung, daß die Einführung in das, was an der Kunſt anſchaulich zu machen immer nur möglich iſt, entbehrlich ſei, der irrt. Der muß es mit bitteren Enttäuſchungen bezahlen. Halbheit in der Kunſttechnik iſt der Tod für die Kunſt. Der Muſikerzieher von Beruf weiß aber auch, daß Überbetonung des Techniſchen, daß ein Sichverlieren im Handgrifflichen der Kunſt alles tiefere Leben zum Vertrocknen bringt.

Das aber war Greiners Stärke und ward ſein bleibendes Verdienſt, daß er den Funken des Göttlichen jederzeit in ſich glühen fühlte. Ein gütiges Geſchick verlieh ihm die Gabe, dieſen Funken zum Brande in ſeiner Seele zu entfachen und die ſo zum Brennen gebrachte Fackel ſeines Kunſtempfindens weiterzugeben, daß alles in ihm und um ihn herum aufloderte zu einem großen heiligen Brande tiefinnerer Freude am deutſchen Lied, an deutſcher Kunſt. Es dürfte wenig Kulturvölker geben, denen ein Volkserzieher ſo reiche Gaben ſchenkte, ein ſo reiches, beglückendes Erbe hinterließ, als unſer Albert Greiner es getan. Die Zahl derer und die Fahrt derer, die alljährlich nach Augsburg kamen, „um Rat und Zielweiſung in dem allgemeinen Durcheinander der aufgewühlten Meinungen zu erfragen“, war — bis zuletzt — überaus groß. „Mein Stundenplan ſchweigt nunmehr — jetzt will ich vom Schreibtiſch aus noch manch kräftig Wörtlein ſprechen, gegen den Unfug hinter uns liegender Jahre in- und außerhalb der Schule, der uns ſo viele beſtwollende Menſchen durch Lockungen und gleißende Verſprechungen verführte, durch Scheinerfolge blendete und durch Drohungen einſchüchterte. Es gibt keine Wegkürzungen von ausſchlaggebender Bedeutung .... es gibt kein ‚Nur-Erleben‘ ohne warme, lange und tiefe Arbeit! Ich habe ihre Freuden und ihren Segen kennen gelernt und genoſſen. Sie brachte mir die Liebe und Anhänglichkeit breiteſter Volkskreiſe (nicht zu verwechſeln mit dem billig ſich amüſieren-

den Haufen)." So unser Albert Greiner, der sich zu dem von ihm gewählten Wahlspruch bekennt: „Der Mensch hat seine Sendung erst dann erfüllt, wenn er sich entbehrlich gemacht hat."

Eröffnung eines Richard Wagner-Museums in Tribschen-Luzern.

Ein langgehegter Herzenswunsch des Bayreuther Meisters ging dieser Tage in Erfüllung, indem die Stadt Luzern das ehemalige Wohnhaus Richard Wagners auf der idyllisch gelegenen Inselzunge Tribschen am Vierwaldstätter See käuflich erwarb, als Wagner-Museum einrichtete und der Öffentlichkeit übergab. Wagner hatte hier die sechs glücklichsten Jahre seines Lebens verbracht und viele seiner großen Tondramen abgeschlossen. So beendete er hier den „Nibelungenring" und „Die Meistersinger". Auch viele schriftstellerische Abhandlungen entstanden in Tribschen, wie es auch zum Mittelpunkte der seinerzeitigen Wagner-Bewegung wurde. Zahlreiche prominente Kunstpersönlichkeiten, sowie Mitglieder der Familie Wagner u. a. die Tochter des Meisters Frau Eva Chamberlain, Frau Gräfin Gravina, hatten sich zur Eröffnungsfeier eingefunden, die bei herrlichstem Sonnenwetter stattfand und einen erhebenden Verlauf nahm. Nach herzlichen Begrüßungsworten durch den um das Zustandekommen des Wagner-Museums hochverdienten Stadtpräsidenten von Luzern, Dr. Zimmerli, sprachen der Schweizer Wagnerforscher Dr. Max Fehr (Winterthur) und der geistvolle Liszt- und Wagnerbiograph Guy de Pourtalès über die Bedeutung dieser Stiftung und ihrer kulturellen Einstellung, sowie über das geschichtliche Geschehen dieser dem Bayreuther Meister nun gewidmeten Stätte. Man hörte dabei viel Interessantes aus der Zeit des einstmaligen Schaffens und Wirkens Wagners auf Tribschen, das er ganz in sein Herz geschlossen hatte. Es ist aber auch wirklich ein gottgesegnetes Fleckchen Erde! — Von ergreifender Stimmung getragen war nun die Vermittlung des herrlichen „Siegfried-Idylls" unter der feinsinnigen Leitung des Luzerner Kapellmeister Anton Wermelinger in der Originalbesetzung der Urschrift Wagners aus dem Jahre 1870. Wagner widmete dieses Tonstück bekanntlich aus überglücklicher Freude seines hier geborenen Sohnes Siegfried seiner Gemahlin Frau Cosima. Das Werk löste eine ganz wundersame Wirkung in diesem Rahmen der Weihefeier aus, zumal es auch überaus zart und dynamisch abgeklärt gespielt wurde. Zum Schluß überbrachte Alfred Pellegrini, der als Vorfeier einen mit großem Beifall aufgenommenen Vortrag „Wagner und sein kulturelles Verhältnis zu Tribschen" gehalten hatte, noch eine freudige Überraschung durch die Bekanntgabe einer Ehrenspende des bekannten Münchener Wagnermalers Professor Ferdinand Leeke, indem der Künstler dem Tribschener Wagner-Museum ein prachtvolles König Ludwig-Bild stiftete. — Die Sammlung des neuen Wagner-Museums enthält bereits eine ganze Reihe wertvoller Dokumente, Bilder, den Tribschener Flügel des Meisters, Briefe und Andenken. Als kostbarste Stücke aber die Urschrift des „Schusterliedes" aus „Meistersinger" und die Original-Partitur des „Siegfried-Idylls". — Am Abend des Weihetages fand im großen Kursaal von Luzern ein Orchester-Festkonzert statt, das bis auf den letzten Platz ausverkauft war und hohen Genuß bereitete. Dabei erwies sich der Dirigent desselben, Graf Gilbert Gravina, ein Enkel Wagners, als umsichtiger, klargestaltender Deuter der Werke Richard und Siegfried Wagners. Sympathisch wirkte dabei auch des Dirigenten überlegene und ruhige Stabführung und die vornehme Art seines Auftretens. Graf Gravina und sein durch Basel und Zürich verstärktes Orchester ernteten begeisterten Beifall. — Auch die mitwirkende Sängerin Rosalind Benedicta v. Schirach hatte durch ihre geschmackvolle Vermittlung „Isoldens Verklärung" und „Der Friedensengel" von Siegfried Wagner großen Erfolg. Es gab viel Applaus und Blumenspenden. — Die Tribschener Festtage dürften allen Beteiligten in schönster Erinnerung bleiben. Ein zwangloses Beisammensein mit der Familie Wagner ließen die gehobene Kunststimmung ausklingen. — Das Wagner-Museum in Tribschen dürfte bald zum Mittelpunkte aller Wagnerfreunde werden. Es bedeutet ein vorbildliches Zeichen von Idealismus der verantwortlichen Persönlichkeiten, — an deren Spitze der nur allzu bescheidene Wagnerenthusiast Präs. Anton Schmid steht — in diesen schweren Zeiten eine solche Tat durchzusetzen. — Glück auf zum Heile deutscher Kunst! — Plgr.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Konzertwerke.

Gerhard Kaſchner: „Muſik für Orcheſter in einem Satz" (Münſter).

Leo Schatt: „Kyrie" für Solo und Chor (Ludwigshafen).

Othmar Schoeck: „Notturno", Liederzyklus (Zürich).

Otto Siegl: „Klingendes Jahr", Variationen f. Ch., Solo, Orch., Kl. (Dortmund).

Arnold Ebel: Ballettſzenen f. Orch. (Dresden).

Walther Cropp: Bratſchenkonzert op. 40 (Soliſt Ernſt Rauſchenbach; Muſikfeſt Sondershauſen).

Walther Cropp: „Verſunkene Glocke" (Lohorcheſter, Muſikfeſt Sondershauſen).

Walther Cropp: Rundfunkſuite op. 48 (Bayer. Rundfunk unter Leitung des Komponiſten).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Roſſini: „Graf Ory" (Duisburg).

Flotow: „Sein Schatten" (Weimar).

Malipiero: „Die Fabel vom vertauſchten Sohn" (Braunſchweig).

Reznicek: „Donna Diana" in Neubearbeitung (Berliner Staatsoper).

Alfredo Caſella: „Frau Schlange" (Mannheim).

E. T. A. Hoffmann: „Aurora" (Bamberg).

Ottmar Gerſter: „Liſelotte von Kurpfalz", Oper (Eſſen).

Konzertwerke.

Richard Trunk: „Feier der neuen Front", Männerchorzyklus (Berlin, 30. Nov.).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

„DAS JUNGE DEUTSCHLAND IN DER MUSIK."

MUSIKFEST IN BAD PYRMONT

16. und 17. Auguſt.

Von Dr. Ludwig Unterholzner, Hannover.

Das unter dem Protektorat des Staatskommiſſars Hans Hinkel in Pyrmont veranſtaltete zweitägige Muſikfeſt des Kampfbundes für deutſche Kultur, das in der muſikaliſchen Welt einem lebhaften Intereſſe begegnet iſt, will als der erſte Verſuch gelten die jungen Kräfte des neuen Deutſchland zu zeigen. Es beſteht darüber keine Frage, daß dieſer Verſuch fürs erſte noch mit wenig tauglichen Mitteln unternommen werden mußte. Wer ſich dieſes Mal in dem ebenſo herrlichen wie gaſtlichen Bad Pyrmont erwartet hat mit einem Schlage dem Neuen, dem Sehnſuchtsbild unſeres künſtleriſchen und nationalen Wollens gegenübertreten zu können, dem mußte wohl eine gelinde Enttäuſchung zuteil werden. Weder die Komponiſten noch — trotz einiger Uraufführungen — die Kompoſitionen ſtellten jenes Unbekannte und doch Geahnte dar, das, wie wir hoffen, nur verſchüttet und verdrängt unter den Erſcheinungen, die im letzten Jahrzehnt Geltung hatten, verborgen liegt und lebt.

Es war wohl nicht möglich für die ſicher eilig entworfene Vortragsfolge wirklich neue, unbekannte Namen und Werke zu finden. Zweifellos aber wird gerade darin, in der Sichtung alles im Verborgenen Lebenden, für die Zukunft die wichtigſte und größte Aufgabe der programmverantwortlichen Kommiſſionen liegen; und zweifellos wird zu dieſem Zweck das geſamte Jurywesen einmal mit neuen Kräften durchſetzt werden müſſen um aus der Gewohnheit trägem Gleis frei zu kommen und einen von allen Schulen und leer gewordenen Traditionen möglichſt unbefangenen Forſcherblick zuzulaſſen.

Damit ſoll nicht einer Auflöſung alles Beſtehenden und aus den letzten Jahren auf uns Überkommenen das Wort geredet werden. Und insbeſondere ſoll mit dieſen Forderungen nicht dieſes Pyrmonter Muſikfeſt des neuen Deutſchland deswegen verunglimpft werden, weil es im weſentlichen auf Namen und Kompoſitionen zurückgreifen mußte, die ſchon von Muſikfeſten früherer Jahre und weniger volksbewußten Richtungen her bekannt ſind. Im Gegenteil mag gerade in dem Beſtreben, die jungen Kräfte zu erfaſſen — auch wenn ſie bislang vielleicht nach anderen Richtungen hin tendierten — und für die Ideale des volksnahen Künſtlertums zu gewinnen, eine der wichtigſten Aufgaben erachtet werden. Schließlich iſt dieſes Beſtreben ſogar aus einer Notwendigkeit geboren, der niemand ausweichen kann, der das Kunſtleben nicht ſolange droſſeln will, bis völlig neue Kräfte herangewachſen und herangebildet ſind. So mußte man alſo von vornherein in Kauf nehmen, daß dieſe erſte wegweiſend auftretende Veranſtaltung des Kampfbundes für deutſche Kultur noch einen Kompromiß darſtellen würde. Paul Graener hat als Vertreter des Protektors der Veranſtaltung, des Staatskommiſſars Hans Hinkel, in ſeiner Begrüßungsrede ſelbſt darauf hingewieſen, und den Leitſatz für die kritiſche Würdigung des

Musikfestes geprägt: daß wir uns vorerst an den Willen dieser jungen Generation, sich erst mit den neu aufgeworfenen Fragen auseinanderzusetzen, halten müssen.

Freilich, selbst unter diesem Blickwinkel erwiesen sich die Ergebnisse der beiden Konzertabende noch in vielem als problematisch. Alles in allem ist wieder klar geworden, wie dringlich die Frage nach einem ästhetisch befriedigenden und theoretisch kontrollierbarem, unserem heutigen Lebenspuls entsprechenden Tonmaterial ist. Das alte Tonmaterial des vergangenen Jahrhunderts, charakterisiert durch die harmonischen Kadenz- und Funktionsbegriffe, genügt unserem heutigen Ausdruckbedürfnis und unserem Fortschrittsglauben kaum mehr und das von den Neutönern durch die mit revolutionärer Kraftgebärde begonnene Zerstörung des Alten geschaffene Tonmaterial überantwortet das schöpferische Wollen, aber auch die kritische Würdigung allein der Unsicherheit und dem Wagnis und keinerlei Gesetz. So waren die Eindrücke des ersten Abends, der mehr den revolutionären Kräften gewidmet war, obgleich sie vielleicht stärker interessierten, doch unbefriedigend, während der zweite Abend, von den bewahrenden Geistern und Traditionshütern bestritten, zwar in ästhetischer Hinsicht eher beglücken konnte, aber kaum einen Schimmer in die Zukunft vorauswarf.

Genau so schwer wie die Zerrissenheit der Situation, in der sich unser heutiges musikalisches Schaffen abspielt, wiegt ein anderes, die Vergreifung der Jugend, der die Musik nicht mehr eine Erlösung, sondern eine Aufgabe zu sein scheint, die nicht von der Musik gesucht und vielleicht sogar heimgesucht wird — wie große Geister an dem Zwang des Schaffenmüssens immer glückhaft gelitten haben —, sondern die umgekehrt die Musik sucht, weil sie von ihr verlassen worden ist. Es berührt immer noch sympathisch, wie diese Jugend dabei ihren Dienst an der Musik als eine moralische Aufgabe auffaßt. Aber diese Tatsache hilft nicht über die Einsicht hinweg, daß ihre moralische Anspannung großenteils mangelnder Vitalität, Lebensgläubigkeit und -sicherheit entspringt.

Bezeichnend ist in dieser Hinsicht, wie diese Komponisten zumeist nur zeigen, was sie gelernt haben — wie viel oder wie wenig — und daß sie bei aller Mangelhaftigkeit ihrer in keinem sicheren Grundgefühl verankerten Satztechnik doch zumeist mehr können, als sie zu sagen haben. Ihre Arbeiten sind in erschrecklichem Maße unlebendig, bedenkenvoll, grüblerisch, humorlos und unoriginell. Immer herrschen in ihnen noch harmonische oder doch klangliche Problemstellen vor, während der Rhythmus kaum entwickelt ist. Fast alle Komponisten werden von uneingestandenen romantischen Sehnsüchten gedrängt, selbst in den kleinen Formen, auf die sie sich meistens beschränken, nur vom Größten, Tiefsten, Tragischen zu reden. Und — da dies im kleinen, ohne weit ausholende formale Begründung, zu denen sie sich auch kaum fähig zeigen, nicht möglich ist — begnügen sie sich, zu stammeln, oft so sehr, daß die Pausen die Klänge überwiegen oder doch daß die bewegungslosen, unfruchtbar liegenden Klänge nur den Fortgang der Zeit bewußt werden lassen, bewußt werden lassen, daß hier, während nichts geschieht, nur die Zeit vergeht.

Das gilt — ins Große und Allgemeine gesehen — fast von allen Werken, die dieses Pyrmonter Musikfest, wie die Musikfeste der letzten Jahre überhaupt, zur Debatte stellte. Trotzdem waren natürlich Unterschiede zu erkennen. Beispielsweise dürfen Gottfried Müllers Variationen und Fuge über „Morgenrot", seit ihrer vorjährigen Pyrmonter Uraufführung in vielen Städten geboten und hier an den Schluß der Veranstaltung gestellt — trotz ihrer unverkennbaren Reger-Nähe als eine selbständige und wertdauernde Arbeit angesprochen werden. Auch Sigfried Walther Müllers „Heitere Musik" für Orchester Opus 43, fast das einzige rhythmisch-lebendig empfundene Werk, hob sich trotz mannigfacher Anklänge aus der Monotonie der Werkfolge als Zeugnis eines beweglichen Naturells heraus. Über die übrigen Werke des zweiten Konzertabends, ein handfestes, nur durch einen Fugenteil zu sehr hingedehntes „Vorspiel zu einer Komödie" von Ludwig Lürmann, ein Konzert für Streicher, Flöte und Klarinette, von Hans Fleischer, das die instrumentalen Möglichkeiten der Besetzung kaum ausnutzt und nur im Schlußsatz zu einer Steigerung ausholt, eine im Jahre 1932 geschriebene moderne Ouverture „Aufbruch" von Bernhard Homola, die sich kraftstrotzend und lärmvoll gibt, ist nicht viel zu sagen notwendig. Otto Frickhöffers klangsinnlich schwüle „Ermunterung" für Singstimme und Orchester stellt dagegen ein so gründliches Mißverständnis eines hymnischen Hölderlin-Textes dar, daß ihr selbst Paul Gümmers stimmlich und vortraglich reife Kunst kaum zu nachhaltiger Wirkung verhelfen konnte.

Im ersten Konzertabend empfing man die nachhaltigen Eindrücke von Hugo Distlers Kantate „An die Natur" für Chor, Sopransolo, Streichorchester und Cembalo, einem eigenständigen Werk von energischem Klangleben, das von einem verhältnismäßig starken Atem durchpulst wird. Auch Hermann Simons Klopstock-Tryptichon nach Gesängen aus dem „Messias" erwies sich als eine selbständige, namentlich in ihrem Mittelteil — einem ausdrucksvoll ausgesponnenen Duett — ein-

fallsreiche und tiefempfundene Arbeit. Weiterhin ist noch Paul Höffers „Totenklage" — von Paul Gümmer erlebnisstark gesungen — als eine zwar etwas einfarbig gehaltene, aber doch in einzelnen Momenten originelle Komposition gesondert zu nennen. Die übrigen Werke, ein klar und einfach gegliedertes „Deutsches Lied" von Ludwig Lürmann, ein ästhetisierendes Variationen-Streich-Trio in cis-moll mit einer Singstimme von Lothar von Knorr über Stefan Georges „Der siebente Ring", Kurt Fiebigs knapp geformtes und doch ins Episodische zerfallendes Streichquartett und eine voll klingende, gewandt aufgebaute „Hymne" für Männerchor, drei Trompeten, Pauke und konzertierende Orgel von Karl Höller, befestigen sich trotz mancher guter Ansätze kaum im Bewußtsein der Hörer, die den Darbietungen des ersten Abends überhaupt mit ziemlicher Skepsis gefolgt sind. Ihr Beifall sollte im allgemeinen zuerst die Aufführenden belohnen, die den Werken denn auch ein sehr achtbares Können zugewendet haben. In erster Linie sind so die von Generalmusikdirektor Walter Stöver umsichtig dirigierte Dresdner Philharmonie, der von Richard Liesche bewunderswert geschulte Bremer Domchor mit seinen Solistinnen Mimi Kittner und Magda Riecke und dann auch das Kampfbund-Quartett-Berlin (Helmut Zernick, Theo Schwoon, Heinz Kirchner, Helmut Reimann) zu nennen.

Wenn so dieses Musikfest fürs erste noch uneinheitliche Eindrücke vermitteln mußte, so bestätigt sich gerade damit, wie notwendig es ist, daß der Kampfbund seine fruchtbaren Bemühungen um die Hebung auch der Musikpflege aufnahm. Und wenn Paul Graener es selbst ausgesprochen hat, daß diese Pyrmonter Festabende erst ein noch unbefriedigender Auftakt seien, so liegt darin schon die Gewähr für eine Erfüllung der Hoffnung, „daß wir nächstes Jahr dem Ideal schon einen Schritt näher sind".

WALDOPERNFESTSPIELE IN ZOPPOT.

Von Prof. Dr. Gotthold Frotscher, Danzig.

Das Ostseebad Zoppot besitzt eine prachtvolle, unweit der Stadt im Walde gelegene riesige Freilichtbühne, auf der alljährlich von Ende Juli bis Anfang August Opernfestspiele veranstaltet werden. Die diesjährigen brachten Beethovens „Fidelio" und Wagners „Tannhäuser". Mit der Wahl dieser Werke hatte sich die Leitung der Festspiele Aufgaben gestellt, die aus dem Geiste der Naturbühne heraus nicht zu lösen waren, wollte man nicht auf jede angedeutete Naturalistik verzichten und sich dem Wesen der naturhaften Stilbühne zuwenden. Beide Werke sind in Technik und Stil mit der Illusionsbühne verbunden, und die Regie sah sich gezwungen, die Mittel des Theaters, Kulissen und Versatzstücke auf die Freilichtbühne zu verpflanzen. Die Regie von Hermann Merz hat alles Mögliche getan, um den Widerstreit von Natur und Illusion, der damit notwendigerweise eintreten mußte, vergessen zu lassen. Der erste Fidelioakt nutzt die Größe der Bühne in geschickter Weise dazu aus, die singspielhafte Idylle der Buffopersonen gegen die dramatischen Partien dem Schauplatz nach abzugrenzen. Der zweite „Tannhäuser"-Akt gewinnt durch die Benutzung des gesamten Vorbühnenraums an dramatischer Schlagkraft. Ihren vollen Zauber und ihre tiefe Symbolik zeigt die Waldbühne aber erst bei den Pilgerchorszenen, wenn der Wald schweigend mitspielt und alle Einbauten wegfallen können oder als unwesentlich hinter der lebendigen Natur zurücktreten. Solche Szenen bieten eine wirkliche Steigerung und Vertiefung über die Mittel des Kulissentheaters hinaus. Angesichts solcher Höhepunkte muß der Hoffnung auf eine eigengeschaffene, der Idee der Naturbühne entsprungene Oper nachdrücklichst Ausdruck gegeben werden. Vielleicht liegt es in der Möglichkeit des Reichsverbandes zur Förderung der Freilichtspiele, Dichter und Musiker für diese Aufgabe zu begeistern und zu unterstützen.

Als Hauptdirigent war auch für die diesjährigen Zoppoter Festspiele Max von Schillings in Aussicht genommen. Die erste Aufführung wurde zur Totenfeier für ihn. An seiner Stelle dirigierte Robert Heger zwei Aufführungen und fesselte durch Präzision der Stabführung und Großzügigkeit der Gestaltung ebenso wie durch verlebendigende Kleinarbeit. Karl Elmendorffs „Tannhäuser"-Leitung ließ infolge der akustischen Tücken der Waldbühne keinen endgültigen Eindruck aufkommen. Karl Tutein, dem musikalischen Vorbereiter, der auch zwei Aufführungen dirigierte, kam seine Vertrautheit mit der Zoppoter Bühne besonders zustatten. Die Solopartien waren durchweg mit ersten Kräften besetzt. Überragend war Göta Ljungberg als Elisabeth, Elisabeth Ohms als Leonore. Karl Hartmann und Josef Kalenberg kontrastierten mit ihren Partien in schönster Weise gegeneinander. Der Fernando und Wolfram Herbert Janssens war eine ideale Vereinigung von Sänger und Darsteller. Erste Klasse zeigten die Bassisten Braun, Hofmann und Schoepflin. Von den Vertretern kleinerer Rollen seien Erna Berger, Else Blank, Eugenie Burkhardt und Carl Jöken besonders genannt. Der Chor entfaltete große Klangfülle; das Orchester konnte vor allem in der „Tannhäuser"-Musik von der Qualität seiner Spieler überzeugen. Es liegt aber nun einmal in den Verhältnissen der Zoppoter Waldoper, daß ein einheitlicher Orchesterklang nicht zustande kommt und die verschiedenen Gruppen auseinanderklingen, statt sich klanglich zu verschmelzen.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

2. Juni. Orgel: J. S. Bach: Fantasie und Fuge g-moll (vorgetr. v. Günther Ramin). — Arnold Mendelssohn: Motette zum Pfingstfest. op. 90, IV. — J. S. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf".

16. Juni. (Unter Mitwirkung des Gewandhaus-Quartetts.) Alfred Huth: Kleines Orgelkonzert in einem Satz. Manuskript-Uraufführung (vorgetr. von G. Ramin). Arnold Mendelssohn: Die Seligpreisungen für vierstimm. gemischten Chor, Solostimmen und Streichquartett, op. 116. Uraufführung.

23. Juni. Günther Raphael: Introduction u. Chaconne cis-moll op. 27 Nr. 1 für Orgel (vorgetragen von Karl Hoyer). — Johannes Brahms: Choral-Motette: „O Heiland, reiß' die Himmel auf". — Herm. Grabner: Choral-Motette: „Herzlich lieb hab ich dich, o Herr" f. vierst. Chor. Urauff.

30. Juni. Max Reger: Fantasie u. Fuge über „Wie schön leuchtet der Morgenstern" op. 40 (vorgetr. v. G. Ramin). — Günter Raphael: Choral-Motette: „Erhalt uns, Herr, bei deinem Wort" für fünfst. Chor a-cappella op. 30, Nr. 2. — J. Brahms Fest- u. Gedenksprüche f. 8st. Chor, op. 109.

BIELEFELD. Der Bielefelder Konzertwinter war wieder reich an besonderen und sozusagen einmaligen Ereignissen. Aus der Fülle der Konzerte seien die des Musikvereins als Höhepunkte hervorgehoben, die — wieder unter Leitung von Professor Heinrich Kaminski, der seit nunmehr drei Jahren dem gesamten Musikleben hier ein ganz neues Gesicht gegeben hat — jedem, der sie miterleben durfte, unvergeßlich sein werden.

Der 11. Dezember 1932 brachte als festlichströmenden Eingang die Bachkantate „Nun ist das Heil und die Kraft", sodann das leider so gut wie unbekannte Tedeum von Haydn in ungemein beschwingter Wiedergabe und als Abschluß die „Neunte" von Beethoven, die den Hörer wörtlich „entrückte", da die glühende Ekstase, die in dieser Musik lebt, auch (wie es so selten geschieht!) mit aller Inbrunst „realisiert" wurde.

Ein a-cappella-Konzert des kleineren Chors, der sich in hingebender Arbeit allmählich ganz in das a-cappella-Singen eingelebt hatte (umso schwieriger, als gleichzeitig die h-moll-Messe geprobt wurde) brachte Chorwerke von Lechner (Sprüche von Leben und Tod) und Kaminski (2 Motetten und Canons) und Orgelwerke von Bach und Kaminski.

Den Beschluß des Konzertwinters bildete dann am Karfreitag 1933 die h-moll-Messe, die uns fast als der Höhepunkt aller bisher unter Professor Kaminski geleiteten Konzerte erschien. Diese Musik, die wohl am reinsten nur Geist ist, nichts ausdrücken will, sondern einfach nur ist, erstand in ihrer ganzen unermeßlichen Hoheit und Reinheit.

Wir wissen uns mit vielen verbunden, wenn wir Professor Kaminski auch an dieser Stelle dafür danken, daß er uns durch diese lebendige Musik immer wieder das Wesentliche zeigt, und hoffen auch für den nächsten Winter auf ein fruchtbares und Segen bringendes Musizieren.

H. — G. S.

COBURG. Eine Rückschau auf die abgeschlossene Konzertsaison und die abgelaufene Theaterspielzeit führt zu der Feststellung, daß sich unser Musikleben in höchst beachtlicher Höhe bewegt. Im Mittelpunkt des Interesses der Coburger Musikfreunde wie auch vieler solcher der näheren und weiteren Umgebung der „Kunstzentrale Oberfrankens und Südthüringens" steht natürlich die Oper des Landestheaters. Es muß ganz besonders darauf hingewiesen werden, daß Coburg mit seinen nur 25 000 Einwohnern eine auf vielfach anerkannter hoher künstlerischer Stufe stehende Bühne mit ganzjähriger Spielzeit besitzt. Die Aufführungen in der Oper wie im Schauspiel brachten wohl fast durchweg erstklassige Darbietungen, u. a. den „Ring" mit prominenten Gästen, Verdi: Simone Boccanegra; Graener: Friedemann Bach; Janacek: Jenufa; Zador: xmal Rembrandt, Dornröschens Erwachen und eine glänzende, in der gesamten in- und ausländischen Musikwelt viel beachtete Uraufführung von Malipieros Mysterium Venedigs. Eine Neuheit in der verflossenen Spielzeit waren die Lieder-Morgenfeiern neben einer Bläser-Kammermusik-Vereinigung und einigen Symphoniekonzerten für Schüler und Schülerinnen. Auch das Bochröder-Quartett bot wieder beste Kammermusik. Im edlen Wettbewerb mit diesem Kunstinstitut und zugleich in gutem Einvernehmen sorgt die „Gesellschaft der Musikfreunde in Coburg" (musikalische Leitung: Hofkapellmeister Fichtner) für manche Stunde edelsten Genusses, wie schon ihr Programm dartut. Es wurden zwei Symphoniekonzerte zusammen mit dem verstärkten Landestheater-Orchester veranstaltet, wozu als Solisten gewonnen waren: die Geigerin Alma Moodie und der Cellist Emanuel Feuermann; außerdem sang in der St. Morizkirche der Leipziger Thomaner-Chor; drei Solistenabende bestritten Maria Ivogün, Edwin Fischer und Willy Domgraf-Faßbaender. Am Hochzeitstag der Prinzessin Sibylle mit dem Prinzen Gustav Adolf von Schweden veranstaltete die Gesellschaft einen Festabend im Landestheater mit dem Vorspiel und Festwiese aus den Meistersingern und dem 3. Akt des Siegfried unter der Leitung von Elmendorff-

Wiesbaden. Mitwirkende waren: Frau Larſén-Todſen-Stockholm, Piſtor-Köln, Hofmann-Berlin, Frau Kloſe-Bültemann-Berlin. Zur Brahmsfeier ſpielte das Grümmer-Quartett. — Auch die muſikaliſchen Abende des „Vereins" hatten Höhepunkte mit den beiden Pianiſten Claudio Arrau und Prof. Kempff, mit Toſſi Spiwakowsky und der Kammerſängerin Hüni-Mihacsek. — Der „Sängerkranz", die Pflegeſtätte des Männergeſangs, ſteckt ſich weitere Ziele und veranſtaltete gute vokale Künſtlerkonzerte mit Künſtlern wie Bauer und Inger Karén vom Landestheater, M. Großhauſer-Würzburg, Leonardo Aramesco vom Weſtdeutſchen Rundfunk. Genußreiche Abende boten auch hier die Nürnberger Triovereinigung und der Geiger Henri Marteau. — Auf dem Gebiete der a-cappella-Chormuſik iſt das Konzert des ſchwediſchen Männerchors Mercurii-Ordens Sangkör aus Stockholm im Landestheater als künſtleriſches Ereignis zu regiſtrieren. — Auf dem Gebiet der sacra musica verweiſen wir auf die Kirchenkonzerte des Kirchenmuſikdirektors Schamberger, der Perlen der alten wie auch der neueſten Kirchenmuſik in meiſterlicher Form auf einer Prachtorgel darbietet. Der Ernſt-Albert-Oratorienverein in Gemeinſchaft mit dem Lehrergeſangverein und dem Landestheaterorcheſter bot zwei Oratorien-Chorwerke. Dr. Tr.

FREIBERG i. Sa. Die Theaterſpielzeit 1932/33 hatte nicht unerhebliche Gegenſätze inbezug auf die Leiſtungen aufzuweiſen. Ein durchweg neues Perſonal eröffnete die Saiſon. Das Niveau der erſten Vorſtellungen ſtand, abgeſehen von einigen Ausnahmen, weit hinter dem zurück, was man bisher gewöhnt war. Nur wenigen der neuen Spieler vermochte man Sympathien entgegenzubringen. Ein Mißerfolg nach dem anderen, und die Beſucherzahl ſchwand immer mehr. Endlich nahm man Veränderungen vor und übertrug Horſt-Tanu Margraf die Direktion. Binnen kurzer Zeit ſchlugen die Verhältniſſe ins ganze Gegenteil um. Unſer Theater erreichte ſeine alte künſtleriſche Höhe wieder. Sogar noch mehr: KM Margraf erfreute mit einer Reihe gelungener Opernaufführungen (Rigoletto, Freiſchütz, Siegfried u. a.), für die er zahlreiche auswärtige Kräfte gewonnen hatte. Die Hauptrollen lagen gewöhnlich in den Händen prominenter Mitglieder der Sächſiſchen Staatsoper Dresden. Auch auf dem Konzertpodium vollbrachte Margraf Erſtaunliches. Dank finanzieller Unterſtützung durch den hieſigen Gewerbeverein kam die koſtſpielige Aufführung von Guſt. Mahlers „Lied von der Erde" zuſtande. Das ſchwierige, umfangreiche Werk erfuhr eine hochbefriedigende Auslegung. Die beiden Soliſten: Kammerſänger Rudolf Schmalnauer-Dresden und der Chemnitzer Tenor Willy Hennig hatten ſich in die Texte Hans Bethges liebevoll eingelebt. Das vorherige Symphoniekonzert brachte als Hauptwerk Beethovens Eroica. Soliſt war Gerhard Schneider, der Konzertmeiſter der Kapelle, mit Tartinis Violinkonzert in d-moll. Der jugendliche, begabte Künſtler fand ſpäter nochmals Gelegenheit, Proben ſeiner immer reifer werdenden Kunſt abzugeben, als er in der erſten öffentlichen Veranſtaltung des neugegründeten „Deutſchen Kulturkampfbundes für Stadt und Bezirk Freiberg" Händels D-dur Violinſonate Nr. 4 vortrug. Es iſt erfreulich, daß auch in unſerer Stadt ein ſolcher Zuſammenſchluß nationaler Kreiſe zu völkiſch-kulturpolitiſcher Aufbauarbeit erfolgt iſt, auf deren Ziele der Vorſitzende Dr. Diener von Schönberg-Pfaffroda zu Beginn dieſes „Abends deutſcher Kunſt" näher einging. Das intereſſante Programm (Muſik des 18.—19. Jahrhunderts) wurde ferner von bekannten Dresdner Künſtlern: Kammerſängerin Lieſel von Schuch (Sopran) und Robert Bröll (Tenor) beſtritten. Begeiſtert wurden ihre meiſterlichen Darbietungen aufgenommen. Karl Bertling begleitete. — Vortreffliche kammermuſikaliſche Diſziplin und Geſchloſſenheit legte das hieſige Trio Dietze-Barth-Haſchke in einem eigenen Konzert an den Tag. Schade, daß dieſe Vereinigung nicht häufiger an die Öffentlichkeit tritt. — Das Freiberger Kammertrio Graumnitz-Backhaus-Trinks, deſſen alljährliche drei Morgenfeiern an dieſer Stelle wiederholt gewürdigt wurden, vermittelte dieſe Saiſon u. a. die Bekanntſchaft mit zwei wertvollen zeitgenöſſiſchen Werken, dem Trio op. 30 von Auguſt Reuß und der Rokokoſuite von Hermann Zilcher (Soliſtin Milly Stephan-Mund, Chemnitz). — Auf kirchenmuſikaliſchem Gebiete war das Bedeutendſte ein Konzert des Dresdner Kreuzchores unter KMD R. Mauersbergers feinſinniger Stabführung im Freiberger Dom, deſſen Kantor Artur Eger ſoliſtiſch mitwirkte. Dieſer gab ſpäter mit Käte Lehmann (Violine) und Bernhard Günther (Gambe) ein Cembalokonzert. Egers letztwinterliche Aufführung von Joh. Seb. Bachs Weihnachtsoratorium war wiederum ſehr genußreich. Eine Arbeitsgemeinſchaft zum Zwecke der Veranſtaltung von Kirchenkonzerten, abwechſelnd unter Kantor Steinbergers und Kantor Pauls Leitung bilden ſeit vorigem Jahr die Chöre von St. Petri und St. Nicolai. Das erſte Auftreten (Haydns Schöpfung unter Kantor Steinberger), war ein voller Erfolg und zeigte reife Früchte intenſiver Zuſammenarbeit.

Walter Fickert.

HALBERSTADT. Unter dem neuen Intendanten, Dr. Schaffner, der auch im kommenden Winter uns erhalten bleibt, erlebte unſer Stadttheater einen beträchtlichen muſikaliſchen Aufſchwung. Die Oper wurde weiter ausgebaut, und vor allem fanden nach längerer Pauſe wieder Symphoniekonzerte ſtatt, die vom Publikum begeiſtert aufgenommen wurden. Kapellmeiſter Theo Buch-

wald führte die zweite Symphonie von Brahms, Beethovens fünfte, Bruckners dritte, die unvollendete von Schubert und Regers Mozartvariationen auf. Es gelang ihm, das verstärkte Stadttheaterorchester durch sorgfältige Probenarbeit für die teilweise schwierigen Aufgaben bis auf kleinere Mängel reif zu machen. Der Don Juan von Rich. Strauß, den ich nicht hörte, stellte wohl an die Leistungsfähigkeit des Orchesters zu hohe Ansprüche, wie ich verschiedenen Urteilen Sachverständiger entnahm. Das Ganze bleibt doch eine imponierende Leistung unter Berücksichtigung der hiesigen Verhältnisse. Auch die Solisten, Prof. Kempff (ein Klavierkonzert von Mozart), der Cellist Feuermann und Prof. Kulenkampff (Violinkonzert von Beethoven) erfüllten hochgespannte Erwartungen. Im ersten Konzert traten der Halberstädter Musikverein (Ltg. Martin Jansen) mit dem Schicksalslied und der Nänie, sowie die Halberstädter Liedertafel (Ltg. Max Penzl) mit der Rhapsodie von Brahms hervor. Die Darbietung war sehr ausgeglichen. Das Altsolo der Rhapsodie sang Ruth Michaelis vom Stadttheater, eine Sängerin, deren gute Stimmmittel und feine Vortragsart auch bei anderen Gelegenheiten die Aufmerksamkeit auf sich zogen. Aus der Reihe der Opernaufführungen seien Wagners „Holländer“ und „Walküre“, Verdis „Rigoletto“ und „Othello“ (unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister Ellinger) und der „Freischütz“ hervorgehoben. Neben auswärtigen Gästen behaupteten sich vom einheimischen Ensemble fast durchweg gut Kurt Brinck, Senta Nicol, Ruth Michaelis, Otty Coeler-Günther und Alfred Jahn. — Der Halberstädter Musikverein brachte am Karfreitag eine Aufführung von Bachs Johannespassion, die der ernsten Arbeit des Vereins und seines Dirigenten, Martin Jansen, ein gutes Zeugnis ausstellte. Unter den Solisten ragte der Tenor Max Simon hervor. — Infolge der nationalen Neuordnung mußte Kapellmeister Buchwald aus dem Bestande des Stadttheaters ausscheiden. Sein Nachfolger wird Kapellmeister Brand. H. Pätzmann.

JENA. Trotz allgemeiner Notlage war die Besucherzahl der akademischen Abonnementskonzerte nicht erheblich zurückgegangen, so daß diese im vollen Umfang aufrecht erhalten werden konnten. Universitätsmusikdirektor Professor Rudolf Volkmann als rühriger Leiter der Konzerte sorgte auch in diesem Winter durch Heranziehung bedeutender Solisten für große Ereignisse. So bleiben ein Sonatenabend Busch-Serkin mit Reger, Beethoven und Brahms, ein Kammermusikabend des Wendling-Quartetts mit Brahms op. 115 (Klarinette: Prof. Dreisbach) und Mozart, sodann ein Liederabend von Schlusnus, ein Konzert Abendroths mit seinem Kammerorchester sowie eine Aufführung sämtlicher Cello-Klaviersonaten von Beethoven durch Emanuel Feuermann und Rudolf Volkmann, schließlich ein Konzert des Leipziger Thomanerchor unter Straube mit der Erstaufführung von Günther Raphaels „Vom jüngsten Gericht“ und ein Konzert des Leipziger Sinfonie-Orchester unter Volkmann mit Walter Davisson als Solist (Mozart A-dur-Konzert, Beethoven-Romanzen) als glänzende Höhepunkte in Erinnerung. Aufführungen der Jahreszeiten (Solisten: Mia Peltenburg, Heinz Marten, Hermann Schey) und der Johannespassion (Solisten: Hilde Gammersbach, Dora Schröder, Hanns Fleischer Ernst Osterkamp, Kurt Wichmann) zeigten den Philharmonischen Chor wieder als bedeutsamen Faktor in unserem Musikleben. Ein Konzert des Weimarer Reitz-Quartettes interessierte durch die Gegensätzlichkeit seines Programms: Brahms op. 40, Hindemith op. 22 und zur Erinnerung an den 100. Geburtstag des weiland Universitätsmusikdirektors von Jena Ernst Neumann dessen Bratschen-Trio f-moll. Ein Liederabend von Alexandra Trianti (Brahms Magelone-Lieder) und ein Orchesterkonzert der Weimarischen Staatskapelle unter Leitung von R. Volkmann vervollständigen das reichhaltige Bild. Daneben gab Volkmann eine Reihe von Abendmusiken in der Stadtkirche, in denen mehrfach auch Jenaer Musiker mitwirkten: die Geiger Fritz Spindler und Oswald Windhauer, der Organist Walter Zoellner. Auch der a-cappella-Chor war oft beteiligt und tat sich besonders durch gute Aufführungen Bachscher und Brahmsscher Motetten hervor. Die heimische Musikpflege liegt insbesondere bei den großen Gesangvereinen. Die Liedertafel hat mit der zweimaligen Aufführung der „Heiligen Elisabeth“ von Jos. Haas einen außergewöhnlichen Erfolg zu verzeichnen. Ihr Leiter Georg Böttcher hatte aus Jenaer Musikern ein Orchester zusammengestellt, die ausgezeichnete Jenaer Sopranistin Gertrud Braasch sang die Elisabeth mit hervorragender innerer Gestaltung. Die Chöre: Männerchor, Gemischter und Madrigalchor des Vereins und der Kinderchor der Südschule boten abgerundete Leistungen. Der Jenaer Männergesangverein (Leiter: Rudolf Volkmann) war mit mehreren Konzerten rührig an der Arbeit, besondere Erwähnung verdient ein Abend mit Chören von Beethoven und Bruckner sowie eine eindrucksvolle Karfreitagsmusik mit Werken alter Meister. Solistisch wirkte der Geiger Hans Bassermann mit, der Bach- und Händel-Sonaten in sauber geschliffenem Vortrag wiedergab. Ein Konzert mit alten und neuzeitlichen Chorwerken veranstaltete der Liederkranz unter Georg Grosch. In dem zeitgenössischen Programm kamen u. a. Rinkens, Neumann, Strauß, G. Schumann zu Wort. Mit einer Aufführung der

Kantate „Wachet auf“ feierte die Bachgemeinde ihr zehnjähriges Bestehen, außerdem gaben Willy Eickemeyer und Hilde Knopf im Rahmen der Bachgemeinde einen Brahms-Gedächtnisabend mit zwei- und vierhändigen Klavierwerken. Die Sonate op. 5, großzügig dargestellt von Willy Eickemeyer und die Schumann-Variationen op. 23 waren besonders eindrucksvoll. Ein Konzert mit ausschließlich zweiklavierigen Werken (Brahms Schumann, Mozart, Liszt) gab die Jenaer Pianistin Elisabeth Bran mit Gerhart Schilling-Leipzig und stellte sich bei diesem ihren erstmaligen Auftreten in ihrer Heimatstadt als technisch gut durchgebildete und feinmusikalisch veranlagte Pianistin dar. Ferner ist ein Klavierabend des heimischen Pianisten Helmut Maurer zu erwähnen. Hausmusik im größeren Stil veranstaltete der Organist der Schillerkirche Walter Zoellner. Er gab mit Jenaer Musikern verschiedene Konzerte mit hauptsächlich alter Musik, er selbst spielte ein von den Brüdern Ammer in Eisenberg erbautes Pedal-Cembalo, das sich als sehr brauchbares und außerordentlich klangschönes Instrument darstellte. Zoellner spielte u. a. die Goldberg-Variationen, einige Triosonaten, die Passacaglia und Fuge C-dur von Bach. Während die Cembalo-Werke dank der reichhaltigen und mannigfaltigen Registriermöglichkeiten des Instruments klanglich sehr reizvoll und überzeugend gegeben wurden, bleibt eine Darstellung der großen Passacaglia auf dem Saiteninstrument problematisch, da es die Kraft der Orgel doch nicht hergibt, die für die große Steigerung in der Fuge gefordert wird. Gegen Schluß des Winters gab der von Werner Matthes geleitete Chor der Volkshochschule ein stilvolles Konzert mit drei Bach-Motetten und alter Kammermusik.

H. F.

KIEL. Begreiflicher Weise hatte sich in den letzten Monaten der Musiksaison 1932/33 die Zahl der musikalischen Veranstaltungen stark gemindert. Die Hauptsache jedoch, die Qualität, hatte nicht gelitten. Ein Ereignis ragte besonders hervor: Eine Brahmsfeier im Rahmen der üblichen sechs Sinfoniekonzerte. Es wurde dem Inhalte und der Ausführung nach eine durchaus würdige Ehrung des hierzulande heimatlich verwurzelten Meisters. Das Städtische Orchester unter Fritz Stein brachte die Haydn-Variationen und die c-moll-Sinfonie zur Darstellung, — Gustav Havemann spielte das Violinkonzert in einer diesem Werke gemäßen herben Einfachheit. Die damals versammelte Hörerschaft ahnte nicht, daß derjenige, dessen Führung im Reich der Töne man sich lange Jahre hindurch anvertraut hatte (GMD Prof. Dr. Fritz Stein) in Kiel sozusagen zum letzten Male den Stab schwang. Von nun ab wird er höchstens als Gast nach Kiel kommen, da er inzwischen eine höchst ehrenvolle Berufung in das verantwortungsvolle Amt des Direktors der Staatlichen Hochschule für Musik nach Berlin erhalten und angenommen hat. Die Ereignisse liefen so schnell, daß Zeit zu einer würdigen Abschiedsfeier nicht mehr vorhanden war. Was also noch bei nächster Gelegenheit nachzuholen sein wird. Das Kieler Musikleben verdankt dem bisherigen Generalmusikdirektor sehr viel. Stein war ein blendender Organisator, der es verstand, in kurzer Zeit Kiel zu einer Musikstadt zu machen, von deren Taten man auch im Reiche sprach. Tonkünstlerfest, Bachfest, Händelfest, Nordische Woche. — Manch schöne Dirigierleistung haftet noch in der Erinnerung; ausgezeichnetes leistete er als Chordirigent und als Chorerzieher, und so dürften gerade der Oratorienverein und der A-cappella-Chor (der sich durch die Pflege der Chorkunst eines Kurt Thomas erhebliche Verdienste erringen konnte) vielleicht am meisten durch den Fortgang Fritz Steins verlieren. — Die Leitung der Sinfoniekonzerte wird im kommenden Winter der erste Kapellmeister der Oper, Hans Gahlenbeck ausüben. Wir schätzen ihn als einen anregenden, temperamentvollen Musiker und sehen getrosten Mutes den kommenden musikalischen Ereignissen entgegen.

Weitere Brahmsfeiern veranstalteten das Kieler Streichquartett (op. 51, Nr. 1 und das G-dur-Sextett) und das Kollegium musicum der Universität. — Eine große Aufgabe hatte sich der Hamburger Pianist Edmund Schmid gestellt, als er es unternahm, im Rahmen seiner Zyklus-Konzerte einen Abend dem Gedenken Johannes Brahms' zu widmen. Eine kraftvolle Darbietung der f-moll-Sonate und eine spannkräftige Wiedergabe der Händelvariationen waren die Höhepunkte dieser Veranstaltung. — Der junge Kieler Geiger Max Schulz stellte sich mit einem überaus anspruchsvollen Programm vor: Bach, Partita E-dur, Reger, Sonate c-moll und Violinkonzert von Brahms. Wenn man hierbei feststellt, daß es zu keiner Enttäuschung kam, so liegt darin ein sehr großes Lob.

Reges Interesse beanspruchte eine Veranstaltung, die unter dem Namen „Alte und neue Konzert- und Spielmusik“ mit einem Konzert für Flöte, oboe d'amore, Viola d'amore, Streichorchester und Cembalo von Telemann (in der Bearbeitung von Fritz Stein) bekannt machte. Sehr viel Freude bereitete ein Capriccio f. kleines Orchester op. 46 von Adolf Busch. Hindemith spielte am selben Abend seine Solosonate für Bratsche aus op. 25 und errang durch die frische, man möchte sagen ungekünstelte Art seines Musizierens erheblichen Beifall.

Leistungsgemäß marschierten an der Spitze unserer Chorvereinigungen der Oratorienverein mit dem ihm angegliederten a-cappella-Chor (Messias, und die Matthäus-Passion von Heinrich Schütz), der St. Nikolai-Chor unter Leitung von

Dr. Deffner, der dankenswerter Weise auf das in seiner Schlichtheit ergreifende kleine Oratorium „Die sieben Worte Jesu am Kreuz" von Heinrich Schütz hinwies, und schließlich der Kieler Bach-Chor, der unter Führung des Stud.-Ass. Dütemeyer steht und sich in seinem Streben in verhältnismäßig kurzer Zeit einen guten Platz im Kieler Musikgeschehen zu verschaffen gewußt hat. —

Der Kampfbund für deutsche Kultur veranstaltete mit schönem Gelingen eine Kammermusik, die Schubert gewidmet war, und die in ihrem Aufbau musterhaft volkstümlich war. Mitwirkende waren das Schleswig-Holsteinische Streichquartett und die Pianistin Zaubitzer-Liebetrau. In einer großangelegten Werbeveranstaltung wurden weitere Kreise mit den Bestrebungen des Kampfbundes bekannt gemacht; auch hierbei gab es gute Musik zu hören.

Die Oper schloß Ende Juni ihre Pforten. Neues wurde in den hier zu Bericht stehenden Monaten nicht mehr gebracht. Eine gediegene Parsifal-Einstudierung, eine den Prunk betonende Inszenierung der „Aida" und vor allem eine ganz ausgezeichnet zu nennende Darbietung von Puccinis „Turandot" (mit Käte Traß und Rud. Dreßlmair in den Hauptpartien) ragten aus dem üblichen hervor. Der neuen Spielzeit sieht man mit großer Spannung entgegen; schwierige Aufgaben harren derer, die am künstlerischen Werke mittun. Gilt es doch, die Berechtigung für finanzielle Weiterunterstützung seitens Stadt und Staat (Kiels Bühne gilt als Grenzlandtheater) zu begründen. A. Maaß.

LINZ a. d. Donau. Begann die diesjährige Konzertsaison vielversprechend mit Konzerten auswärtiger Solisten, so stellte sie sich jedoch im weiteren Verlauf des Jahres mehr oder weniger auf heimische Kunst mit heimischen Künstlern. An Neuaufführungen war die in ernsten Musikerkreisen bekannte Frieda Kern mit Liedern und Werken der Kammerliteratur in eigenem Programm vertreten; für die Wiedergabe, geläutert im Verständnis zu Inhalt und Ausdruck, zeichnete die Pianistin Hilde Hrachowetz, der Cellist Rudolf Mayr und der lyrische Bariton Elemer von John. Auch das Linzer Streichquartett bescherte uns Neues: Ludwig Daxbergers c-moll-Quartett und Franz X. Müllers Quartettino wurden aus dem Manuskript gespielt, während Robert Keldorfers einsätziges Quartett (Op. 13) bereits im Druck erschienen ist. Zur Bereicherung der Kammerliedform gehören drei Lieder von Frz. Neuhofer, dessen „Missa di nona" — ein neues Denkmal österreichischer Kirchenmusik — im Empfängnisdome mit außerordentlich gutem Gelingen durch Solisten, Chor und Bläser ihre Uraufführung erlebte. Lieder für Sopran und Streichquartett von Karl Lafite wurden von der Konzertsängerin Olga Selo aus der Taufe gehoben. In der Auswahl wesensstarker Kompositionen ist noch ein Brahms-Abend des Linzer Streich-Quartettes (Walter Woller, Hubert Reischl, Hans Schücker und Eduard Rudolf) mit der Pianistin Anni Steiner würdigst zu erwähnen. In einem Klavierabend zugunsten der August Göllerich-Stiftung bewältigte Frau Professor Gisela Göllerich, die 75jährige, ein Riesenprogramm von Chopin und Liszt; als überzeugte Brucknerianerin erläuterte die Künstlerin alle zehn Sinfonien des Großsinfonikers, auch wußte sie, die für Orchester geschriebenen Monumentalwerke mit ihrer Schülerin Lemberger eindringlichst am Klavier zu gestalten. Kammersänger Anton Maria Topitz gab mit starkem Können, unterstützt von der Koloratursängerin Jetty Topitz, begleitet von Maria Hausner einen eigenen Liederabend; Kompositionen von Ignatz Gruber und Franz Kinzl sind daraus als neu besonders hervorzuheben. Zugunsten des Brucknerorgelfonds spielte der neunjährige Helmut Hilpert W. A. Mozarts Krönungs-Konzert, L. von Beethovens Klavierkonzert (Op. 15) und Inventionen von S. Bach, wie ein Gereifter.

In der Urania, die unter der Leitung Dr. Hans Commenda Aufschwung nimmt, betätigte sich erfolgreich in einem Wagnerabend — verbindende Worte Dr. C. Preiß — die Opern- und Konzertschule von Maria Günzel-Dworski.

Als zu wertende Chor-Aufführung ist „Samson" von Händel durch den christlich-deutschen Gesangsverein, Dirigent Wolfgruber, zu erwähnen. Die Wiener Sängerknaben mit eigenem Programm wurden sehr gefeiert. Besonderes Interesse zeitigte wiederum der Welser Bachchor, Leitung J. N. David, u. a. mit der Motette von Armin Knab.

Mit freudigem Arbeitswillen unter seinem energischen Leiter Max Damberger bescherte uns der Linzer Konzertverein neben einem Solistenabend: Luis Weißgärber, Violine, Dr. Brunlechner, Fagott, und Karl Steiner, Klavier eine Wagnerfeier, die unter der Mitwirkung des Sängerbundes „Frohsinn" (Dirigent: Robert Keldorfer) und der bekannten Opern- und Konzertsängerin Maria Günzel-Dworski einen erfreulichen Höhepunkt der diesjährigen Saison bedeutete.

Der Tag der Musikpflege, von der Musiklehrerschaft organisatorisch gut geleitet, wurde auch in Linz musikalisch vielseitig begangen.

Wegen Mangel an Subvention mußte sich das Landestheater mit Schauspiel und Operette begnügen. Paul Günzel.

MEININGEN. Die Spielzeit der Meininger Landeskapelle (ehemalige Meininger Hofkapelle) 1932/33 ist beendet. Der Spielbetrieb bewegte sich in den traditionellen Bahnen. Mit aufrichtiger Anerkennung und dankbarer Freude sei gleich am Anfang des Berichtes festgestellt, daß Kapellmeister Gustav Schlemm der Anregung im vorjährigen Bericht, dem neueren Musikschaffen etwas mehr Beachtung zu schenken, in erfreulichem Maße nachgekommen ist. Es fanden, wie üblich, 6 Abonnementskonzerte, 4 Kammermusikabende, 2 Jugendkonzerte, 3 Außergewöhnliche und 1 Volkskonzert statt. Außerdem brachte die Intendanz des Landestheaters unter der musikalischen Leitung von Kapellmeister G. Schlemm 3 Opern und 3 Operetten heraus, — alles in allem also ein überaus reichflutendes Leben in unserem kleinen Thüringischen Städtchen. — In den Abonnementskonzerten waren neben den Altmeistern J. S. Bach (Konzert für 2 Klaviere und Orchester, Solisten Hans Martin Theopald und G. Schlemm) und Anton Vivaldi (Konzerto grosso in d-moll (Solisten Konzertmeister A. Reichel und R. Bub, Violine) und A. Möbus (Cello) — die Klassiker W. A. Mozart (Konzert für Klarinette in A-dur, Solist Kammermusikus H. Wiebel), Beethoven (u. a. Klavierkonzert in c-moll, Solist KM G. Schlemm), Schubert und die Sinfoniker A. Bruckner (II. Sinfonie) und P. Tschaikowsky (Pathetique) vertreten. Kapellmeister G. Schlemm zeigte sich in Beethovens Klavierkonzert in c-moll sowohl, als auch wiederholt an anderer Stelle (Kammermusiken) als ein ausgezeichneter Pianist. Kammermusikus H. Wiebel spielte zu Ehren seines 25jährigen Dienstjubiläums bei der Meininger Landeskapelle das A-dur-Konzert für Klarinette von W. A. Mozart in vollendeter Meisterschaft tonschön und mit Wärme. Als ein Ereignis für Meiningen ist das zwar etwas spröde und nicht immer dankbare Violinkonzert in A-dur op. 101 von Max Reger zu buchen, das der 1. Konzertmeister Anton Reichel in geradezu unübertrefflicher Weise nachschuf. Diese phänomenale Leistung Reichels war ein Erlebnis seltenster Art. Nicht minder eindrucksvoll verlief im VI. Abonnementskonzert die Gedächtnisfeier für Max Reger, den ehemaligen Leiter der Meininger Hofkapelle unter Herzog Georg II., in der der musikalische Fachberater für das Land Thüringen, Musikoberlehrer Ottomar Güntzel, die Gedächtnis-Ansprache hielt, die nach Form und Inhalt der Bedeutung des großen Meisters gerecht wurde und beim Publikum großen Eindruck hinterließ. Kapellmeister G. Schlemm interpretierte in seiner bekannten feinfühligen und gewissenhaften Art alle Werke der klassischen Kunst auf das Glücklichste. Nicht minder gewachsen war er den Werken der neueren Komponisten: Ottmar Gerster's Sinfonietta für Orchester (Uraufführung — eine Schöpfung von viel Temperament und heißem Blut —) sowie den drei Erstaufführungen Fuge in fis-moll von H. Kaminsky, II. Sinfonie c-moll op. 85 von H. Kaun und Konzert für Klavier op. 26 von Max Trapp. Das Letztere brachte uns die Bekanntschaft mit Hans Martin Theopald, der sowohl nach der technischen, wie nach der musikalischen Seite dem nicht ganz einfachen Werk nichts schuldig blieb. Die Sauberkeit seines Spieles und der tiefe Ernst seines Musizierens läßt für die Zukunft noch viel Schönes erwarten. Mit besonderer Freude wurde im 5. Abonnementskonzert die Anwesenheit und Mitwirkung von Paul Hindemith begrüßt. Er dirigierte die Ouverture zu seiner Oper „Neues vom Tage" und spielte die Solo-Bratsche in seiner „Konzertmusik für großes Kammer-Orchester". Wenn auch das Publikum zum großen Teil den Kontakt mit Hindemith'scher Kunst noch nicht voll gefunden hat, so darf doch dieser Abend zum mindesten als äußerst interessant bezeichnet werden. Der Leitung sei Dank dafür gesagt, uns diesen Abend vermittelt zu haben. — Zu weiteren Höhepunkten der Spielzeit sind neben der Max Reger-Gedächtnisfeier (60. Geburtstag) zweifellos die Festkonzerte, die dem Gedächtnis Richard Wagners (50. Todestag) und Johannes Brahms' (100. Geburtstag) galten, zu zählen. Die Solistin Elsa Varena-Berlin (Sopran) sang mit ausgiebigem Stimmaterial überzeugend „Isoldes Liebestod" und „Abschiedsgesang der Brünhilde" aus der „Götterdämmerung", während Hanns Losch-Bonn (Bariton) zwei Liederzyklen von Brahms überaus sympathisch vermittelte. Beide Solisten trugen mit ihrem reichen Können nicht unwesentlich zum Gelingen der beiden Feierstunden bei. — Ein Kirchenkonzert, das ausschließlich Werke von G. F. Händel brachte (Concerto grosso in d-moll, Konzert für Orgel und Orchester in d-moll (Solist: Stadtorganist A. König) und Trauerhymne für gemischten Chor und Orchester) und ein Volkskonzert mit einer zwar volkstümlichen, aber etwas buntscheckigen Vortragsfolge vervollständigen das Bild der orchestralen Veranstaltungen. — Dazwischen brachten angenehme Abwechselung die vier Kammermusikabende des Quartetts der Landeskapelle: Anton Reichel und R. Bub (Violine), H. Baumeister (Bratsche) u. A. Möbus (Cello). Sie spielten mit der gewohnten Sauberkeit und Akkuratesse Werke von W. A. Mozart, F. Schubert, Joh. Brahms, R. Schumann und eine Sonate für Viola und Klavier op. 15 von Paul Juon. Auch hier zeigte sich Kapellmeister G. Schlemm als Pianist von der angenehmsten Seite, dem H. Baumeister (Bratsche) mit seinem künstlerischen Gestalten in keiner Weise nachstand. — Eine

lobenswerte und vorbildliche Einrichtung der Meininger Landeskapelle sind die Jugendkonzerte, die in der Hauptsache den reiferen Schülern der höheren Lehranstalten gelten. Sie dienen der Einführung in das Verstehen der großen klassischen Tonwerke und werden in enger Zusammenarbeit mit dem Musikunterricht an den höheren Schulen veranstaltet. Daß in diesem Zusammenhang solistische Werke, wie das Konzert für Pianoforte und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy, gespielt von der jugendlichen, hier ansäßigen Pianistin Heti Dahms, außerordentlich anregend auf die Schülerschaft wirkten, dürfte außer allem Zweifel sein. — In der großen Reihe sonstiger musikalischer Veranstaltungen sei seines außerordentlichen Gehaltes wegen des Kompositions-Abends von Günther Raphael aus Leipzig im Verein mit der hochtalentierten Künstlerin Pauline Jessen, die über ein ausgezeichnetes pianistisches Können verfügt, sowie des Kirchenkonzertes des Stadtkantors Musikdirektor H. Langguth anläßlich der Ausbesserung der Kirche und der Einweihung der neuen Orgel und des Wagner-Brahms-Reger-Gedächtnis-Konzertes des Chores der Herzogin Charlotte-Schule unter Leitung von Ottomar Güntzel besonders gedacht. — Wärmster Dank gebührt der Intendanz des Landestheaters dafür, daß sie es auch in der verflossenen Saison ermöglicht hat, wieder mehrere Opern („La Traviata" — „Der fliegende Holländer" — „Mignon") und Operetten („Der Vogelhändler") zur Aufführung zu bringen. Die glückliche Hand des Intendanten Loehr in der Auswahl und Zusammenstellung der auswärtigen Opernkräfte und seine subtile Art der Inszenierung und Regieführung im Verein mit der routinierten Stabführung des 1. Kapellmeisters G. Schlemm schufen Aufführungen von hohem künstlerischen Wert. Leider wird die kommende Spielzeit diese beiden Künstler nicht mehr zu gemeinsamer Arbeit vereinigen. Man sieht Herrn Kapellmeister G. Schlemm ungern scheiden. Als Musiker und Mensch gleich wertvoll war er ein treuer Wahrer und Hüter der großen Tradition der Meininger Landeskapelle. Der kommende neue Kapellmeister bedeutet für die Meininger Landeskapelle eine Lebensfrage. Von der Intuition seiner Persönlichkeit wird der Fortbestand der Kapelle zum großen Teil mit abhängen. Möchte eine Lösung gefunden werden, die sich der großen Tradition der Meininger Landeskapelle (ehemalige Meininger Hofkapelle) würdig und gewachsen erweist! Ottomar Güntzel.

MÜNSTER (Westf.). Im Mittelpunkt der in der Zeit vom Januar bis Anfang April „abklingenden" Spielzeit hat A. Honeggers „König David" gestanden. Die von der Chorvereinigung Münster, dem städtischen Orchester, den Solisten Fahrni (Sopran), Hennecke (Alt), Meili (Tenor), dem Sprecher Fr. Castelle und dem leitenden Georg L. Jochum getragene Aufführung war, in allen Teilen sorgfältig vorbereitet, eine glanzvolle zu nennen. Dem Werk selbst fehlt aber nun einmal das Echte, Große, was man sich bei einem solchen Stoff als erstes wünscht. Die geradezu auffallende Ausnutzung aller technischen und stilistischen Momente, die ans Raffinierte grenzt, kann darüber nicht hinwegtäuschen. Dagegen ergriff von neuem Anton Bruckner, dem das letzte Musikvereinskonzert mit dem Tedeum und der „Vierten" gewidmet war. Daß Georg L. Jochum für Bruckner ganz besondere Eignungen mitbringt, wurde an dieser Stelle schon betont. Auch diesesmal riß er wieder mit; denn sein Idealismus und seine Hingabe an das Werk sind bestechend. Wenn es ihm zweifelsohne im Lauf der Zeit noch gelingen wird, straffere und einheitliche Chordisziplin und im reinen Orchesterwerk den Ausgleich in den gefühlsbetonten Momenten zu wahren, so wird er das Ziel erreicht haben. Ein Orchesterabend mit „heiterer" Musik brachte als Neuheit Otto Jochums Chorwalzer. Aus den übrigen Konzerten des Musikvereins ist die Aufführung des Brahmsschen Violinkonzertes mit dem Solisten Siegfried Borries als Sonderereignis zu nennen. Der junge Solist, der zunächst — ehe er nach Köln kam — 5 Jahre Ausbildung an der hiesigen „Westf. Schule für Musik" genossen hatte, füllte das Haus; und mit Recht. Richard Wagners Gedächtnis wurde im III. Musikvereinskonzert geehrt; da boten Dirigent und Orchester eine herrliche Leistung mit dem Vorspiel zum fliegenden Holländer. Die Konzerte der Gesellschaft zur Pflege der Kammermusik boten in den Programmen höchst Erfreuliches; eine vorbildliche organisatorische Leitung und die Wahrung künstlerischer Belange brachten der Gesellschaft den Lohn in einem vollen Saal. Das Elly Ney-Trio, das Klingler-Quartett, die Altistin Emmy Leisner teilten sich in die Abende. Nicht vergessen werden darf das Frühjahrskonzert des Lehrergesangvereins, über dessen qualifizierte Leistungen unter Dr. H. M. Sambeth an dieser Stelle schon öfters berichtet wurde. Diesmal erwarb sich der Verein durch sorgfältig gebotene Uraufführungen von Richard Greß und Ludwig Weber besondere Verdienste. Auch Karl Seubels kirchenmusikalische Abende in der Apostelkirche müssen lobend erwähnt werden; sie sind uneigennütziger, stiller, aber echter Dienst am Werk. Größere Veranstaltungen zu Ehren Joh. Brahms' stehen noch bevor. Einstweilen aber feierte ihn die Westf. Schule für Musik in einem Kammermusikabend, zu dessen Eröffnung der Leiter des Instituts, Dr. Rich. Greß, eindringlich über die Punkte redete, die im Zusammenhang mit dem Meister, heute zu erkennen, not tut. Rich. Greß.

NAUMBURG (Saale). Der verflossene Konzertwinter ist durch die Notzeit nicht sehr ergiebig gewesen. Man pflegt wohl stark die häusliche Kammermusik, was bei dem kulturellen Stand der Bewohner nicht wunder nimmt, aber der Besuch der öffentlichen Konzerte ließ zu wünschen übrig. Um die Pflege der Hausmusik auch bei den Schülern anzuregen, lud die Eltern zu einem Kammermusikabend ins Domgymnasium ein Privatquartett ein, das mit beachtlichem Können ein Haydn- und Beethovenquartett sowie das Beethoventrio für Flöte (Welsch-Leipzig), Violine und Bratsche bot. Es war verdienstlich, daß das Städt. Orchester Weißenfels' unter der gestaltenden Hand des neuen Dirigenten Ernst Schwaßmann sich entschloß, drei Sinfonie-Konzerte dem ein Wagner-Abend folgte, zu veranstalten. Wir hörten neben anderem Beethovens „Pastorale" und G-dur-Klavier-Konzert mit der ausgezeichneten Pianistin Gertrude Steuer-Leipzig, Mendelsohns A-dur-Sinfonie und Violinkonzert, vom Konzertmeister Krieg trefflich gespielt, Schuberts „Unvollendete" und Webers Es-dur-Klarinettenkonzert, von Willy Thieme gut geblasen. Eine Uraufführung von Orchestervariationen über ein Haydn-Thema des Hallensers Martin Frey brachte dem anwesenden Komponisten lebhaften Beifall. Stud.-Rat Nichterlein hat aus dem Wenzelschor einen prachtvollen Klangkörper geschaffen. Seine a cappella-Konzerte erschließen einem breiteren Publikum die herben Schönheiten der Altmeister des 15.—17. Jhdts. in ihrem kontrapunktischen Gefüge. Der Konzertverein darf für sich in Anspruch nehmen, erstmalig nach der Uraufführung in Berlin und Dresden Hermann Simons Chorwerk „Die Weihnachtsbotschaft" unter MD Thiedes umsichtiger Leitung geboten zu haben. Im Herbst zeigte der Konzertverein sein Können mit Haydns „Schöpfung" (Solisten: Hilde Weyer-Berlin, Ernst Meyer und Dr. Viol, Halle). Über die Solisten-Abende der Leipoldt-Musikschule hat das Märzheft der ZFM berichtet. Das vielseitige Löffler-Quartett (Gsg., Streichinstr., Blockflöten, Orgel und Laute) machte mit Kirchenmusik bis Bach bekannt. Angenehm fiel in einem Wohltätigkeitskonzert, das im Verein mit Leipziger und Hallischen Kräften von der heimischen Sängerin Annemarie Kißner bestritten wurde, ihr schöner Gesangston in altitalienischen Gesängen mit obligaten Instrumenten und neueren Liedern auf.

Ein Klavierabend von Agnes von Krogh zeigte die Künstlerin als starkes Temperament mit männlicher Großzügigkeit.

Die Nähe der Theaterstädte Leipzig, Halle und Weimar sowie beschränkte Bühnenverhältnisse lassen eine größere Zahl von Opernaufführungen nicht aufkommen; immerhin brachte das allwöchentlich gastierende Erfurter Stadttheater eine „Tiefland"-Aufführung und Adams „Postillon von Lonjumeau" neben einigen Operetten. Das Bild des musikalischen Lebens hier wäre nicht vollständig, wenn man nicht auch des nahgelegenen berühmten Schulpforte gedächte, dessen rühriger MD Lichey Werke des zu früh gefallenen Siegfried Kuhn-Eisenach, dem ein ganzer Abend gewidmet war, erschloß, seine 50. geistliche Abendmusik, in denen er stets die Orgelvorträge übernahm, durch Mitwirkung des Erfurter Knaben-Motettenchors bereicherte und seine Schülerkonzerte durch mitwirkende einheimische und auswärtige Kräfte belebte. Dr. Vogler.

RUDOLSTADT. Das Schwarzburgische Landestheater zu Rudolstadt eröffnete Anfang Oktober 1932 seine 140. Spielzeit. Obgleich der Stadtrat infolge politischer Gegensätze — nicht aus sachlichen Gründen — die Schließung der Kunststätte und die Kündigung der Landeskapelle zum 31. Dezember beschlossen hatte, ist doch die Weiterführung der beiden ehrwürdigen Institute durch das Eingreifen der Oberbehörde gesichert worden. Die Durchführung des Beschlusses wäre vor allem auch im Hinblick auf unsere Schwarzburgische Landeskapelle, der ehemaligen Fürstlichen Hofkapelle, die mit dem Theater aufs innigste verknüpft ist und 1933 das 250. Jahr ihres Bestehens feiern kann, sehr zu bedauern gewesen.

Mit dem neuen Intendanten Egon Schmid wurde uns auch ein fast vollständig neues Künstlerpersonal für Oper, Operette und Schauspiel vorgestellt. Die bisherigen Aufführungen haben bewiesen, daß Schmid bemüht ist, seine Aufgabe mit künstlerischem Ernst zu lösen. Das bezeugte schon die Eröffnungsvorstellung: Shakespeares „Sommernachtstraum" mit der Musik von Mendelsohn, die unter der Stabführung des 1. Kapellmeisters Hanns Jessen stimmungsvoll wiedergegeben wurde. Leider wurde die Oper wegen der leidigen Kassenfrage zugunsten der Operette etwas stiefmütterlich im Spielplan bedacht. Die Aufführungen von „Hans Heiling" und „Rigoletto" offenbarten sorgfältige Vorbereitung. — Hans Mikorey, der 2. Kapellmeister, erwies sich auch als Begleiter von Gesängen am Flügel als ein feinsinniger, von Musikalität erfüllter Künstler.

Die Sinfoniekonzerte sind um zwei verringert worden; doch hat man dafür zwei Chorkonzerte der Städtischen Singakademie, die MD Ernst Wollong leitet, eingefügt. Und so brachte das erste „Anrechtskonzert" die Aufführung von Haydns Oratorium „Die vier Jahreszeiten". Die Singakademie war verstärkt durch den Cäcilienverein aus dem benachbarten Saalfeld, der auch unter der Leitung

Wollongs steht. Es war eine gute Aufführung; nur hie und da verdeckten die Frauenstimmen die Männerstimmen ein wenig. Als Solisten wirkten mit Josef Engelhardt (Simon), Maria Menzinger (Hanne) und Karl Schönith (Lukas). Die Künstler, Mitglieder des Landestheaters, schnitten gut ab. — Das 1. Sinfoniekonzert (Ltg.: Hans Jessen) brachte das 1. Brandenburgische Konzert von Bach, eine Suite aus „Idomeneo" von Mozart und die 1. Sinfonie von Beethoven. Das Orchester spielte mit voller Hingabe. Der Stabführer nahm allerdings nicht immer das richtige Zeitmaß.

Die Musikgemeinde hat auch dieses Jahr wieder erstklassige auswärtige Künstler zu ihren Konzerten verpflichtet. Im ersten sang der Baritonist Rudolf Watzke, im zweiten spielte das Dresdener Streichquartett. Begeisterter Beifall dankte an beiden Abenden.

Unsere einheimische Koloratursängerin Marthel Gorke-Weber errang in einem Kirchenkonzert zu Mühlhausen, wo sie als Solistin bei der Uraufführung der Kantate: „Ein feste Burg ist unser Gott" mitwirkte, einen großen Erfolg. Auch in Gesängen von Sebastian Bach gefiel der wohlgeschulte, klangvolle Sopran der Künstlerin sehr gut. Hilmar Beyersdorf.

STUTTGART. In der Oper eine stattliche Reihe von Neueinstudierungen! In Wagners „Rienzi" (Leonhardt) glänzte die lichtechte Stimme des neuen Tenors Eywind Laholm. Andere neue, ausgezeichnete Männerstimmen: Ludwig Suthaus (lyrischer Tenor), Richard Bitterauf (Bariton), Max Roth (Baßbariton; Holländer, Telramund). Nach 99 Jahren erlebten Wagners Feen die Erstaufführung. Erstklassige Besetzung und Leonhardts überlegene Beherrschung sicherten anhaltenden Erfolg. Von Verdi scheint Simone Boccanegra die Runde zu machen; auch ihn leitete Leonhardt. Es lohnt sich, die innige, prunklose Musik näher kennen zu lernen. Fesselnd war es, an drei Abenden (Rossini, Puccini, Verdi) italien. Gesang- und Spielweise der Mailänder Scala genauer zu beobachten und mit deutscher Gesangkunst zu vergleichen, die über größere Kraft, Wucht und Rundung des Tons verfügt. Dafür ist ein vorbildliches Beispiel Frau Rösler-Keufchnigg. In Antwerpen sang sie Kundry, in München Senta und Santuzza; in Stuttgart hörten wir sie wieder als Isolde.

Mit Bachs Kunst der Fuge in geschlossener, durchwärmter Darstellung eröffnete Prof. Leonhardt die Konzerte der Staatskapelle. Sodann rief er in Erinnerung eine heute noch anhörbare C-moll-Symphonie (1869) von Joh. Josef Abert, dem Vater des Gelehrten. Fritz Busch zeigte sich zweimal: mit Schumanns D-moll-Symphonie und Bruckners Fünfter (ungekürzt, aber in vielem zu hastig). Eine Art Entdeckung war Schuberts Sechste durch Knappertsbusch. Vieles boten die Philharmoniker; hervorzuheben die Volkssymphoniekonzerte unter Martin Hahn. Dieser brachte auch mit viererlei Chören eine denkwürdige Aufführung von Händels Israel in Ägypten zustande; in kleinerem Rahmen Bachs Magnificat und Schützens Sieben Worte am Kreuz. Dem Württ. Bachverein (Prof. Martin Mezger) verdankten wir einen Abend des Leipziger Thomanerchors! Nach langer Pause hat Prof. Leonhardt mit überraschend sicherem Einfühlungsvermögen Liszts Heilige Elisabeth aufgeführt (300 Mitwirkende). Von F. W. Karl erklang (unter Paul Schwob) zum zweitenmal das fesselnde Oratorium „Der Spielmann Gottes".

Edwin Fischers Kammerchor und Adolf Buschs Beethovensonaten mögen neben dem Wendling- und dem Kleemann-Quartett die Pflege der Kammermusik vertreten; Wendling spielte u. a. Bruckners Quintett. Mit der Freude des Entdeckers vermittelte Dr. Erich Fischer die Würdigung der Lieder und der Kammermusik von Johann August Sixt (1757—97). Otto Sonnen und Else Herold gaben erfolgreiche Klavierabende. Einen aufschlußreichen Vortrag über Wagners Schaffen hielt der hervorragende Wagnerforscher Dr. Otto Strobel.

Dr. Karl Grunsky.

WEIMAR. Beim Schlusse der Spielzeit 1932/33 verlassen drei Musiker unsere Stadt, die mit dem musikalischen Wirken und Werden bisher an verantwortlicher Stelle verbunden waren. Es ist dies zunächst Prof. Hinze-Reinhold, der nach Berlin zurückkehren will und die Leitung unsrer Musikhochschule — nach bisher unbestätigten Meldungen — an Prof. Pembaur abgibt. Viele anerkennende Worte haben für ihn in diesen Blättern gestanden; er mag aus ihnen die Wertschätzung lesen, die Weimar ihm gezollt hat. Dann scheidet GMD Dr. Praetorius vom hiesigen Nationaltheater, nachdem er schon den Taktstock früher niederlegte. Seine Tätigkeit als sicherer Beherrscher des Orchesterapparates ist wohl allseitig anerkannt; ob man ihm in seinen künstlerischen Anschauungen immer folgen konnte, das lasse ich dahingestellt. In dem „Almanach der Deutschen Musikbücherei" von 1921 steht im Nachwort der Satz: „Die augenblicklich herrschenden — nicht führenden — Namen Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Franz Schreker u. a. sind durchweg zu den Verfallserscheinungen unsrer Zeit zu rechnen. ... „Ich hatte manchmal den Eindruck, als würde Dr. Praetorius diesen Satz nicht unterschreiben. Anschauungen müssen eben erkämpft werden und die Zeit nationaler Selbstbesinnung verlangt rücksichtslosen Einsatz für das Nur-Deutsche! Zuletzt sei noch Karl

Fischer erwähnt, der tüchtige Chordirektor und 2. Kapellmeister, der als 1. nach München geht. Frisch im Wesen und Walten, sicher im Können, besonders als Führer der Chöre, hinterläßt er seinem Nachfolger ein gutes Erbe. Seine letzte Tat war die Aufführung der „Legende von der heil. Elisabeth" von Joseph Haas; Musik, die in Deutschem Volkstum wurzelt, wird stets wirkungsvoll sein; bei der liebevollen gründlichen Vorarbeit Karl Fischers konnte der erzielte Erfolg vorausgesagt werden. Grete Welz als Elisabeth entzückte wieder durch ihre klare, unverbildete Stimme. Von den besonderen Ereignissen musikalischer Natur nur die wichtigsten: Einen Zyklus sämtlicher Kammermusikwerke Joh. Brahms brachte das Weimarer Trio (Hinze-Reinhold, Hans Bassermann, Walter Schulz) unter jeweiliger Verstärkung durch Müller-Crailsheim, Bergt und Dose und zuletzt mit Max Strub. Das Reitz-Quartett vollendete einen Beethoven-Zyklus und erfreute durch seine Nachtmusiken im Park von Belvedere. Einen ganz hervorragenden Genuß bot uns Willy Müller-Crailsheim in einem eigenen Violinabend. Ich hebe nur zwei Stücke daraus hervor, die der Geiger in meisterhafter Wiedergabe zu beleben verstand: Partita e-moll von J. S. Bach und die Teufelstriller-Sonate von Tartini. Wie ist Müller-Crailsheim gewachsen?! Der Duo-Abend Dagmar Wiegand und Heinz Fraede bot Auserlesenes von Busoni, Schubert und Cesar Frank; ein Abend für alte und neue Kammermusik mit Cembalo und Viola da Gamba vereinigte Prof. Hinze-Reinhold und Walter Schulz. Ganz kostbare Sachen von Couperin, Galuppi, J. S. Bach und vor allem den neueren Thuille, Reger und J. Haas! Nicht unerwähnt sei auch der Klavier-Abend von Dr. Artur Immisch: ein feiner Ausdeuter und tief innerlich verarbeitender Musiker ohne Äußerlichkeiten: Zum Schlusse sei festgestellt, daß des Guten immer wieder zuviel geboten wird; der Besuch leidet darunter und es ist um manche Mühe jammerschade. Am 22. Juli sagte der Musikberater der „Mirag" einige goldene Worte über den neuen Kurs in der Deutschen Musik: so z. B.: „... um Gefühle in Tönen auszudrücken, dazu muß uns doch dieselbe Musik genügen, die einem Bach und Beethoven genügt hat; wozu also Atonalität? Vierteltöne? Linearer Kontrapunkt? Aus der Volksmusik schöpfen ... von dort her allein kommen die einzig fruchtbaren Einfälle!" Gott sei Dank, daß man solche Worte wieder frei sagen darf! Die Zahl der Freunde von Theater und Musik wird bei solcher Erkenntnis nicht kleiner, das beweist der Theaterbesuch seit Antritt der neuen Leitung Dr. Nobbe und Dr. Ziegler! Möge es weiter aufwärts gehen!

E. A. Molnar.

WIESBADEN. Mit Beginn der Wintersaison setzte im Theater reges Bestreben ein, dem Landestheater das zurückzugewinnen, was es als Staatstheater verloren hatte. Der Zuschuß von dem Staat war erheblich gekürzt worden. Der Landesausschuß und die Stadt steuerten zwar einen Teil des Fehlenden bei, es mußte aber erheblich gespart werden. Unter der Leitung des neuen Intendanten Berg-Ehlert mit dem bekannten Münchener KM Karl Elmendorff als 1. musikalischer Leiter wurde die Saison mit der Bezeichnung der beiden Häuser des Theaters als Landestheater eröffnet. Im Personal, das teilweise wohl überaltert, im Ganzen aber nicht schlecht war, fanden zahlreiche Veränderungen infolge der nötigen Herabsetzung der teilweise recht hohen Gagen statt. Ohne Härten ging es dabei natürlich nicht ab. Es mußte klar sein, daß alle Veränderungen das künstlerische Niveau erheblich steigern, den Kontakt mit dem Publikum wieder herstellen müßten, um dem Theater die verloren gegangenen Sympathien wieder zu gewinnen. Es kann auch jetzt schon festgestellt werden, daß sich alles in aufsteigender Linie bewegt.

Als erste Aufführung in der neuen Spielzeit zeigte eine vortrefflich vorbereitete Aufführung von Rich. Wagners „Lohengrin" erfreuliche Belebung der seitherigen nüchternen Inszenierung. Mit Rob. Tulmann (Lohengrin), Hilde Singenstreu (Elsa), Else Gerhardt-Voigt (Ortrud), Rud. Lazer (König), Walter Hänse (Heerrufer) zeigten sich gute neue Kräfte am Werk, denen sich Adolf Harbich als bewährter markanter Telramund trefflich anpaßte und die von Friedr. Friederici als Spielleiter und Karl Elmendorff als Kapellmeister ausgezeichnet geführt wurden.

Ebenso erfreulich war die Erstaufführung von „Die schalkhafte Witwe" von Wolf-Ferrari, bei der die neue Drehbühne erstmalig benützt wurde und sich als recht vorteilhaft erwies und der „Turandot" von Puccini. Die Krönung der fleißigen Arbeit gab die in gleich guter Ausstattung wie auch Ausführung erfolgte Erstaufführung der Oper „Mister Wu" von Eugen d'Albert am Tage nach der Dresdener Uraufführung. Trotz allseitig guter Aufnahme konnte nicht von einem durchschlagenden Erfolg gesprochen werden. Eher schon bei der Oper „Die Perlenfischer" von Bizet. Mit Weinbergers „Schwanda, der Dudelsackpfeifer", wurde die Reihe der Neuaufführungen zunächst geschlossen. Neu inszeniert wurden Lortzings „Waffenschmied", Wagners „Der fliegende Holländer", Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen", Puccinis „Die Bohême" und Verdis „Rigoletto". Letztere mit Baklanoff als Rigoletto. Eine lebhaft be-

grüßte Vertiefung brachte die Wiederbelebung der vor zwei Jahren abgesetzten Sinfonie-Konzerte im Theater. Von drei vorgesehenen fand das erste mit der 7. Sinfonie von Bruckner mit Emanuel Feuermann, der das Cello-Konzert von Dvořák hinreißend spielte, das zweite mit dem glänzenden Bariton Domgraf-Faßbänder, (Heiling-Arie, Lieder von Wolf) und den beiden Konzertmeistern Weyns (Violine) und Eichhorn (Cello), die das Doppelkonzert von Brahms spielten, statt. Die Orchesterwerke erfuhren unter K. Elmendorff eine ausgezeichnete Wiedergabe. Ausverkaufte Häuser erzielten die neu eingerichteten „Bunten Abende" unter Mitwirkung der beliebtesten Kräfte des Theaters.

Im Kurhaus wurde der Kunst ein erweitertes Feld eingeräumt. Der neue Kapellmeister der täglichen Konzerte Herbert Albert erweiterte die Programme in künstlerischer Weise. Neu eingerichtet wurden sogenannte Sinfonie-Konzerte zu volkstümlichen Preisen. In sechs Konzerten läßt der tüchtige, kundige Dirigent die Entwicklung der Sinfonie- und Konzert-Musik von Telemann bis zu den Modernen vorüberziehen. Die bisherigen drei Konzerte brachten bei starkem Besuch durchweg Gutes in lobenswerter Ausführung. Als ein ausgezeichneter Pianist wirkte Herbert Albert mit Mitgliedern des Orchesters in künstlerisch gestalteten, gut besuchten Kammermusikabenden sehr anregend. Die altberühmten „Zyklus-Konzerte" unter Karl Schuricht haben ihre Zugkraft bewahrt. Sie waren gut besucht und boten unter dem illustren Dirigenten hochstehende Kunst. Der Geiger Milstein erweckte Beifallsstürme mit Tschaikowskys Violin-Konzert. Das 6. Konzert dirigierte H. Weisbach aus Düsseldorf. Bei der Wiedergabe der „Feuervogel-Suite" von Strawinski und der 7. Sinfonie von Beethoven schien dem Dirigenten Feuer aus der Seele zu springen und das Orchester zu Höchstleistungen anzuspornen. Stürmisch war der Beifall. Auch sonst herrschte reges Leben. Auch im Verein der Künstler und Kunstfreunde und in anderen Konzerten waren hochkünstleriche Leistungen zu hören.

Schlosser.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Zum erstenmal wird in den Tagen vom 7. bis 9. Oktober 1933 das Deutsche Bachfest in Köln abgehalten. Vergl. ZFM (S. 865). Es wird zugleich seit langen Jahren wieder das erste Musikfest in Köln sein, dem eine überlokale Bedeutung zukommt und zu dem nicht nur die Bach-Verehrer aus Deutschland, sondern auch aus dem benachbarten Ausland erwartet werden. Veranstalter des Festes ist die rund 2000 Mitglieder umfassende Neue Bach-Gesellschaft in Leipzig, die auch in diesem Jahre keine Mühen gescheut hat, so hervorragende Solisten wie Amalie Merz-Tunner (Sopran), H. J. Moser (Bariton), Johannes Willy (Baß), Philipp Jarnach und Eduard Erdmann (Klavier), Hans Bachem (Orgel) u. a. zu verpflichten. Mit Unterstützung der Stadt Köln und des Kölner Bach-Vereins ist unter Leitung von GMD Hermann Abendroth und Prof. Heinrich Boell ein großes dreitägiges Musikfest geplant, das unter Mitwirkung des bekannten Chors des Kölner Bach-Vereins, des altbewährten Gürzenichchors (Konzertgesellschaft) und des Städtischen Orchesters eine Abendmusik in der Karthäuserkirche, eine Kammermusik mit selten zu hörenden Werken, ein Kantatenkonzert in der Christuskirche und ein Chor- und Orchesterkonzert mit der Kantate Nr. 119, dem Konzert für drei Klaviere, dem dritten Brandenburgischen Konzert und dem Zufriedengestellten Äolus vorsieht. Nähere Auskunft erteilen: das Städtische Verkehrsamt Köln und der Kölner Bach-Verein.

Die kulturpolitische Abteilung der NSDAP und der Kreis Leipzig des Kampfbundes für Deutsche Kultur veranstalten gemeinsam vom 1. bis 8. Oktober in Leipzig eine „Kulturwoche" mit Schauspiel- und Opernaufführungen, Gewandhauskonzert, verschiedenen Ausstellungen, einer großen Jugendkundgebung, Chordarbietungen usw. Im Alten Theater wird Dietrich Eckarts „Lorenzaccio" mit der Musik von Adolf Vogel, in der Oper E. Th. A. Hoffmanns „Undine" in der Bearbeitung von Wolzogen aufgeführt werden, und im Gewandhauskonzert wird das Leipziger Sinfonieorchester unter der Leitung von GMD Carl Schuricht konzertieren.

Die „Kasseler Musiktage 1933" (1. bis 3. September) bieten zwei „Geistliche Abendmusiken" mit Orgel-, Chor- und Instrumentalwerken von Scheidt, Pachelbel, Hugo Distler, Buxtehude, Schütz, Händel, Georg Ahle, J. S. Bach u. a. Ferner eine „mittelalterliche Musik" mit niederländischen und deutschen Meistern, sowie „Kammermusik" und „Gesellige Musik" mit gemeinsamen Gesängen.

Der Erfolg der in Rapallo abgehaltenen Mozart-Woche hat die Veranstalter bestimmt, jährliche Wiederholungen zu beschließen. Die Gemeindebehörden und das Faschistische Kulturinstitut unterstützen das Unternehmen. In Zukunft will

man aber nur die Hälfte der Woche Mozart widmen, während die andere der Aufführung altitalienischer Musik vorbehalten sein soll.

Mitten in der Bayreuther Festspielzeit versammelten sich 28 Ortsgruppen des Bayreuther Bundes, die über ganz Deutschland verbreitet sind und an 2000 Mitglieder zählen, in Bayreuth zu einer Jahrestagung. Vom Bundesvorsitzenden, Direktor Chr. Lorenz, Karlsruhe, und dem Schatzmeister P. Güssow, Rathenow, wurden dem Reichskanzler Adolf Hitler sowie dem Minister Goebbels eine Blumenspende überreicht und dem Reichskanzler die Schirmherrschaft angeboten. Den Hauptgegenstand der Tagung bot der Zusammenschluß aller Rich. Wagner-Verbände; jedoch konnte dafür noch keine positive Lösung gefunden werden. Von den Festrednern wurden wieder die alten und neuen Leitgedanken der Wagner-Verbände hervorgehoben, die, so führte Dir. Lorenz aus, die Ideale seien, in denen Rich. Wagner seiner Zeit vorausgeeilt sei, und für uns und das ganze deutsche Volk den Urquell bedeuten, an dem wir wieder gesunden können. Der von Rich. Wagner geschaute Held sei nun gekommen in Adolf Hitler, der den finsteren Mächten den Speer entwunden habe. So seien der Bayreuthergedanke und die Wagner Erlöserspiele im Grunde die Erneuerung der Nation, und Bayreuth ein Hort deutschen Geistes und deutscher Kunst. — Der zweite Bundesvorsitzende, Dr. Müller, Karlsruhe, behandelte Wagners Werke weltanschaulich. — Den Abschluß der dreitägigen Tagung bildete ein Konzert des Bayreuther Bundes, für das hervorragende Kräfte der Festspiele gewonnen wurden, so die Opernsängerin Hanna Zahlmann-Bremen, ein Streichquartett aus den Mitgliedern des Festspielorchesters (Konzertmeister Erwin Kerschbaumer-Detmold, Alex Pietsch-Berlin, Franz Busowsky-Braunschweig und Konzertmeister Hans Keyl-Gera) und Opernsänger Hans Wrana-Halle, während sich in die vielseitigen und schwierigen Aufgaben der Begleitung die einheimischen Kräfte Frieda Trinklein und Studienprofessor Rich. Reinhardt teilten, und so wurde den zahlreichen Zuhörern ein vielgestaltiger und hochwertiger Abend geboten.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Das Reichskartell der deutschen Musikerschaft beabsichtigt einen Reichsausschuß für Liebhaber-Musikvereine zu bilden.

Die sieben Spitzenverbände des deutschen Theaters haben sich mit Unterstellung unter den Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda zur Reichstheaterkammer vereinigt, der die einheitliche Pflege eines nationalen deutschen Theaters obliegt. Durch Beschluß ihrer Vorstände gehören der Reichstheaterkammer an: Der Deutsche Bühnenverein, die Genossenschaft deutscher Bühnenangehöriger, die Vereinigung der künstlerischen Bühnenvorstände, der deutsche Chorsängerverband und Tänzerbund, die Vereinigung der Bühnenverleger, der Verband deutscher Bühnenschriftsteller und Bühnenkomponisten und der Einheitsbund deutscher Berufsmusiker. Reichsminister Dr. Goebbels hat zum Präsidenten der Reichs-Theaterkammer den Ministerialrat Otto Laubinger ernannt und seinem lebhaften Wunsche Ausdruck gegeben, daß die Reichs-Theaterkammer die Unterstützung und den gesetzmäßig festgelegten Schutz des Reiches baldigst finden werde. — Die Aufgaben der Theaterkammer werden die gleichen sein wie die Aufgaben der Rundfunk- und Filmkammer auf den verwandten Gebieten.

Das „Deutsche Tonkünstler-Orchester" (Berlin) feierte sein 25jähriges Bestehen.

Im Preußischen Kultusministerium fand unter dem Vorsitz des Staatskommissars Hinkel eine Aussprache statt, an der die Vertreter aller maßgebenden deutschen Musikerverbände teilnahmen. Hierbei stellte Staatskommissar Hinkel zur Vermeidung aller Mißverständnisse ausdrücklich fest, daß in Preußen jeder freischaffende Künstler gleich welcher Nationalität zu Worte kommen soll. Die künstlerische Betätigung von Ausländern und Nichtariern in den freien Berufen der Kunst soll also — abgesehen von den gesetzlichen Bestimmungen des Beamtenrechts — keineswegs verhindert werden.

Reichsinnenminister Dr. Frick hat dem Vorstand des Deutschen Sängerbundes mitgeteilt, daß die Bildung von nationalsozialistischen Sängerbünden und Sängerringen usw. neben dem DSB unerwünscht sei.

In der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" (Ortsgruppe Dresden) sprachen nach der Begrüßung durch den Ortsgruppenvorsitzenden Dr. Hans Schnoor in Anwesenheit von Regierungsvertretern Operndirektor Kutzschbach über „Die Oper im dritten Reich", Rundfunkintendant Carl Stueber über Oper und Rundfunk.

In Verbindung mit dem Magistrat und der Gauleitung der NSDAP wurde in Hamburg von Werner Schmalmack eine „Vereinigung zur Förderung der städtischen Musikpflege" ins Leben gerufen.

Die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker", Ortsgruppe Groß-Hamburg, die innerhalb des kürzlich ins Leben gerufenen gleichnamigen Reichsverbandes inzwischen von dem Vorsitzenden Dr. Fritz Stege, Berlin,

als Ortsgruppe bestätigt worden ist und die gesamte Musikkritikerschaft Groß-Hamburgs umfaßt, teilt der Öffentlichkeit folgende Entschließung mit: „Die Teilnehmer der bereits seit mehreren Wochen regelmäßig tagenden Versammlung bekennen sich zum kulturpolitischen Programm der nationalen Regierung und begrüßen die Gründung einer neuen Standesorganisation auf nationaler und sozialer Grundlage, die dem Willen des preußischen Kampfbundführers und Staatskommissars im Kultusministerium Hans Hinkel zu danken ist. Die Gründung der Ortsgruppe ist auftragsgemäß vollzogen worden. Die Mitglieder dieser Ortsgruppe geloben, durch Tat und Gesinnung an den Aufgaben mitwirken zu wollen, die ihnen durch den Dienst an Kunst und Künstlern innerhalb der Gemeinschaft eines neuen, nationalen Deutschland überantwortet werden, wofür die innere und äußere Erneuerung ihres Standes die Voraussetzung bildet." Für die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker", Ortsgruppe Groß-Hamburg, Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Richard Strauß ist der Deutschen Musik-Premieren-Bühne als Ehrenpräsident beigetreten und hat deren Bestrebungen seine tatkräftige Förderung zugesagt. Gleichzeitig ist er gemeinsam mit Präsident Siegmund von Hausegger und Erbprinz Reuß in das Schiedsgericht des Volkslieder-Wettbewerbs der DMPB eingetreten.

Der Verein „Wiener Sinfonie-Orchester" hat sich aus wirtschaftlichen Schwierigkeiten aufgelöst. Die Musiker haben die Absicht sich zu den „Wiener Sinfonikern" zusammenzuschließen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Das Musikinstitut der Universität Tübingen und der Akademische Musikverein traten im Sommer mit folgenden Veranstaltungen hervor: Ende April gab Henry Marteau zusammen mit Prof. Dr. Karl Hasse im Saal des Musikinstituts einen Sonaten-Abend mit Werken von J. S. Bach, Max Reger und Karl Hasse (Sonate für Violine und Klavier a-moll op. 18). Zur Feier des 100. Geburtstages von Johannes Brahms fanden 2 Konzerte statt: eine Morgenfeier im Musikinstitut mit einer Gedenk-Rede Prof. Dr. Karl Hasses und Klaviervorträgen von Johanna Löhr, und ein Symphoniekonzert im Festsaal der Universität, in dem das Württemb. Landessymphonie-Orchester Stuttgart unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse die akademische Festouvertüre, das Violinkonzert (Solist: Konzertmeister Georg Beerwald) und die IV. Symphonie in e-moll zur Aufführung brachte. Besonderes Interesse wurde auch den Orgelvorführungsabenden auf der neuen Orgel im Festsaal der Universität entgegengebracht. Die vielseitige Verwendbarkeit dieser nach Angaben von Prof. Dr. Karl Hasse von Weigle gebauten Orgel wurde in einer Reihe von 3 Konzerten deutlich: im ersten, zu welchem die Teilnehmer am evangel. deutschen Kirchengesangstag in Stuttgart eingeladen waren, sprach Prof. Hasse über Orgelbau und die neuere deutsche Orgelbewegung und spielte Kompositionen von Sweelinck, Buxtehude, Bach und Reger. Im zweiten Konzert brachte Prof. Dr. Hermann Keller (Stuttgart) Werke aus den verschiedenen Schaffenszeiten Bachs, im dritten MD Fritz Hayn (Ulm) neuere Orgelwerke von Karl Hasse, Waltershausen, Ramin, David, Kaminski und Reger. Die Arbeit des akademischen Musikvereins galt der Aufführung von Brahms' Deutschem Requiem im Rittersaal des Schlosses Hohentübingen mit dem Landes-Symphonie-Orchester Stuttgart unter Leitung von Prof. Dr. Karl Hasse. Die Solopartien sangen Lisa Walter (Stuttgart) und Hermann Achenbach (Tübingen). Das akademische Streichorchester brachte in seinem Semesterschlußkonzert unter Mitwirkung von W. Heckinger (Klavier) Erich Bardili (Violine) und Ruth Hasse (Cello) Werke von Phil. Em. Bach, Tartini (Leitung Prof. Dr. Hasse), Volkmann und Händel (Leitung stud. phil. et mus. Fr. W. Meier). Das Musikinstitut bereitet die Herausgabe des frühprotestantischen Psalmenwerks des württembergischen Komponisten Hemmel vor, um sie der württembergischen Kirchenmusik zum Reformations-Jubiläum 1934 vorlegen zu können.

Dr. M. F.

Aus der Schule von Konzertsänger Paul Lohmann und Professor Franziska Martienssen gehen mit der neuen Spielzeit ins Engagement: Nanni Beck als 1. Soubrette ans Stadttheater Stettin, Ruth Schofer für das lyrische Fach ans Stadttheater Essen, Dr. Waldemar Bieneck als jugendlicher Heldentenor ans Stadttheater Magdeburg.

Das Collegium musicum der Universität Heidelberg brachte kürzlich Bachs „Musikalisches Opfer" zu einer schönen Wiedergabe.

Aus dem Jahresbericht 1932/33 des Landeskonservatoriums in Detmold (Dir. Erwin Kerschbaumer) entnehmen wir, daß das von Stadt und Land subventionierte Institut wesentlich von dem Ertrag der 12 Abonnementskonzerte gestützt wurde, die die Lehrkräfte zu Gunsten der Konservatoriumskasse veranstaltet haben; auch waren die Konzerte mit Rücksicht auf die Hilfsaktion zum großen Teil ausverkauft.

An der Kölner Musikhochschule wurde unter Leitung von Prof. E. Jos. Müller eine Schulungswoche für Lehrer und Musiklehrer eröffnet, die sich mit den gegenwärtigen Aufgaben

der musikalischen Erziehung von Jugend und Volk beschäftigt.

Die Weimarer Musikhochschule führt im nächsten Winter als neues Unterrichtsfach das Viola da Gamba-Spiel ein.

An der staatlichen Hochschule für Musik zu Weimar wurde nach dem Muster von Berlin und Leipzig mit Unterstützung der thüringischen evangelischen Landeskirche ein kirchenmusikalisches Institut errichtet.

In Jena wird demnächst ein Musikinstrumenten-Museum eröffnet werden, das unter der Leitung des Musikwissenschaftlichen Seminars der Universität steht und sich vornehmlich mit der Geschichte der Blasinstrumente befaßt.

Die bekannten internationalen Sängerkurse, die Professor Franziska Martienssen und Konzertsänger Paul Lohmann bereits seit Jahren in Potsdam abhalten, waren auch in diesem Sommer wieder voll besetzt. Die Beteiligung des Auslandes war zwar nicht so stark wie sonst, aber trotzdem rege, und wurde durch große Beteiligung des Inlandes ausgeglichen.

In Angora soll eine Hochschule für Schauspielkunst und Musik in europäischem Stil errichtet werden. Als Organisatoren des neuen Instituts wurden durch den türkischen Intendanten Münz Hayri Bey die beiden Regisseure des Wiener Theaters in der Josefstadt, Preminger und Marx, berufen.

Der musikalische Leiter der Altenburger Oper, Heinz Drewes, der lange Jahre am Deutschen Nationaltheater in Weimar als Kapellmeister wirkte, promovierte in Köln bei Prof. Kroyer mit einer Arbeit aus der italienischen Operngeschichte des Dresdner Hofes im 18. Jahrhundert. Die Dissertation befaßt sich mit den Kompositionen der sächsischen Kurfürstin Maria Antonia Walpurgis, einer Freundin Friedrichs des Großen.

In Lübeck ist die Gründung eines städtischen Konservatoriums geplant in Verbindung mit einer Singschule, einer Orchesterschule und eines Kirchen- und Schulmusikinstitutes.

KIRCHE UND SCHULE

Paul Michels Oratorium „Gustav Adolf, Christ und Held“ kam gelegentlich einer Kantorentagung in Crimmitschau wiederholt zur Aufführung. Sein neues Oratorium „Dein Reich kommt“ für Sopran, Alt, Baßsolo, gem. Chor und großes Orchester wird am 19. Oktober in der dortigen Laurentiuskirche zur Ur-Aufführung gelangen.

Am 6. August wurde die wiederhergestellte Hildebrand-Orgel in St. Wenzel zu Naumburg-S. in feierlichem Gottesdienst und in einem Orgelkonzert durch Stud.-Rat Nichterlein eingeweiht. Nach gänzlichem Verfall ist die mit dem 1699 errichteten barocken Gehäuse von Meister Zacharias Hildebrand aus Leipzig 1743—1746 erbaute Orgel, die J. S. Bach und Gottfried Silbermann abnahmen, durch Walcker-Ludwigsburg wieder hergestellt worden. Unter Verwendung von etwa 1500 Pfeifen der alten Orgel ist nun ein herrliches Orgelwerk mit 53 klingenden Registern und 3971 Pfeifen entstanden, das Stud.-Rat Nichterlein, der sich um die Erneuerung sehr verdient gemacht hat, in einem Orgelkonzert: „Deutsche Orgelkunst aus Bachs Zeiten“ in allen seinen alten wie neuen Schönheiten zur Geltung kommen ließ. V.

Ein Pfarrer in Nottinghamshire (Mittelengland) veranstaltete einen musikalischen „Gottesdienst“ durch Vorführung von Wagnerwerken auf der Orgel. Wagner selbst wäre wohl der erste gewesen, der gegen diesen Mißbrauch protestiert hätte.

Am Kirchenmusikalischen Institut der Evangelisch-lutherischen Landeskirche am Landeskonservatorium der Musik zu Leipzig fanden die Abschlußprüfungen statt. Es unterzogen sich hierbei der hauptamtlichen Prüfung 10, der Reifeprüfung 9, der nebenamtlichen Prüfung 14 Studierende und 2 Extraneer. Den Vorsitz führte Prof. D. Dr. Karl Straube, der Prüfungskommission gehörte u. a. Prof. D. Otto Richter Dresden, an. Sämtliche Studierende bestanden, einige mit besonderer Auszeichnung.

Anläßlich des 90. Geburtstages von Heinrich von Herzogenberg brachte Kantor Richard Fricke, ein ehemaliger Herzogenberg-Schüler, seine c-moll-Messe für Chor, Soli und Orchester in der Luther-Kirche zu Dresden zur Aufführung. Das fast gänzlich unbekannte Werk erzielte durch seine melodische Schönheit und kontrapunktische Meisterschaft tiefgehenden Eindruck. Die wohlgelungene Aufführung wurde vom Mitteldeutschen Rundfunk übertragen.

Der Regensburger Domchor veranstaltete im Verein mit der Regensburger Kirchenmusikschule zum Semesterabschluß einen liturgischen Abendgottesdienst in der Cäcilienkirche zu Regensburg mit Reger'schen Kompositionen. Die Aufführung wurde eröffnet mit dem 8stimm. Chor „Der Mensch lebt und bestehet“, worauf sich eine kurze Gedächtnisansprache, gehalten von Stadtpfarrer Pater Gabriel von St. Cäcilia, anschloß. Die abwechselnd von Chor, Solo und Gemeinde vorgetragene „Auferstehungskantate“ erfuhr besonders durch den aus 500 Mitwirkenden bestehenden Volkschor machtvolle Steigerungen. Die folgenden Gesänge wurden durch biblische Gebete aus der Schrift und Hymnologie, aus der Reger seine Anregungen geschöpft, einheitlich verbunden. Ergreifend schön erklang das Lied „Im Himmelreich ein Haus steht“, sowie das innige

Marienlied „Maria sitzt am Rosenhaag" und „Die Nacht ist kommen". Wie sehr der Reger'sche Vokalstil mit der alten Kunst verwandt ist, zeigten die gregorianischen Gesänge „Pange lingua" und „Tantum ergo", die von der gesamten versammelten Gemeinde mit Begeisterung gesungen wurden und sich stilistisch vortrefflich einfügten. Die Feier wurde beendigt mit der Choralkantate „Meinen Jesum laß ich nicht", wobei wiederum Domchor, Kirchenmusikschule und Volkschor zusammenwirkten und letzterer den hinreißenden Cantus firmus in die Polyphonie des Chores hineinsang, ein gewaltiger Abschluß, dem Domorganist Dunkelberg noch ein machtvolles Reger'sches Orgelstück zum Ausgang folgen ließ.

Vom 16.—21. Oktober 1933 veranstaltet das Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht eine musikpädagogische Woche im Johannesstift Spandau. Im Mittelpunkt dieser Arbeitswoche steht die praktische Einführung in die Tonwort-Sprache von Carl Eitz. Der Arbeitsplan umfaßt die Hauptgebiete der praktischen Musikerziehung: von den Kinderrufen über die Einführung in Dur-Geschlecht und Notenschrift bis zu der Behandlung von Kirchenlied und nationalem Lied und der Verwendung des Tonwortes in der Instrumentalmusik. Teilnehmergebühr: RM. 3.—. Leiter: Richard Junker, Hannover. Anmeldungen und Auskünfte: Musikstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht, Berlin-Charlottenburg 2, Hardenbergstraße.

Der österreich. Bundesminister für Unterricht hat die an der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien seit 23 Jahren bestehende Abteilung für Kirchenmusik und das Musikpädagogische Seminar zu einer „Abteilung für Kirchen- und Schulmusik" vereinigt und Prof. Dr. Josef Lechthaler mit der Leitung der neuen Anstalt betraut. Die Vereinigung der beiden Abteilungen verfolgt den Zweck, dem Kirchenmusiker die erhöhte Möglichkeit pädagogischen Studiums zu geben, und den Schulmusiker (und Privat-Musiklehrer) mit der sacralen Musik bekannt zu machen, die ja seit Urbeginn Ausgangspunkt und Lebensspender für die weltliche Musik ist. Die Kindersingschule, der Kinderchor, der gemischte Chor und das Anstaltsorchester der Abteilung geben den Frequenten reichlich Gelegenheit, nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch den Gesang- und Musikunterricht kennen zu lernen, und selbst zu unterrichten. Die Einschreibung neuer Aufnahmsbewerber beginnt in diesem Schuljahre am 4. September und endet am 16. September; sie findet in der Kanzlei der Staatsakademie III. Lothringerstraße 18, vormittags von 9 bis 12 Uhr statt. In berücksichtigungswerten Fällen können Anmeldungen auch in einem späteren Zeitpunkt angenommen werden. (Auskünfte auch in der Kanzlei der „Abteilung für Kirchen- und Schulmusik" I. Seilerstätte 8, 3. Stock.) Die Aufnahmsprüfungen werden für die hiezu Verpflichteten am Donnerstag, 28. IX., ab 10 und 16 Uhr und am Freitag, 29. IX., ab 10 Uhr in der Staatsakademie III. Lothringerstraße 18 abgehalten.

Böhm-Gedächtnisfeier in St. Johannis zu Lüneburg. Zur 200. Wiederkehr des Todestages des ehemaligen Organisten an der St. Johanniskirche in Lüneburg Georg Böhm — er starb am 18. Mai 1733 — fand an der Stätte seines Wirkens eine sehr eindrucksvolle Gedächtnisfeier statt. Veranstaltet wurde sie von dem derzeitigen Organisten an St. Johannis Carl Hoffmann, dem es gelungen ist, seinem großen Vorgänger ein würdiges klingendes Gedächtnis zu setzen. Ausführende waren die Solisten A. Sottmann-Hamburg (Sopran), H. Gesterkamp-Hamburg (Alt), H. Kemper-Hamburg (Tenor), R. Kleinecke-Hamburg (Baß), der verstärkte Johanniskirchenchor; den Cembalo (Klavier)-Part betreute H. Krüger-Hamburg, den Orgelpart M. L. Meyer-Lüneburg, das Streichorchester stellte das Städtische Orchester, Orgel-Solo und Chorleitung Carl Hoffmann. Zur Aufführung gelangten Werke Georg Böhms: Die Auswahl war geeignet, jeden musikalisch Einsichtigen den Wert und die Bedeutung Böhms sowohl musikhistorisch als auch besonders für die Gegenwart erkennen zu lassen. Die vier Solisten waren nach Art und Form ihrer Aufgaben „gleichgeschaltet" (jeder von ihnen sang im 1. Teil je ein Solo-Lied) und waren im 2. Teil bei der Kantate gleich dankbar beschäftigt. A. Sottmann zeigte bei der Wiedergabe des Liedes „Bringet meinen Herrn zur Ruh", daß ihr weicher, aber doch tragfähiger Sopran sich besonders zur Betätigung in der musica sacra eignet, was auch ihre Arie in der Böhm-Kantate bestätigte. Auch H. Gesterkamp hatte Gelegenheit, die Qualität ihrer Stimme in das rechte Licht zu rücken. Ihr warmer, dunkler Alt ließ in der Darbietung des Liedes „O Herzensweh" tiefe Innerlichkeit erkennen, die sich durch die Wiedergabe der Altarie in der Kantate noch wesentlich verstärkte. Die Tenor-Partie sang H. Kemper. Seine Stimme ist weich und hat guten Umfang. Sein Vortrag zeigt seinen musikalischen Geschmack; das bezeugte sowohl die Behandlung des Liedes „Geh ein, mein Leib, in deine Kammer", als auch die Partie aus der Kantate „Es kann uns weder Angst noch schweres Leiden". Der Baß R. Kleinecke's erregte wegen seiner Kraft und seines eigenartigen Glanzes in der hohen Lage besonderes Interesse. Der verstärkte Kirchenchor an St. Johannis unter der straffen Leitung Hoffmanns zeigte sich seiner

Aufgabe durchaus gewachsen. Die Motette kam rein und mit gutem Ausdruck heraus. Besonders gelang der Schlußchor in der Kantate „Mein Freund ist mein". Sie stellt wohl eine der schönsten Chorkompositionen Georg Böhms dar. Nach dem Cembalo-Part zu schließen, der von H. Krüger fein herausgebracht wurde, muß Georg Böhm auch — noch so nebenbei — ein bedeutender Klavierspieler gewesen sein. Die Orgelbegleitung war bei M. L. Meyer-Lüneburg in guten Händen. Besondere Anerkennung verdient die Leistung des Streichorchesters durch Mitglieder unseres Städtischen Orchesters. H. Prange.

PERSÖNLICHES

Der Komponist und Kapellmeister Hans Schilling wurde zum Obmann der Landesleitung Bayern des Reichskartells der deutschen Musikerschaft ernannt. Die Geschäftsstelle der Landesleitung befindet sich in München, Bürkleinstr. 12/0 (Geschäftsstunden: täglich 9—17 Uhr, Samstag 9—13 Uhr; Sprechstunde für die Landesleiter täglich 11½—13 Uhr).

Otto Volkmann, der langjährige Leiter des Osnabrücker Musiklebens, wurde zum städtischen Generalmusikdirektor in Duisburg ernannt.

Dr. Karl Muck, der hochverdiente Dirigent, legte infolge von Differenzen bei Verschmelzung der Hamburger Philharmonie mit dem Hamburger Staatstheater die Leitung der Philharmonie nieder.

GMD Werner Ladwig hat seine Unterhandlungen mit den Frankfurter Städtischen Bühnen abgebrochen und seinen Vertrag mit der Dresdner Philharmonie erneuert.

Hans Gustav Schmitt-Mutzbauer wurde zum Intendanten des Stadttheaters in Gladbach-Rheydt ernannt.

Kapellmeister Swarowsky von Stuttgart wurde an das Landestheater Braunschweig verpflichtet.

Der Frankfurter Regisseur Rudolf Scheel wurde vom Staatskommissar Hinkel als künstlerischer Leiter der Staatlichen Deutschen Musikbühne, Berlin, die unter dem Protektorat des Staatskommissars selbst steht, berufen.

Dr. Claus Dietrich Koch, der Sohn des Berliner Komponisten Friedrich E. Koch, wurde als Spielleiter und Dramaturg der Oper an die Städt. Bühnen in Hannover berufen.

Der neuernannte Direktor der Reichsrundfunkgesellschaft, Eugen Hadamosky, wurde von Minister Dr. Goebbels anläßlich eines Festaktes im Funkhaus in sein Amt eingeführt.

Alexander von Swaine wurde als Solotänzer an die Berliner Städtische Oper verpflichtet.

Gerhard Bremsteller, Oberorganist an der Königin Luise-Gedächtniskirche in Breslau, wurde als Lehrer für Orgelspiel an die evang. Kirchenmusikschule der Kirchenprovinz Schlesien verpflichtet.

Der Wagnersänger Hans Tomaschek feierte das Fest der goldenen Hochzeit mit Berta Tomaschek-Hinrichsen. Beide gehörten dem Ensemble Angelo Neumanns an.

Torkid Noval ist als Tenor an die Berliner Staatsoper engagiert.

Intendant Dr. Otto Liebscher (Lübeck) ist mit Zustimmung der amtlichen Behörden zum Intendanten des Münsterschen Stadttheaters ernannt worden. Der bisherige Intendant der Theaterunion Münster-Osnabrück, Dr. Fritz Berend, ist von seinem Posten zurückgetreten und wird voraussichtlich am Münsterschen Theater eine Anstellung als 1. Kapellmeister finden.

Der Ballettmeister des städtischen Theaters in Duisburg, Walter Junk, wurde auch für die kommende Spielzeit in gleicher Eigenschaft verpflichtet.

Erwin Burmeister wurde Intendant in Remscheid.

Bertil Wetzelsberger und Karl Maria Zwißler wurden als erste Kapellmeister der Frankfurter Oper bestätigt, nachdem sich die Verhandlungen mit Werner Ladwig zerschlagen hatten.

GMD Erich Kleiber wurde für zwei Konzerte nach Rom verpflichtet.

Erich Orthmann wurde Generalintendant des Danziger Stadttheaters.

Der ausgezeichnete Tenor Charles Kullmann wurde für die kommende Spielzeit abermals an die Staatsoper Berlin verpflichtet.

Dr. Werner Bitter, bisheriger 1. Kapellmeister in Hagen i. W., wurde zum 1. Kapellmeister nach Gladbach-Rheydt verpflichtet.

Prof. Dr. h. c. Paul Graener wurde anstelle von Max von Schillings in den Vorstand der „Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände" gewählt.

Nach Pfitzner hat auch Wilhelm Rode seine Mitwirkung bei den Salzburger Festspielen abgelehnt. Der Tenor Anton Maria Topitz hat eine Einladung des Wiener Rundfunks abgewiesen.

Als Reichs-Fachgruppenleiter der Gruppe Musik im Kampfbund für deutsche Kultur wurde Prof. Dr. Fritz Stein, der Direktor der staatl. Hochschule für Musik ernannt, zu seinem Stellvertreter Dr. Siegfried Burgstaller, der gleichzeitig zum Fachgruppenleiter der Gruppe Berlin ernannt wurde. Mit den Aufgaben des Pressedienstes der Gruppe wurden Dr. R. C. Muschler, Dr. Franz Rühlmann und Dr. Fritz Stege beauftragt. Als Referenten sind bestellt: für ernste Musik: Dr. S. Burgstaller; Oper: Georg Vollerthun, Wilhelm Rode; Unterhaltungsmusik und Operette: Willy Geis-

ler; Textdichter: Dr. R. C. Muſchler; Chorweſen: Prof. Dr. Fritz Stein; Dr. M. Burkhardt; Kirchenmuſik: Prof. Dr. Fritz Stein; Johannes Guenther, Prof. Wolfgang Reimann; Schulmuſik: Dr. Bieder, C. Schulz, Studienrat W. Geisler; Privat-Muſikunterricht: Hugo Raſch; Singeſchulen: W. Haſtung, Studienrat von Paynen, Dr. Fritz Stege; Werkprüfungsausſchuß: Dr. S. Burgſtaller, Dr. R. C. Muſchler. Ohne Referat reihen ſich den Genannten außerdem noch an: Komponiſt und Kapellmeiſter Hans Bullerian, Komponiſt Otto Frickhoeffer, Prof. Dr. h. c. Paul Graener, Prof. Dr. h. c. Guſt. Havemann, Stadtverordneter H. E. Ihlert, Dr. Th. E. Mahling, KM Peter Schmitz, Karl Stietz, Prof. Max Trapp u. a.

Unſer Mitarbeiter Dr. Rudolf Bode, der bekannte Schöpfer eines rein deutſchen Syſtems für rhythmiſche Körperkultur, wurde von der Reichsleitung des Kampfbundes für deutſche Kultur zum Leiter der Fachgruppe „Körperbildung und Kampf" mit den Untergruppen Gymnaſtik, Kunſtkampf und Geſellſchaftskampf ernannt und zugleich zum Reichsleiter der Fachſchaft Gymnaſtik und Kampf im Reichsverband der deutſchen Turn-, Sport- und Gymnaſtiklehrer beſtellt.

Heinz Schubert, Meiſterſchüler von Siegm. von Hausegger und Joſef Haas, bisher Kapellmeiſter an den ſtädtiſchen Bühnen Dortmund und Hildesheim, wurde als 1. Kapellmeiſter an das Stadttheater Flensburg berufen.

Paul Breiſach wurde als muſikaliſcher Oberleiter nach Graz berufen.

Geburtstage.

Guſtav Erneſt, der bekannte Berliner Muſikwiſſenſchaftler, Biograph von Beethoven und Brahms, wurde 75 Jahre alt.

Prof. Willy Rehberg, der bekannte Violinvirtuoſe, feiert am 2. September ſeinen 70. Geburtstag. Er iſt, neben ſeiner ſoliſtiſchen Tätigkeit, durch die Herausgabe zahlreicher klavierpädagogiſcher Werke, inſonderheit für 2 Klaviere zu 4 Händen, hochgeſchätzt.

Der Komponiſt Hans Schilling wurde am 19. Auguſt 65 Jahre. Er war Schüler von Ludwig Thuille, Richard Strauß und Felix Mottl und wirkte als Kapellmeiſter am Frankfurter Operntheater und an der Covent Garden- und Beecham-Opera, ſowie 1921—25 als Direktor der Augsburger Muſikſchule. Neben einer Reihe von Liedern ſchuf er zwei Opern: „Sonnwendglut" und „Baron Vanſtenland". Neuerdings wurde er mit der Landesleitung Bayern im Reichskartell der deutſchen Muſikerſchaft beauftragt.

Das 65. Lebensjahr vollendete Prof. GMD Dr. Alfred Lorenz, bekannt durch ſeine Forſchungen über die Form bei Richard Wagner. Er erhielt hierfür die ſilberne Bürgermünze der Stadt Bayreuth.

Rudolf Maria Breithaupt, der bekannte Vorkämpfer der natürlichen Klaviertechnik, wurde 60 Jahre alt.

Seinen 60. Geburtstag feierte der ſächſiſche Komponiſt und Schriftſteller Franciscus Nagler, Kirchenmuſikdirektor und Chorleiter.

Seinen 50. Geburtstag feierte Studienrat Arnold Ebel, bekannt als Organiſator und Komponiſt, ehemals Erſter Vorſitzender des Reichsverbandes Deutſcher Tonkünſtler.

Todesfälle.

† im Alter von 77 Jahren in Meran Prof. Eduard Schütt, der bekannte Pianiſt und Komponiſt zahlreicher eleganter Klaviermuſik- und Kammermuſikwerke.

† in Rio de Janeiro Muſikdirektor Profeſſor H. E. Oberſtetter, der auch einige Jahre an der Wiener Volksoper als Kapellmeiſter wirkte. Er hat ſich um die Förderung des Muſiklebens in Braſilien große Verdienſte erworben.

† im 67. Lebensjahre der Hamburger Muſikſchriftſteller und Klavierpädagoge Karl Koch, der durch eine Reihe muſiktheoretiſcher Werke bekanntgeworden iſt.

† Jakobus Menzen, Organiſt, Chorleiter und Pädagoge in Düſſeldorf, 52 Jahre alt.

† Louis Kelterborn, Komponiſt und Kapellmeiſter in Recklinghauſen, im Alter von 42 Jahren.

† Gerhard Schjelderup, der bedeutende nordiſche Komponiſt, im Alter von 74 Jahren. Die ZFM hat wiederholt Veranlaſſung genommen auf das Schaffen dieſes zu Unrecht zurückgeſetzten Muſikers hinzuweiſen. (Vergl. auch die Geſamtwürdigung ſeiner Perſönlichkeit im Aprilheft 1933.)

† Kammerſänger Robert Philipp, langjähriges Mitglied der Berliner Staatsoper, im Alter von 81 Jahren, am 12. Auguſt.

† Simon Breu, Komponiſt und Förderer des Männerchorgeſanges, ehemaliger ſtellvertr. Direktor des Würzburger Staatskonſervatoriums, im Alter von 75 Jahren.

† Prof. Robert Kajanus, einer der führenden finniſchen Komponiſten, im Alter von 77 Jahren in Helſingfors.

† Ewald Dülberg, hypermoderner Bühnenbildner, 46 Jahre alt.

† Karl Marx, Mannheimer Opernſänger und Regiſſeur, im 72. Lebensjahre.

† Karl Mayer, ehemaliger Kammerſänger in Köln und Stuttgart, im Alter von 82 Jahren.

† der bedeutendſte katholiſche Kirchenmuſiker der Steiermark, Dr. Anton E. Faiſt, am 12. Auguſt im Krankenhauſe zu Hall in Tirol. Am 26. Jän-

ner 1864 zu Riegerspurg (Oststeiermark) geboren, war Faist seines Zeichens Priester und wirkte als solcher als Professor der Mathematik und philosophischen Propädeutik am Fürstbischöflichen Knabenseminar in Graz. Seine kirchenmusikalische Tätigkeit dokumentierte sich in der Herausgabe eines Gesangbuches „Magnificat", des gesanglichen Teiles des von Dr. Puchas redigierten Diözesan-Gebetbuches, aber vor allem in der Komposition zahlreicher liturgischer Gesänge von eigenartiger Prägung (Kirchenliedern, Requiems, zwölf Messen, lauretanische Litaneien) für gemischten und für Männerchor. Faist war eine jener in der Kirchenmusik seltenen Naturen, die gegen die Versandung, Verweichlichung durch die Tat vorbildlich wirkten. Auf seine drei deutschen Messen sei besonders hingewiesen. Prof. Dr. R. v. Mojsisovics.

BÜHNE

In den nächsten Monaten sollen in den verschiedenen Bezirken „Spielgemeinschaften für nationale Festgestaltung" aus erwerbslosen Bühnenkünstlern ins Leben gerufen werden, die dem Reichsministerium für Volksaufklärung unterstehen. Als erste derartige Vereinigung wurde bereits in Köln eine „Rheinische Spielgemeinschaft für nationale Festgestaltung" gegründet, die, unabhängig von den Stadt- und Wandertheatern, große festliche Aufführungen für Massenbesuch veranstalten wird.

Die Berliner Staatsoper wird anläßlich des bevorstehenden Geburtstages von Richard Strauß im kommenden Winter seine gesamten Werke — mit Ausnahme von „Feuersnot" und „Josephslegende" — in einem Strauß-Zyklus zusammenfassen. Dabei werden „Intermezzo" und „Frau ohne Schatten" neu inszeniert und „Arabella" wird bereits im Oktober unter Wilhelm Furtwängler zur Aufführung kommen. An anderen zeitgenössischen Kompositionen soll Hans Pfitzners „Palestrina" in Neuinszenierung und E. von Rezniceks „Donna Diana" in einer textlichen und musikalischen Neufassung zur Aufführung kommen.

Düsseldorf bringt in der kommenden Spielzeit als Neuheit Paul Graeners „Schirin und Gertraude".

Die Städtische Oper zu Charlottenburg bringt im Herbst Schillings' „Mona Lisa" und Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad". Darnach folgt Wolff-Ferraris „Susannes Geheimnis" zusammen mit einem verschollen gewesenen Ballett von Mozart „Die Rekrutierung", Hans Pfitzners „Christelflein", eine Neuinszenierung von Wagners „Tristan und Isolde" und Johannes Strauß' „Fledermaus". Zum Frühjahr folgen dann Neuinszenierungen von Mozarts „Zauberflöte" und Verdis „Aida". Auch Kienzls „Evangelimann" und Tschaikowskys „Pique Dame", sowie Richard Strauß' „Josephslegende" sind vorgesehen.

E. T. A. Hoffmanns „Undine" wird in der Neubearbeitung von Hans von Wolzogen an der Leipziger Städtischen Oper im kommenden Winter zur Uraufführung kommen.

Das Landestheater in Braunschweig verspricht außer Natanael Bergs „Engelbrekt" noch Malipieros „Die Fabel vom vertauschten Sohn" (Urauff.) und Kurt Atterbergs „Flammendes Land".

In Hamburg soll Felix Draesekes Oper „König Sigurd" erstmalig aufgeführt werden. Ein begrüßenswerter Entschluß!

Aachen plant u. a. ein neues Werk von Respighi „Die ägyptische Maria" und Verdis „Schlacht bei Legnano".

Die Pfalzoper G. m. b. H. wird in der kommenden Saison folgende Opern neu herausbringen: Glucks „Alcestis", Mozarts „Entführung aus dem Serail", Beethovens „Fidelio", Lortzings „Zar und Zimmermann", Wagners „Meistersinger", Verdis „Aïda", ferner „Franzesca" von Goetz, „Das goldene Kreuz" von Brüll, „Der arme Heinrich" von Pfitzner, „Schwanenweiß" von Weismann, „Prinzessin Huschewind" von Müller-Prem, „Schirin und Gertraude" von Graener, „Der Freikorporal" von Vollerthun und „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari.

Rostock beabsichtigt folgende Erstaufführungen: „Oberst Chabert" von Waltershausen, „Don Carlos" von Verdi, „Fatme" von Flotow, „Arabella" von R. Strauß, „Christelflein" von Pfitzner, „Mona Lisa" von Schillings sowie Neueinstudierungen von „Tristan und Isolde", „Fliegender Holländer", „Zauberflöte" und Webers „Oberon".

Flotows Oper „Sein Schatten" (Paris 1870) wird am Deutschen Nationaltheater in Weimar, Rossinis Oper „Graf Ory" (Paris 1828) am Stadttheater Duisburg in der kommenden Spielzeit die deutsche Uraufführung erleben.

Die Stadt Herford wird auf Anregung der NSDAP ein eigenes Theater gründen.

In Halle wird anläßlich des 175. Todestages von Händel die Erstaufführung seines „Xerxes" geplant.

In Kiel werden neben klassischen Werken Pfitzners „Armer Heinrich", Vollerthuns „Islandsaga", Schillings „Mona Lisa" und eine Oper von Paul Graener auf dem Spielplan erscheinen.

In Bamberg soll E. Th. A. Hoffmanns „Aurora" zur Aufführung gelangen.

Entgegen in der „Tages"- und auch einem Teile der „Fachpresse" verbreiteten Nachrichten über eine an der Städtischen Oper in Berlin stattfindende Mozart-„Uraufführung", sei fest-

gestellt, daß das im Archive des Steiermärkischen Musikvereines (gegr. 1815) 1928 durch dessen Archivar L. Seitz in Stimmen aufgefundene, durch Roderich von Mojsisovics als Mozartsches Originalwerk festgestellte Ballett „Die Rekrutierung oder die Liebesprobe" mit Mozarts Text bereits am 9. November 1930 im Landestheater in Karlsruhe i. B. mit dem neuen Texte „Die Liebesprobe oder Chun-Yang, die treue Tänzerin" von Roderich v. Mojsisovics am 14. Dezember 1930 in der Münchener Staatsoper (Morgenaufführung des Residenztheaters) und mit diesem neuen Texte seither wiederholt in München, ferner auch in Karlsruhe i. B. und dann in Graz, Hagen i. W. zu erfolgreichen Aufführungen gelangte. R. v. M.

KONZERTPODIUM

Der Münchener Tonkünstlerverein (Anton Huber-Trio) brachte innerhalb eines Kammermusikabends die Erstaufführung des Klaviertrios op. 19 von Erich Rhode, dessen Kammermusik für 4 Blasinstrumente und Klavier op. 29 im Bayer. Rundfunk kürzlich durch das Würzburger Bläserquintett uraufgeführt wurde. Beide Werke hatten einen sehr guten Erfolg.

Hans Hermann Wetzlers neue Symphonie concertante für Solovioline und Orchester kam kürzlich in Dresden unter Kurt Striegler mit Jan Dahmen als Solist zur erfolgreichen Uraufführung.

Das Kammerorchester für neue Musik, Köln (Ltg. Helmut Degen), brachte in seinem ersten Kammerkonzert in Köln Tänze des 16. Jahrhunderts, Pachelbels Partie für 5 Streicher und J. S. Bachs Ouvertüre in C-dur und Brandenburgisches Konzert Nr. 4 zur Aufführung.

Erfreulicherweise werden im kommenden Konzertwinter eine größere Anzahl von Aufführungen von Pfitzners Kantate „Von deutscher Seele" stattfinden, u. a. in: Berlin (Kittelscher Chor und Funkstunde), Bottrop (Switing), Breslau (Schles. Kulturwoche der NSDAP.), Dresden (Ladwig/Philharmonie), Hamburg (Norag), Köln (Abendroth/Gürzenich), M.-Gladbach (K. f. d. K. / Gelbke), Regensburg (K. f. d. K. / Amende).

Folgende Neuheiten bietet die Düsseldorfer Konzertsaison: Bach-Pillney, Toccata und Fuge, Manuel de Falla: Nächte in spanischen Gärten, Borodin: Polowetzer Tänze, Ebel: Sinfonia giocosa, Müller: Variationen über ein deutsches Volkslied, W. Straub: Altdeutsche Minnelieder, Ludwig Weber: Streichmusik, Weismann: Lieder für Sopran (Urauff.), Kaminski: Streichquartett.

Max Regers im letzten Jahrzehnt nahezu vergessene „Vaterländische Ouvertüre" Op. 140 ist in der letzten Zeit wiederum in einer ganzen Anzahl deutscher Städte, u. a. auch beim Regerfest in Kassel, bei der Ernst Moritz Arndt-Feier in Bonn, beim Anhalter Musikfest in Zerbst und in Osnabrück als Einleitung zum Drama „Schlageter" von Hans Johst, erklungen. Weitere Aufführungen stehen bevor.

Ein Chorkonzert in Stettin, das unter Leitung von Erich Stelfe Werke von Brahms und Wagner bot, fand in der Presse eine äußerst anerkennende Besprechung.

Eine weihevolle Kundgebung, die noch eine besondere Bedeutung durch Dr. Alfred Rosenberg als Redner gewann, veranstaltete am 7. Juli die Heidelberger Ortsgruppe des Kampfbundes für Deutsche Kultur im Vereine mit der Kreisleitung der N.S.D.A.P. und der Stadtverwaltung. Beethovens „Neunte" gelangte im akustisch sehr günstigen alten Schloßhofe, unter der Leitung des Städtischen Musikdirektors Kurt Overhoff mit dem Heidelberger Städt. Orchester und dem Staatsorchester Karlsruhe sowie einem aus allen Bevölkerungsschichten gebildeten Riesenchore zur vollendeten Aufführung. Das Soloquartett war vertreten durch Ria Ginster-Frankfurt, Frieda Dierolf-Berlin, Heinz Marten-Berlin und Johannes Willy-Frankfurt. Die einzigartige Festveranstaltung, an welcher fast die ganze Badische Regierung teilnahm, hatte unzählige Gäste von nah und fern herbeigezogen und wurde an den beiden folgenden Tagen wiederholt. O. S.

Die Jenaer Liedertafel unter Leitung von Georg Böttcher feierte ihr 90jähriges Bestehen mit einem eindrucksvollen Festkonzert. Werke des als Komponisten sehr geschätzten Dirigenten fanden hierbei ihre Uraufführung.

Die Stadt Münster veröffentlicht soeben ihr Konzertprogramm für den kommenden Winter. Unter der Leitung von MD Georg Jochum kommen neben bewährten Werken der Tradition, Rudi Stephans „Musik für Orchester", Pfitzners Ouvertüre zu „Käthchen", das Vorspiel zur „Flöte von Sanssouci" von Paul Graener, eine Symphonie des Schweden Kurt Atterberg, die „Pallieter-Symphonie" von Flor Alpaerts u. a. zur Aufführung bezw. Erstaufführung. Prof. Siegmund v. Hausegger wird im Rahmen eines Gastdirigenten-Konzertes seine symphonische Dichtung „Aufklänge" dirigieren. An Chorwerken ist Beethovens „Missa solemnis" und das Oratorium „Der jüngste Tag" von Otto Jochum vorgesehen. k.

In der Folge der Symphonischen Gartenkonzerte in Münster kam ein Violinkonzert von Karl zur Linde und im Rahmen eines von Musikkritikern dirigierten Konzertes (!) die „Musik für Orchester in einem Satz" von Gerhard Kaschner zur Uraufführung. k.

Der Leiter des Essener Erwerbslosen-Symphonieorchesters und Orgelpädagoge Prof. Anton Nowakowski trat in Münster als Gastdirigent mit Tschaikowskys fünfter Symphonie, der „Romantischen Ouvertüre" von Thuille u. a. auf. k.

Als erstes Domkonzert der diesjährigen Salzburger Festspiele brachte Domkapellmeister Prof. Joseph Meßner die Aufführung von Mozarts „Vesperae solennes" für Soli, Chor, Orchester und Orgel und der „Krönungsmesse" für Soli, Chor, Orchester und Orgel mit den Solisten Maria Keldorfer-Salzburg, Dorothea Schröder-Leipzig, Georg Müller-Leipzig, Paul Lorenzi-Wien.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der Chemnitzer Komponist und Kapellmeister Werner Hübschmann hat die Vertonung einer Oper „Das Horoskop" beendet. Im Mittelpunkt der Handlung, die von Gustav William Meyer stammt, steht der niederländische Genremaler Adriaen Brouwer und eine Episode aus seinem abenteuerlichen Leben.

Hans Klaus Langer beendete ein abendfüllendes Oratorium nach Nietzsche „Der Einsame".

Paul Graener veröffentlicht demnächst ein großes Chorwerk, betitelt „Marien-Kantate", das Dichtungen aus verschiedenen Jahrhunderten, für 4 Solostimmen, gem. Chor und Orchester umfaßt. Die Ur-Aufführung findet am 2. Dezember in Dresden unter GMD Werner Ladwig statt.

Heinz Schubert schrieb eine „Lyrische Suite" für Solobratsche und Kammerorchester für Konzertmeister Erich Seidl und eine neue a cappella-Motette für den Häusermannschen Privatchor.

Für die große Saarland-Kundgebung am Niederwald-Denkmal am 27. August schrieb Walter Rein im Auftrag eine Kantate „Schwur des Volkes an der Saar" für einstimmigen Chor und Blasorchester.

Roderich von Mojsisovics hat soeben den Entwurf einer vieraktigen Lustspiel-Oper „Viel Lärm um Nichts" beendet. Das vom Tonsetzer verfaßte Textbuch ist in sehr freier Anlehnung an Shakespeares Dichtung gestaltet. Durch Ausschaltung aller Nebenfiguren ist das Hauptinteresse auf die Schicksale der beiden Liebespaare Beatrice-Benedikt, Hero-Claudio gerichtet. Die Handlung vermeidet Verwandlungen innerhalb der einzelnen Akte, so daß mit vier auch bildmäßig scharf kontrastierenden Schauplätzen das Auslangen gefunden wird. Gegenwärtig ist der Tonsetzer mit der Instrumentation des Werkes beschäftigt, welches bereits in der kommenden Spielzeit zur Aufführung kommen dürfte.

VERSCHIEDENES

Der Reichskanzler hat Mk. 10 000.— für die Aufbauspende des Leipziger Richard Wagner-Denkmals zur Verfügung gestellt.

Das bisher mit dem Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht verbundene „Archiv der deutschen Musikorganisation" wurde aufgelöst. Die laufenden Geschäfte übernimmt die Preußische Akademie der Künste.

Der junge Musikhistoriker Dr. Werner Böhme-Eisenberg i. Th. fand im Besitz der Leipziger Stadtbibliothek eine bisher unbekannte Motette von Johann Ernst Bach, einem nahen Verwandten Johann Sebastians.

Von Robert Schumann haben sich 8 unbekannte Polonäsen vorgefunden, die in den Besitz der Wiener Gesellschaft der Musikfreunde übergegangen sind. Schumann hat die neuentdeckten Kompositionen im Alter von 19 Jahren während seines Leipziger Rechtsstudiums geschrieben, er widmete sie seinen Brüdern Eduard, Karl und Julius. Die Überschriften und der Charakter der Werke lassen erkennen, daß Robert Schumann hier das Heimweh eines in die Fremde Vertriebenen musikalisch schildern will.

Wagners „Siegfried-Idyll" sollte auf einer Londoner Auktion versteigert werden. Für das Manuskript wurden 1100 Pfund geboten, doch erfolgte kein Zuschlag.

In einem Rundbrief an mehrere Intendanten städtischer Theater im Lande Preußen ersucht der Leiter des Amtlichen Preußischen Theaterausschusses, Staatskommissar Hinkel, die Amtsbezeichnungen für musikaliche Leiter der Institute künftighin entsprechend den diesbezüglichen Entscheidungen des Preußischen Ministerpräsidenten und des Preußischen Kultusministers bei der Berliner Staatsoper zu handhaben. Die amtlichen Benennungen haben infolgedessen, soweit noch nicht geschehen, zu lauten: 1. (2. oder 3.) Kapellmeister der Stadt ...". Der Rundbrief begründet dieses Ersuchen mit der bekannten Entwertung großer Titulationen durch unverantwortlich häufige Benutzung derselben. Deshalb hätten auch die preußischen Minister bei dem Staatlichen Operninstitut die Bezeichnung „Staatskapellmeister" eingeführt.

Im Fremdenbuch des damaligen kleinen Gasthofs „Sonnenberg" in Seelisberg über dem Vierwaldstätter See haben sich auf demselben Blatt die Namen von Richard Wagner und Johannes Brahms gefunden. Die Eintragung Wagners, der sich als „Wagner Richard, Componist, Luzern" bezeichnet, stammt vom 13., diejenige von Brahms vom 20. Juli 1866. Wagner war der Seelisberg ja von früher her vertraut; Brahms, der damals mit Theodor Kirchner eine Ferienreise durch die Schweiz machte, hatte den Ausflug mit seinem Winterthurer Verleger J. Rieter-Biedermann unternommen. Das Fremdenbuch ist anläßlich des Doppeljubiläums gegenwärtig in Zürich öffentlich ausgestellt.

Nachdem es auf Grund von Hinweisen Albert Schweitzers durch Wiederherstellung des Bachschen Rundbogens gelungen ist, die Violinmusik

Luthertag

am 10. November 1933

Berlin, 17. Mai

Am 10. November, dem 450. Geburtstag Martin Luthers, wird in ganz Deutschland ein „Luthertag" gefeiert werden. Es soll von diesem Protestantentag eine starke Werbewelle des Protestantismus über das Reich ausgehen. Die Glaubensbewegung „Deutsche Christen" wird sich dafür einsetzen, daß dieses Ziel erreicht wird.

Vorgesehen sind für diesen Tag Schulfeiern, festliche Gottesdienste und Veranstaltungen mit kirchenmusikalischen Darbietungen. In der Reichshauptstadt soll eine Massenkundgebung im Lustgarten vor dem Dom stattfinden.

(Leipziger Tageszeitung vom 18. V. 1933).

Hervorragend geeignet sind folgende Kantaten:

Martin Luther. Ein Festspiel für Kinder von **Franciscus Nagler** op. 95. Für ein-, zwei- oder dreistimmigen Kinderchor mit Klavierbegleitung u. Harmonium, gesprochene Dichtung und lebende Bilder ad lib.
Klav.-Ausz. . . n. RM. 3.–. Chor-St. . . n. RM. –.30.
Text und Regiebuch . . . . n. RM. 1.–

Martin Luther von **Adolf Klages** op. 41. Kantate für Barit. (od. Mezzo-Sopr.)-Solo; gem. Chor oder dreistimmigen Schulchor mit Orchester und Orgel ad lib. oder Klavier.
Klav.-Ausz. n. RM. 8.–, Solost. n. RM. 1.–, jede Chorst. n. RM. 1.-, Textb. n. RM. -.30. Orch.-Mat.: Preise n. Vereinb.

Luther in Worms. Oratorium in 2 Teilen von **Ludwig Meinardus** op. 36. Für Solostimmen, Chor und Orchester.
Klav.-Ausz. – Chorstimmen. – Knabenst. (Cantus firmus). Textb. – Part. u. Orch.-Mat. leihw. Preise n. Vereinbarung.

Reformations-Kantate v. **O. Semmann.** Ein kleines, leichtes Werkchen für gem. Chor, mit 1 Tromp. (od. Blasquartett) u. Orchester.
Orgel-Ausz. . . RM. 2.–. Chorstimme . . je RM. –.40.
Blasstimmen kplt. . . . . n. RM. 1.–

Reformations-Kantate v. **O. Wermann** op. 35. Für gem. Chor, Soli und Orchester.
Part., Orch., Chor.-Mat., Klav.-Ausz. leihw. Pr. n. Vereinb.

„Jung Luther's silbern Ringlein" von **Max Engel.** Festspiel in einem Aufzuge. Ein- u. zweist. Ges. mit Klavier- od. Lauten-Begl.
Klav.-Ausz. . n. RM. 3.–. Chorstimme . n. RM. –.30.
Vollständiges Text- und Regiebuch . . . . RM. 1.–

Verlangen Sie Auswahlsendungen oder zunächst das vierseitige Lutherspezialverzeichnis über Kantaten, konzertierende Motetten, Werke für alle Chorbesetzungen usw.

KISTNER & SIEGEL

IN LEIPZIG C 1

Eine wertvolle Neuerscheinung
zum deutschen Aufbau!

KARL HASSE

Vom deutschen Musikleben

Zur Neugestaltung unseres Musiklebens
im neuen Deutschland.

Band 41 der Sammlung
„Von deutscher Musik"

Geheftet Mk. —.90
Ballonleinen Mk. 1.80

*

Inhalt:

1. Deutschbewußte Musikpflege
2. Stil und Wert der Musik
3. Die Schulmusik im Spiegel der Zeiten
4. Musikerziehung und Universität
5. Protestantismus und Musik
6. Die neue Wendung der Bachpflege
7. Die neuere deutsche Orgelbewegung
8. Volkstüml. u. kunstmäßige Musikpflege
9. Konzert, Hausmusik und Volkstum

*

Univ. Prof. Dr. Karl Hasse, der seit Jahren am deutschen Erneuerungswerk schafft, nimmt zu wichtigen musikkulturellen Fragen hier richtungweisend Stellung.

Gustav Bosse Verlag, Regensburg

des Meisters stilgerecht aufzuführen, versucht man jetzt durch Schaffung einer neuen Trompete der Lösung eines Hauptproblems der Wiedergabe Bachscher und Händelscher Orchesterwerke näher zu kommen. Nach Angaben von Werner Menke ist eine neue Bachtrompete in hoch D angefertigt und im Leipziger Landeskonservatorium vorgeführt worden.

Die Totenmaske und die Hände von Max von Schillings hat Professor August Kraus, der Berliner Bildhauer, abgeformt.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Paul Graeners „Flöte von Sanssouci" kam in Madrid zur erfolgreichen Aufführung.

Die Orchestersuite „Bürger als Edelmann" op. 60 von Richard Strauß hatte kürzlich in Paris (Concert Straram) einen derartigen Erfolg, daß das Werk wiederholt werden mußte. Die Suite kam vor kurzem in einem Konzert in der Mailänder Scala unter Leitung von Erich Kleiber, ferner in Belfast (England) und Warschau (Dirigent Schneevoigt) zu Gehör.

Die Berliner Konzert- und Oratoriensängerin Margarete Hagenmeister sang im April unter Leitung des jungen Dirigenten Peter Freund-Novisad mit großem Erfolg die Titelpartie in Haas' „Heilige Elisabeth" in Novisad und in Belgrad.

Zu Beginn der nächsten Spielzeit gehen in der New Yorker Metropolitan Opera Wagners „Meistersinger" in vollständiger Neueinstudierung in Szene. Die musikalische Leitung hat Emil Bodansky. Friedrich Schorr singt den Sachs, Max Lorenz den Stolzing, Maria Müller die Eva und Maria Olszewska die Magdalena.

Am 7. August fand im Teatro Colón, dem Opernhause von Buenos Aires, eine großangelegte Wagner-Gedenkfeier statt, die von der Stadt Buenos Aires veranstaltet wurde. Der Oberbürgermeister, Dr. Mariano de Vedria y Mitre, hielt persönlich die Gedenkrede, in der er in tiefgründigen Ausführungen die revolutionäre Persönlichkeit des Bayreuther Meisters umriß. Umrahmt wurde die Rede von Bruchstücken aus Wagnerschen Musikdramen. Die musikalische Leitung lag in den Händen von Fritz Busch, der für dieses Jahr als Leiter der deutschen Opernsaison an das Teatro Colón verpflichtet wurde. Der Abend gestaltete sich zu einem triumphalen Erfolg für den deutschen Dirigenten und für die mitwirkenden Künstler Anni Konetzi und Lauritz Melchior. Am folgenden Abend fand eine Festaufführung der „Meistersinger" statt, die einen ungeheuren künstlerischen Eindruck hinterließ. Der erfolgreiche Verlauf der diesjährigen deutschen Opernspielzeit kann nach diesem überaus verheißungsvollen Beginn als absolut gesichert gelten.

Dr. Luetge.

MUSIK IM RUNDFUNK

Kritik am Rundfunk.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Als junge, erst im Anfang der Entwicklung stehende Form der Musikausübung ist dem Rundfunk eine fruchtbare Kritik noch viel nötiger als dem Konzertsaal oder dem Theater. Der Rundfunkkritiker hat im wesentlichen drei Maßstäbe bei der Beurteilung der Rundfunkmusik:

1. Ihre Wertung nach den Erfordernissen der deutschen Kultur, des deutschen Volkstums schlechthin.
2. Die Anlage des Programms im ganzen: Das richtige Verhältnis von leichter und schwerer Musik, von Vokal- und Instrumentalmusik, der einzelnen musikalischen Formen zueinander.
3. Die musikalische und elektrotechnische Durchführung der einzelnen Veranstaltungen.

Eine Kritik nach den beiden ersten Gesichtspunkten wird einer Fachzeitschrift jederzeit möglich sein, da es sich hier um die großen durchgehenden Maßstäbe handelt. Eine Kritik nach dem dritten Gesichtspunkt dagegen wird eine monatlich, günstigstenfalls vierzehntägig erscheinende musikalische Fachzeitschrift nicht so handhaben können, wie sie selbst gern möchte. Hier müssen die Tageszeitungen eintreten, vor allem die Tageszeitungen an den Orten der einzelnen Sendegesellschaften. Ihre Aufgabe sollte es sein, die Einzelsendungen einer knappen und erschöpfenden Kritik zu unterwerfen. Es genügt nicht, wie es heute meist geschieht, irgendeine besonders bedeutsame Sendung herauszugreifen und zu besprechen; vielmehr sollten gerade die

alltäglichen Sendungen scharf beobachtet werden. Jeder Kenner der Verhältnisse weiß, daß der übergroße Teil der Hörer die Unterhaltungsmusik für das Wichtigste am ganzen Rundfunk hält. Einer wirklich systematischen Kritik unterliegt dieser Hauptteil des Programms aber noch nicht; die Folge ist, daß weder die Qualität dieser Programme noch die Art ihrer praktischen Durchführung immer so ist, wie sie eigentlich sein sollte. Können sich die Tageszeitungen entschließen, ihre Rundfunkkritik in diesem Sinne auszugestalten oder, soweit eine solche noch nicht vorhanden, neu einzurichten, so würde sich ein günstiger Einfluß auf die Programme ohne weiteres ergeben. Voraussetzung ist allerdings, daß die Rundfunkkritiker nicht nur durchgebildete Fachmusiker sind, sondern daß sie auch die technischen Grundbegriffe des Rundfunks beherrschen. Es ist nicht angängig, die Rundfunkmusik als „Ding an sich" zu beurteilen; ihre psychologischen und technischen Voraussetzungen sind stets in Rechnung zu stellen. Durch eine solche Arbeitsteilung zwischen Fachzeitschrift und Tageszeitung — die durchaus nicht streng zu sein braucht — würde es möglich sein, die gesamten musikalischen Rundfunkdarbietungen unter eine stetige kritische Kontrolle zu bringen, wie sie bei Konzertsaal und Theater schon längst üblich ist.

FUNKKRITIK.

Mitteldeutscher Rundfunk. Unter dem hübschen Titel „Wir musizieren zu Hause" wurden dem Hörer in geschickter Zusammenstellung Werke von Joseph Haas, Walter Niemann u. a. geboten. Es wäre von Vorteil, anstelle der von fast allen Sendern übernommenen „Stunde der Hausmusik" zumindest im Titel Abwechslungsmöglichkeiten zu schaffen. Die Gefahr der Schematisierung ist gerade beim Rundfunk besonders groß und kann selbst bei besten Absichten Langeweile heraufbeschwören. — Im Abschnitt Juli/August kommt die Volkslied- und Chormusik in hübscher Auswahl (u. a. Armin Knab, Otto Jochum) zu Worte. Die Veranstaltung „Hab mein Wage vollgelade" gibt zu der grundsätzlichen Anregung Veranlassung, Volkslieder unter einem gemeinsamen Motiv in dramatischer Zusammenstellung zu Gehör zu bringen. Ein sicherlich sehr ausbaufähiger Gedanke. — Die leichtere Musik überwiegt mit Rücksicht auf den Sommer. Die mehrfache Übertragung von Kurkonzerten belebt das Programm.

Norddeutscher Rundfunk. Die norddeutsche Sendergruppe setzt die Einteilung deutscher Komponisten nach Städten geordnet fort und ließ auf die „Zeitgenössischen Hamburger Komponisten" nunmehr „Zeitgenössische Kölner Komponisten" folgen. Weitere Abende dieser Art sollen sich anschließen. Dagegen ist nichts einzuwenden, sofern der musikalische Inhalt den Titel in wirklich umfassender Weise rechtfertigt. Aber die Hauptaufgabe soll auf das eigene Sendegebiet beschränkt bleiben, wo es noch mancherlei Neues gibt wie etwa das Konzert mit „Werken aus dem Archiv der Schleswig-Holsteinschen Musiksammlung" in Neumünster. Dieses neugegründete Institut sammelt Manuskripte verstorbener und lebender Lokalkomponisten. Warum besitzt nicht jede Provinz eine derartige Sammelstätte? — Viele volkstümliche, z. T. plattdeutsche Musikveranstaltungen (u. a. Alfred Huths „Volksliederspiel für Frauenchor und Klavier") gestalten das Programm sehr reizvoll.

Westdeutscher Rundfunk. Endlich sehen wir wieder eine, an dieser Stelle in der ZFM gegebene Anregung in vollem Umfange verwirklicht! Laut Presseberichten sieht der Westdeutsche Rundfunk seine Hauptaufgabe darin, eine Art von Rundblick über die musikalische Leistungsfähigkeit der westdeutschen Städte zu bieten. Alle 8—10 Tage soll ein Ausschnitt aus einer rheinisch-westfälischen Stadt an Hand eingesandter Programme geboten werden. — Auch hier möge das wichtige Schlagwort der Zeit „Von unten herauf" berücksichtigt werden: D. h. den kleineren, regsamen, unterstützungsbedürftigen Gemeinden den Vorzug vor den bereits anerkannten großen Musikzentren geben! — Eine neue Rubrik taucht auf: „Feierabendkonzert". Bravo! Es ist richtig, für den Mann aus dem Volke Musikveranstaltungen mit solchen Begriffen in Verbindung zu bringen, die ihm von vornherein vertraut sind und bestimmte, eindeutige Vorstellungen erwecken.

Süddeutscher Rundfunk. Der Stuttgarter Sender zeigt einen Fortschritt in der Programmgestaltung, sei es in anziehenden Überschriften („Heitere Kleinigkeiten"), sei es in neuartigen Montagen wie ein Operettenkonzert, das unter dem Titel „Probesingen bei Familie Kraus" von vornherein dem Motto des Humors unterstellt wird. Die Musik der Landschaft wird in Veranstaltungen wie „Schwäbische Volksmusik" nicht vergessen, Tonwerke jeglichen Gepräges ziehen in reicher Abwechslung am Ohr vorüber.

Funkstunde Berlin. Hervorzuheben ist einer Reihe von ernsten Konzerten, darunter das Sinfoniekonzert Dr. Helmuth Thierfelders mit Werken von Draeseke, Uno Klami und Graener, eine „Musik am Abend", eine Erinnerungsstunde

an Busoni u. a. Schwerere und leichtere Kost werden geschickt gegeneinander abgewogen. Besondere Aufmerksamkeit gilt dem „deutschen" Tanz, in Verbindung mit der Funkausstellung wird eine Anzahl unterhaltender Potpourris gesendet, die sich bei den Hörern besonderer Beliebtheit erfreuen.

Deutschlandsender Königswusterhausen. In der Rubrik „Musik unserer Zeit" kamen letzthin zu Worte u. a. Carl Ehrenberg, Waldemar von Baußnern, Hugo Kaun, Siegmund von Hausegger, Paul Graener, Fritz Brand. Hier offenbart sich nach wie vor großes Geschick in der Auswahl. Hübsch auch, wie Volkslieder stilistisch einheitlich zusammengefaßt werden beispielsweise in der Veranstaltung „Heimat und Meer". Neben dem wertvollen musikalischen Eigenleben des Deutschlandsenders werden gehaltvolle Übertragungen von auswärtigen Sendern übernommen.

Ostmarkenrundfunk. Einzelne Veranstaltungen wie „Der Tageslauf", deutsche geistliche Lieder" sind hervorzuheben. Die Qualität der Unterhaltungskonzerte hat sich merklich gehoben. Leichte Musik hat den Vorrang, in heiteren Abenden kommt der Humor zu Worte.

Schlesische Funkstunde. In der Schallplattenstunde werden nach wie vor die merkwürdigsten Stilprogramme zwangsmäßig zusammengestellt. Beispielsweise „Ein Blumenstrauß" mit einer japanischen Mohnblumen-Romanze, Robert Schumanns „Lotosblume", einem Lotosblumenwalzer und der Blumenarie aus Carmen. Ein wenig mehr Geschmack muß man schon aufbringen. — In der „Stunde der Nation" war Breslau mit „Schlesischen Komponisten" vertreten. — Läßt sich im Programm nicht das entsetzliche Wort „Monstre-Konzert" vermeiden? — Anerkennung verdient die reiche Auswahl an Liedmusik von den „Oberschlesischen Volksliedern" bis zur Liederstunde einzelner Komponisten wie Justus Hermann Wetzel. — Beachtung finden die Konzerte der Waldenburger Berg- und Bad Salzbrunner Kurkapelle. Hier begegnet man mitunter erstaunlich geschmackvollen Vortragsfolgen.

Bayerischer Rundfunk. München gebührt das Verdienst, die Übertragungen aus dem Festspielhaus Bayreuth durchgeführt zu haben. In höherem Maße als andere Sender bot der Rundfunk Opernübertragungen wie Tannhäuser, Ausschnitte aus Mozarts Opern, ferner eine Funkoper von Werner Egk „Columbus", Wagners Holländer in Verbindung mit den Festspielen im Prinzregententheater. Ernste Konzerte wie eine Darbietung des NS.-Reichssymphonieorchesters unter Leitung von Dr. Ludwig K. Mayer wechseln ab mit humorvollen Sendungen lokalen Gepräges, für die der Münchener Sommer besonders reichen „Stoff" liefert. Dr. Fritz Stege.

FUNKNACHRICHTEN.

Die Reichsvereinigung deutscher Rundfunkkritiker hat die Schaffenden der Rundfunksender unter der „Gruppe Funkschaffender" zusammengefaßt, um eine enge Zusammenarbeit zwischen Schaffenden und Kritikern zu beiderseitigem Gewinn zu ermöglichen.

Der kommissarische Intendant der Schlesischen Funkstunde Dr. Hans Roeseler sowie der bisherige Direktor Hadert wurden abberufen. Als Bevollmächtigter der Schlesischen Funkstunde wurde der bisherige Sendeleiter Hans Kriegler bestellt.

Der Lautenist Hans Neemann (Berlin) absolvierte kürzlich wieder ein Konzert mit Lautenmusik alter Meister im Bayerischen Rundfunk. Vor einigen Monaten hatte der Künstler auch im Deutschlandsender mit großem Erfolg alte Lautenmusik mit einem einführenden Vortrag dargeboten.

Hans Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" op. 28 wird am 26. Oktober 1933 unter Leitung des Komponisten an der Berliner Funkstunde zur Erstaufführung gelangen. Diese Aufführung wird im Rahmen der „Stunde der Nation" auf sämtliche deutschen Sender übertragen. Es ist zu hoffen, daß sich im kommenden Winter die leistungsfähigen und kulturbewußten deutschen Chorvereinigungen dieses monumentalen Werkes annehmen.

Im Auftrage der Norag Hamburg schrieb der Komponist Bernhard Homola eine Hymne für Baritonsolo, vierstimmigen gemischten Chor, großes Orchester und Orgel, die als eine Ehrung des Reichskanzlers Hitler gedacht ist. Die Komposition trägt den Namen „Wir haben errichtet ein heiliges Haus". k.

Zum Todestag Siegfried Wagners brachte der Deutschlandsender eine Siegfried Wagner-Stunde unter der Leitung von Prof. Richard Hagel, die Orchesterstücke aus den Opern „Die heilige Linde", „Der Heidenkönig" und „Herzog Wildfang" des immer noch zu wenig bekannten Meisters bot. Möge sich das neue Deutschland auch dieses wertvollen Volksgutes erinnern!

Walter Niemanns kürzlich erschienene „Kleine Suite" Op. 102 für Streichorchester gelangte im Westdeutschen Rundfunk Köln unter Leitung von Dr. Wilhelm Buschkötter zur Uraufführung.

Die in der Juli-Nr. der ZFM besprochenen „Drei Lieder mit Orchester" von Walter A. F. Graeber gelangen durch den Ostmarkenrundfunk und die Schles. Funkstunde demnächst zum Vortrage.

Eine Georg Vollerthun-Liederstunde fand im Königsberger Rundfunk statt.

Herausgeber und verantw. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstr. 19. — Für die Rätselecke verantwortlich: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantwortlich: I. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantwortlich: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. —
Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1933 HEFT 10

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen.

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM 162.—, 1/2 Seite RM 84.—, 1/4 Seite RM 45.—, 1/8 Seite RM 25.—.
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag):
Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Robert Peſſenlehner: Hermann Hirſchbach. Der Kritiker und Künſtler. Ein Beitrag zur Geſchichte des Schumannkreiſes und der muſikaliſchen Kritik in der erſten Hälfte des XIX. Jahrhunderts. Kommiſſionsverlag Guſtav Boſſe, Regensburg.

Robert Schumann ſteht inmitten einer Zeit, die wie geſchaffen ſchien, ſeine doppelte Begabung zur reichen Entfaltung zu bringen. Wie ſie ſich in ſeinen kompoſitoriſchen Arbeiten auswirkt, iſt ſchon Gegenſtand verſchiedener Unterſuchungen geworden. Wie ſie ſich aber muſikliterariſch entwickelt und geſtaltet, iſt ſelbſt von den Biographen nur kurz geſtreift worden. Gewiß wurde bisweilen auf den Zuſammenhang ſeines ſchriftſtelleriſchen Schaffens mit dem kompoſitoriſchen hingewieſen — am ſchönſten durch Franz Liſzt, der ihm in vielem verwandt iſt; aber die Beziehungen, die ſich von ſeinen Aufſätzen aus zur Redaktionsführung und weiter zurück bis zur Gründung ſeiner Zeitſchrift erſtrecken, harren noch immer einer eindringlichen Unterſuchung. Dabei iſt die im Jahre 1834 erfolgte Gründung der „Neuen Zeitſchrift für Muſik" wohl das bedeutſamſte muſikaliſche Ereignis nach dem Tode Schuberts, ein Ereignis, das nur von einer in älteren Anſchauungen befangenen Geſchichtsſchreibung, die das Kapitel „Fachzeitſchriften" überhaupt nicht kennt, übergangen werden konnte. Auch die bisherige Methode, Robert Schumann in die Gefolgſchaft E. T. A. Hoffmanns und K. M. von Webers zu bringen, bedarf einer Reviſion, da ſie eine Einigung des Willens zur ſchriftſtelleriſchen Tätigkeit vollzieht ohne die ganz anders gearteten Vorausſetzungen bei den drei Meiſtern zu berückſichtigen.

Robert Schumann iſt in erſter Linie Reformator der Muſikzeitſchriften, Reorganiſator und Begründer einer neuen Auffaſſung über die künſtleriſche Sendung des periodiſchen Kunſtſchrifttums, und dann erſt Schriftſteller, Dichter „und Poet dazu". Das eine iſt ſo ſehr bedingt durch das andere, daß das bloße Betrachten der „Geſammelten Schriften" den Überblick über ſein ganzes Wirken trübt. Wohl aber enthalten ſeine geſammelten Aufſätze eine Fülle von Einzelheiten, die einen Rückſchluß auf die Ausgangsſtellung, auf ſein ſpezielles Wirken als Redakteur ohne weiteres zulaſſen. Woher ſonſt die Fülle längſt vergeſſener Namen, die Kritiken über längſt verſchollene Werke? Woher das ſcheinbare Durcheinander der Beiträge, die, bei der Herausgabe nochmals ſorgſam redigiert, nun einen Weg durch die Zeit von 1834—1844 repräſentieren in einer Einheitlichkeit der Darſtellung, die ſich nirgends mehr wiederholt. Hierin allein wird ſchon der Unterſchied erſichtlich, der das Lebenswerk Robert Schumanns von dem anderer Meiſter deutlich trennt; hierin liegen aber auch die Schwierigkeiten, die einer umfaſſenden Beſchreibung ſeines Lebens entgegenſtehen: der Komponiſt, der Schriftſteller, der Redakteur, der Organiſator, und obendrein noch zehn Jahre deutſcher Muſikkultur! Erſt eine umfangreiche Unterſuchung der letzteren wird manche überraſchende Wendung im Leben und Wirken Schumanns aufklären und begründen.

Die Fülle der hereinſtürmenden Fragen verwirkt es, auch nur einen Teil des umfangreichen literariſchen Wirkens Schumanns zum Thema einer Spezialſtudie zu wählen. Solange die Muſikzeitſchriften der erſten Hälfte des 19. Jahrhunderts ihrer hiſtoriſchen Würdigung ermangeln, ſolange wird die Bedeutung der Gründung der Neuen Zeitſchrift für Muſik nicht voll erkannt werden. Solange der unmittelbare Freundeskreis Schumanns noch unerforſcht bleibt, ſolange wird die immenſe Wechſelwirkung zwiſchen Schumann und ſeinen Freunden nicht aufgehellt werden können. Schließlich gibt es in den „Geſammelten Schriften über Muſik und Muſiker" noch Namen, die Schumann mit Worten höchſter Begeiſterung in die Welt einführte, von denen aber ſchon die folgende Zeit kaum etwas wußte.

E H R U N G E N.

Die Stadt Gleiwitz hat an dem Geburtshaus ihres berühmten Sohnes, des Komponiſten Richard Wetz eine Gedenktafel anbringen laſſen, die kürzlich in feierlicher Weiſe in Gegenwart des Komponiſten und unter Beteiligung der Geſamtbevölkerung enthüllt wurde.

Kammerſänger Fritz Soot wurde anläßlich ſeines 25jährigen Bühnenjubiläums zum Ehrenmitglied im Verwaltungsrat der Bühnengenoſſenſchaft ernannt.

Der Breslauer Pianiſt und Komponiſt Joſef Wagner erhielt auf Grund dreier Kompoſitionen eine Ehrengabe der Genoſſenſchaft Deutſcher Tonſetzer.

Hans Gahlenberg, 1. Kapellmeiſter der Kieler Oper, erhielt den Titel eines Städtiſchen Muſikdirektors.

In Thun hat ſich ein Brahms-Komitee gebildet, das für die Errichtung eines Brahms-Denkmals wirbt, nachdem im vergangenen Jahr das Wohnhaus Johannes Brahms' aus den Jahren 1868—1888, das eine Gedenktafel trug, infolge einer notwendigen Straßenkorrektur niedergeriſſen werden mußte. Die Stadt Thun hat die Ausführung der vorgeſehenen Anlage übernommen, unter der Vorausſetzung, daß das Brahmskomitee die Finanzierung und Aufſtellung der Plaſtik von Bildhauer Hermann Hubacher (Zürich) beſorgt. Den Aufruf des Komitees unterſtützen u. a. Dr. Volkmar Andreae, Adolf Hug-Zürich, Dr. Othmar Schoeck-Zürich und Dr. Felix Weingartner-Baſel. Spenden werden erbeten an das Konto Bern Nr. 1119420 Brahms-Denkmal, Thun.

Die Vereinigung künſtleriſcher Bühnenvorſtände hat Frau Winifred Wagner zu ihrem einzigen derzeitigen Ehrenmitglied ernannt. In dem Schreiben der Vereinigung heißt es: Die deutſchen Bühnenvorſtände bitten, dieſe Ehrung nicht nur als Huldigung vor ihrer Perſönlichkeit wie vor dem Genius Richard Wagners anzunehmen, ſondern als ein in der deutſchen Zeitwende notwendig gewordenes Bekenntnis, daß künftig die deutſchen Bühnenvorſtände die Verantwortung vor dem Werk und dem Symbol „Bayreuth" zu tragen willens ſind.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Für das Jahr 1934 ſchreibt die Stadt Florenz einen Preis aus, der für eine Arbeit verliehen wird, die ſich mit den Beziehungen der Florentiner Muſik und Plaſtik zu dem Ausland beſchäftigt. Die Arbeiten können in italieniſcher, deutſcher, engliſcher, franzöſiſcher, ſpaniſcher und lateiniſcher Sprache verfaßt ſein. Zur Teilnahme ſind alle Ausländer berechtigt, die am 31. Auguſt kommenden Jahres mehr als 20 und weniger als 30 Jahre alt ſind.

Die Telefunken-Schallplatte ſucht auf dem Wege eines allgemeinen Wettbewerbs die ſchönſte deutſche Stimme. Verlangt iſt das Singen eines deutſchen Liedes in friſchem und natürlichem Volkston.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Die neue Sammlung „Die großen Meiſter der Muſik, der Artibus et literis, Geſellſchaft für Geiſtes- und Naturwiſſenſchaften, Berlin-Nowawes, eine Ergänzung des „Handbuches der Muſikwiſſenſchaft", ſtellt den Typ der modernen Muſikerbiographie dar. Wiſſenſchaftlich, aber allgemein verſtändlich wird das muſikaliſche Genie bei ſeiner Arbeit belauſcht, werden Menſch und Werk in ihrer Eigengeſetzlichkeit und zugleich in ihrer kulturellen Verbundenheit mit der Zeit gezeigt, kriſtalliſiert ſich anſchaulich, klar und überzeugend das muſikaliſche Schaffen des Einzelnen heraus. Sinngemäß und aufs beſte erklärend und belehrend fügen ſich das reichhaltige, bisher meiſt unbekannte und ſeltene Bildmaterial, die vielen charakteriſtiſchen Notenbeiſpiele, Fakſimiles und ſonſtigen Reproduktionen dem Text ein. Die Ausgabe in billigen Lieferungen machen das Werk für jedermann leicht anſchaffbar.

Die 1894 von dem italieniſchen Muſikgelehrten und Komponiſten Luigi Torchi begründete Vierteljahreszeitſchrift für Muſikwiſſenſchaft „Rivista musicale italiana" muß aus wirtſchaftlichen Schwierigkeiten ihr Erſcheinen einſtellen.

Griegs vielgeſungene Chorballade „Landerkennung" erſcheint in Kürze bei C. F. Peters, Leipzig in einer Bearbeitung von Albert Kranz für Schulchor und Schulorcheſter.

C. F. Peters, Leipzig zeigt einen neuen Klavierauszug zu Verdis „Macht des Schickſals" an. Die Reviſion der erſten von J. C. Grünbaum ſtammenden Überſetzung des Werkes beſorgte GMD Georg Göhler, der im Jahre 1913 als Erſter in Deutſchland dieſe Oper aufführte, und damit die deutſche Verdi-Renaiſſance einleitete.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN.

„Deutſches Adelsblatt", Berlin, Nr. 35. — „Um die deutſche Muſik" von Dr. Karl Grunsky, Stuttgart.

„Die Tat", Jena, Nr. 6. — Gerd Benoit: „Vom Weg der Muſik". Eine diskutable, aber intereſſante Abhandlung über das Verhältnis der Konzertmuſik zum Publikum im Spiegel der Geſchichte.

„Zeitſchrift für Kirchenmuſik", Dresden, Nr. 8. — Alfred Stier: Vor neuen Aufgaben. — Otto Richter: Kirche und Volks-

geſang. — K. G. Fellerer: Die Einſtimmigkeit.

„Die Kulturwacht", Berlin, Nr. 19. — Gerhard Schjelderup †: Wie das „ordinäre" Element in der Muſik im 19. Jahrhundert entſtanden iſt.

„Allgemeine Muſikzeitung", Berlin, Nr. 36. — „Heinrich Schenker" von Dr. Oswald Jonas. — „Der Wert des Vierhändigſpiels" von Richard Petzoldt.

„Le Menestrel", Paris, Nr. 31/32. — „Le Théatre Musical en France" von Armand Machabey. — „Quelques Inédits de Georges Bizet" von Jean Chantavoine.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Chriſtoph Schäfer: Richard Wagner und ſein Verleger, ein unbekannter Briefwechſel (Münchener Neueſte Nachrichten, Nr. 220).

Grete von Zieritz: „Vom Beruf der Komponiſtin" (Berliner Tageblatt, Nr. 389).

Dr. Wolfgang Gertler: Gedanken zum Muſikleben der Gegenwart (Deutſche Allg. Zeitung, Berlin, Nr. 390). — „Der Kampf um die modernen Ideen wird weitergeführt, und die neugeſchaffenen Werke bedürfen zu ihrem Leben keine theoretiſche Rechtfertigung mehr. Offenbar aber iſt, daß die moderne Muſik noch nicht das Stadium ihrer Entwicklung erreicht hat, das notwendig wäre, um mit der „hiſtoriſchen" Muſik der früheren Jahrhunderte in Wettbewerb zu treten. Dieſe nimmt vielmehr im Muſikleben der Gegenwart noch immer die erſte Stelle ein und läßt der Modernen nur einen verhältnismäßig geringen Raum, eine Tatſache, die viele und gewichtige Stimmen hat laut werden laſſen, die überhaupt an dem erfolgreichen Fortſchreiten der Muſik Zweifel hegen und nur noch an eine Fortführung einer Kette von Experimenten glauben."

Dr. Kurt Pfiſter: Perſönliches von Anton Bruckner (Saarbrücker Landeszeitung, Nr. 240).

Andreas Lieſz-Wien: Die franzöſiſche Muſik im 20. Jahrhundert (Neue Pariſer Zeitung, Nr. 31).

Siegfried Kallenberg: Wiedergeburt der Muſik (Münch. Neueſte Nachrichten, Nr. 224).

Anna Stein (Leipzig): Clara Schumann und Johannes Brahms (Augsb. Poſtzeitung, Nr. 200).

Dr. Herbert Schmidt-Lamberg: Die Muſikorganiſation des neuen Italien (Deutſche Allg. Zeitung, Berlin, Nr. 378).

Walter Abendroth: Wege zu neuer Volksmuſik (Berliner Lokalanzeiger, Nr. 404).

Alfred Bareſel: Handgearbeitete Muſik (Dresdener Nachrichten, Nr. 409).

Ludwig Weber: „Kommende Muſik — Muſik der Volksgemeinſchaft" (Nationalzeitung, Eſſen, Nr. 235).

Dr. Willy Fröhlich: Geſetz und Freiheit in der Muſik (Stuttgarter Neues Tagblatt, Nr. 409).

Henning Rechnitzer-Möller: Nordiſche Muſik (Nordiſche Zeitung, Berlin, Nr. 192).

Ernſt Schliepe: „Vom Recht der Melodie" (Deutſche Allgem. Zeitung, Berlin, Nr. 330). Zur Reform des muſikaliſchen Urheberrechts: „War das ſchon ſo unter dem alten Geſetz, was kann erſt entſtehen, wenn der neue Entwurf genehmigt wird, der den Komponiſten und ſein Kunſtwerk praktiſch allen Schutzes vor unkünſtleriſcher Ausbeutung ſeiner Schöpfungen beraubt? Unbedingt muß dies verhindert werden. Es ſind im Gegenteil geſetzliche Beſtimmungen notwendig, die das geiſtige Eigentum des Komponiſten vor Entſtellung jeder Art durch die Hand eines ſkrupelloſen Dritten ſchützen; das Recht der Melodie darf nicht verwäſſert oder gar beſeitigt, ſondern es muß gerade nach dieſer Richtung hin ausgebaut und befeſtigt werden. Dieſe Forderung wird ſeit langem von den führenden Geiſtern unſerer Nation erhoben; ſie darf nicht ungehört verhallen und ſie zu erfüllen iſt mit eine der Aufgaben der kulturellen Erneuerung, die jetzt ihren Anfang nimmt."



Georg Vollerthun

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / OKTOBER 1933 HEFT 10

Georg Vollerthun.

Von Reinhold Conrad Muschler, Berlin.

Als moderner Komponist, dessen Wesen vom Deutsch-Sein getragen ist, muß der Schöpfer der jetzt viel aufgeführten Oper „Der Freikorporal" Georg Vollerthun angesprochen werden. Er ist deutsch im Sinne des Bayreuther Meisters, d. h. er treibt „eine Sache um ihrer selbst willen". Niemals, vom ersten Werk an bis zum letzten Liederzyklus, hat Vollerthun sich um Geschmacksrichtungen oder Zuhörerwünsche gekümmert. Er schuf, wie er mußt', und wie er mußt', so konnt' er's. Aus dieser ungebrochenen Ehrlichkeit gegen sich selbst wuchs sein Verantwortungsgefühl gegen die Kunst, der zu dienen sein Höchstes ist. Ums Verdienen — so nötig er es hätte — ist es ihm nie zu tun gewesen. Ebensowenig galt es ihm etwas, das Publikum zu verblüffen. Arbeiten um des Effektes willen kennt er nicht, und das ist gute deutsche Art. Seine Musik fließt aus dem Inneren eines geraden, manchmal kantigen Menschen, der als Westpreuße mit seiner Heimat boden- und blutsverknüpft ist. Das Schwere und Weitgespannte dieser Landschaft ist auch in Vollerthuns Musik niedergeschlagen. Seine Werke, aus tiefer Ursprünglichkeit gewachsen und diszipliniert durch unerhörtes technisches Können, sind nicht leicht in der Wiedergabe. Alle erfordern ausnahmslos erstrangige Nachschaffende. Aber sie tragen das Charakteristikum aller wesentlichen Werke: sie wirken packend, reißen an sich und hinterlassen starken Nachhall. Vollerthuns Sprache ist klar und eindringlich, aber seine Sätze strotzen vor Inhalt, so viel hat er zu sagen und so ursprünglich drückt er sich aus. Selbst das Leichtflüssige in seinen Melodien wird im Harmonischen derartig durchdacht, daß es großer Aufmerksamkeit beim Nachschaffen bedarf, um das Einfache der Erfindung nicht über dem Konzentrierten der Schreibweise zu verlieren.

Vollerthuns Kraft zeigt sich in der Eigenart seiner Rhythmik, die herrisch und besonders, nie aber gewaltsam ist. Das Veränderliche der rhythmischen Gefüge verleiht seinen Arbeiten sofort eine dramatische Stärke. So kontrapunktisch schwer beladen manche seiner Partituren sind — ich erinnere an den III. Agnes Miegelzyklus — die Faktur bleibt stets klar und durchsichtig, wie die Linienführung immer übersichtlich ist. Auch das ist ein Wesenszug der Landschaft, der er entstammt.

Echt deutsch in Vollerthuns Musik ist das Vorherrschen des Gemütes, weshalb er einem vergangenen Regime unangenehm wurde, das in seiner intellektualistischen Verbohrtheit Gemüt verwechselte mit Gemütlichkeit. Bei Vollerthun herrscht nie der reine Verstand, selbst im Technischen treibt ihn hier der Geist, d. h. die Bildung mit dem Herzen. Aus diesem Quell des Gemütes stammt der strömende Humor, den Vollerthun im „Freikorporal" und in seinen „Liedern der Anmut" mit köstlicher Grazie aufsprudeln ließ. Das jedem echten Deutschen innewohnende Gottempfinden spricht auch aus Vollerthuns Schaffen manchmal in erschütternder

Kraft, wie z. B. im II. Akt des „Freikorporal", wenn ſich der Preußenkönig des alten Borke erinnert und die Glocken zu läuten beginnen. Die Verwebung von Gemüt, Kraft und Religioſität an dieſer Stelle iſt für Vollerthuns Schaffen charakteriſtiſch. Solcher Augenblicke gibt es in ſeinen Werken viele und bei ihnen erhellt ſich ein Weſentliches ſeiner Art: das Architektoniſche läßt ſich nicht vom Klanglich-Illuſtrativen beeinfluſſen und in eine überladene Faſſade abrücken. Dieſes Klare ſtammt daher, daß Vollerthun in erſter Linie blutechter Muſiker iſt, und zwar Muſikdramatiker, wie ſeine drei Opern und vorher ſeine Balladen erwieſen haben. Als Symphoniker zeigen ihn die großen Vor- und Zwiſchenſpiele („Islandſaga"-Vorſpiel zum III. Akt, das Konzertſtück geworden iſt, und die großen Zwiſchenſpiele im „Freikorporal"). So reich, manchmal faſt überreich („Freikorporal") ſeine Partituren ſind, immer herrſcht in ihnen die innere logiſche Verbundenheit; nie ſind die Einfälle improviſatoriſch aneinander gereiht, nie dienen ſie dazu, über Leeren der Partitur geſchickt hinwegzuhelfen. So ſehr alles flüſſig erfunden iſt, ſo genau iſt ſpäter jedes Detail durchgearbeitet. Hier zeigt ſich Vollerthuns großes Verantwortlichkeitsgefühl ſeiner Begabung gegenüber. Seine Thematik iſt nicht konſtruktiv, ſondern inhaltsgewachſen notwendig. Füllſtimmen gibt es nicht, wennſchon manchmal, um die Inſtrumente ſoliſtiſch zu führen, das Nebeneinander der Einzelſtimmen ungemein ſchwierig gebaut iſt. Ein Verfallen in Effekthaſcherei iſt Vollerthun wegen ſeiner großen Muſikbegabung unmöglich. Aus demſelben Grunde fehlen bei ihm Erquältes und Erklügeltes, und Wohlklang herrſcht, vor allem in der „Islandſaga".

Des Komponiſten Entwicklungsgang iſt ein logiſch notwendiger. Früh ſchon ſich der Muſik hingebend, kam er in Wilhelm Tapperts, Robert Radeckes und Papendiecks Hände, die ihm das Handwerk, dieſe Grundbedingung zum Meiſter, gründlichſt beibrachten. Seine erſten Verſuche in Kammermuſik befriedigten ihn ſelber nicht. Das dramatiſche Verlangen in ihm fand an dieſer Muſikgattung kein Genüge. Es drängte ihn mit Macht zum Theater, deſſen praktiſche Dinge er unter Leitung Angelo Neumanns und Steinbachs ſich aneignete. Neben dieſen ihn ganz erfüllenden Problemen, in denen er mit Leib und Seele aufging, beſchäftigte ihn das Lied, deſſen Literatur er wie kaum ein zweiter beherrſcht. Früh erkannte er, daß ein Weg über Hugo Wolf hinaus zur Fieberkurve führen müſſe, deshalb knüpfte er, zuerſt bewußt, dann rein gefühlsmäßig bei Schubert an. Storm, Liliencron und Agnes Miegel wurden die deutſche Welt, aus der er ſich ſeine Texte ſuchte. Da das Vokale ihn ſtets beſonders feſſelte, mußte er zum Lied kommen, und aus dieſem Grunde heraus verſtand er es, dieſe Form ihrem Charakter gemäß zu geſtalten. Das bei den Wolf-Epigonen auftretende verkrampfte Deklamieren ſtieß ſein geſundes Empfinden ab. Er wußte, daß man in der Inhaltsnähe bleiben müſſe, um ein Kunſtwerk zu ſchaffen. Die geſangliche Linie Schuberts bot ihm den Anknüpfungspunkt, ohne daß er ſich ſklaviſch ihm anlehnte; dazu iſt er bei der Eigenwilligkeit ſeiner Erfindung gar nicht imſtande. Aus der Stimmung des Gedichtes heraus formt er das Lied. So entgeht er der Gefahr mancher großer Meiſter der Jetztzeit, ſich im Illuſtrativen feſtzufahren. Wo dem Wort ſeeliſche Grenzen geſetzt ſind, muß das Muſikaliſche als Seelſchwingung einſetzen. So entſtand ſein Zyklus „Ein Sommer". Die Verſchiedenheiten der ſommerlichen Stimmung hat er melodiſch und harmoniſch feinſinnig eingefangen. Seine Art, die Melodie groß anzulegen, um nicht in harmoniſchen Kult zu verfallen, gab ihm die Linie zur Ballade frei, in der er Beſonderes leiſtete, wie z. B. „Das Schlachtſchiff Téméraire", „Zwei Meilen Trab", „Lönsballade" und „Die ſchöne Agnete". Ganz aus der Naturſtimmung heraus geboren iſt ſeine Vertonung des „Mondesaufgang" der Droſte. Die ſich mehr und mehr reizvoll perſönlich geſtaltende Rhythmik Vollerthuns laſſen Lieder wie „Schlummerliedchen", „Ein Mädchen ſingt", „Ein Muſikus wollt fröhlich ſein" und in der „Liebenden" erkennen.

Auf dieſem Wege kam er zu einer beſonderen Behandlung der Singſtimmen, die heute ſehr ſelten iſt, er ſchreibt nämlich geſanglich, d. h. er fügt ſich dem Umfang und der Möglichkeit der Stimme, ſich ſeeliſch auszuleben. So ſehr ſeine Rhythmen aus den Akzentgeſetzen der Sprache ſich ableiten, ſo frei muſikaliſch bleiben ſie doch, um eben ein in ſich geſchloſſenes Kunſtwerk zu geben. Seine Er- und Empfindungsſtärke konnte ſich im Lied vorzüglich ſchulen und damit war über die große Ballade hin der Ton zur Oper aufgetan. Für das Echte

in Vollerthuns Schaffen spricht es, daß ihm nie, trotz seines Drängens zur Oper, bei den Liedern der Gedanke an eine Bühnenmusik vorgeschwebt hat, wie das z. B. bei Mahler oft bis zur Peinlichkeit empfunden werden muß.

Für das Notwendige in Vollerthuns musikalischem Werdegang spricht es, daß seine erste Oper, die „Veeda", einen ausgesprochenen lyrischen Charakter trägt. Die Uraufführung in Kassel unter Laugs' Führung wurde ein schöner Erfolg. Straußens Vorbild ist bei diesem Werk unverkennbar, was keine Minderung ihres Wertes bedeutet, sondern nur des Komponisten Ehrlichkeit dartut. Wesentlich ist das Eigene, das bereits aus diesem Opus spricht. Die gegensätzlichen Faktoren sind bis zur Höchstspannung geladen, und doch ist kein Raffinement das treibende Element bei dieser Tatsache, sondern die dramatische Begabung Vollerthuns, die selbst das Lyrische zu steigern versteht. Manche Schwächen des Textes standen der Verbreitung dieser Oper im Wege. Rein instrumental verblüfft das Beherrschen des Technischen sowohl in Form und Harmonik als auch im Kontrapunkt. Dennoch ist dieses Handwerkliche nie Selbstzweck, das erkennt man an der Geradheit des Ganzen und mancher Naivität, wie sie nur echten Musikern eigen ist.

Das Wachsen Vollerthuns erhellt seine zweite Oper, „Die Islandsaga", die 1925 im Münchner Nationaltheater uraufgeführt wurde. In ihr zeigt sich, daß Vollerthuns Instrumentation keine bloße Farbenkunst ist, sondern dazu dient, mit plastischer Klarheit das Melos zum Ausdruck zu bringen. Seine Kontrapunktik individualisiert die Einzelstimmen außerordentlich (was im „Freikorporal" manchmal bis zur Rücksichtslosigkeit und damit bis zur restlosen Abkehr von Wagner geschieht). Dabei aber vergißt er nicht, rein aus seinem Musikempfinden heraus, die verschiedenen Instrumente und Instrumentengruppen zu ausgeglichenem Gesamtklang zu verschmelzen. Die Kontraste zweier Menschenarten, der ruhigen Isländer und der leidenschaftlichen Iren, geben dem Werke einen hochdramatischen Einschlag, der sich zeitweilig ins Dämonische steigert. Dem nordisch schweren Thema entsprechend, ist die Oper stark auf Holz eingestellt, was dem Werk einen eigenartigen Reiz verleiht, da nie Monotonie des Klanges auftritt.

Vollerthun hat das dramatische Element nicht vom Wesen der Oper sich zerstören lassen, sondern dieses mit jenem zu neuem Leben erweckt. Sein ausgesprochener Sinn für das Theater hindert Vollerthun, ins Theatralische zu fallen. Die große Kunst der Architektonik des Orchesters und der auserlesene Geschmack der Proportionen geben eine ergreifende Wirkung. Natur und Handlung verweben vollkommen miteinander. Das Meer wird zum handelnden Faktor in seiner Stimmungsgröße und Gewalt (Akt I Nr. 135 d. P.). Der Komponist wünscht hier, daß sich die menschliche Stimme anpaßt den Hebungen und Senkungen der Atmosphäre des Meeres. Die menschliche Stimme (Baß) liegt mystisch zwischen den Streichern, Pauken, F-Hörnern und der Cellesta.

Große Liederzyklen nach dieser Oper bereiteten sein neues musikalisches Werk, den „Freikorporal", vor, dem Rudolf Krasselt, trotz aller Gegenströmungen damaliger Zeitansichten, in Hannover 1931 zum Siege verhalf. Die Berliner Aufführung in der Städtischen Oper war Max von Schillings' letzte Tat als Intendant. Der „Freikorporal" bewies Vollerthuns Formbeherrschung im Höchstmaß (an einigen Stellen bis an die Grenze des Möglichen) und zeigte, daß ihm das Formale so eingeschrieben ist, daß er es gefühlsmäßig anwenden kann. Es entsteht jene Innen- und Außenkonzentration des Schaffens, die ein Werk hinlegt, das großlinig wirkt, wenn seine Aufführung auch die Überwindung einer Legion von Schwierigkeiten der Details bedingt. Seine Meisterschaft des Klangapparates ermöglicht es ihm, da homophon zu sein, wo andere nur mit stärkster Polyphonie zu wirken verstehen. Vollerthun mühte sich hier, der heiteren Oper zu neuem Leben zu verhelfen, was ihm im Wesentlichen auch gelungen ist. Er schafft das Gegenüber zweier wesensfremder Welten, der auf den Tanz gegründeten des Sachsenkönigs August des Starken und der in straffen Märschen sich ausdrückenden Friedrich Wilhelm I. von Preußen, die dramatische und gleichzeitig heitere Grundlage des Werkes. Die Typisierung der Hauptfiguren ergab eine Kette charakterisierender Themen, die in den symphonischen Zwischenspielen prickelnd verarbeitet werden. Überflüssig zu

erwähnen, daß Vollerthuns Musik modern ist, doch ist sie unergrübelt und deshalb nicht modisch und fern von jeder Atonalität. Eigenwilligkeiten, die er nie verleugnet und die deshalb oft besondere Stimmungen erzeugen (z. B. die Sequenzen im Vorspiel zum III. Akt der „Islandsaga") beleben auch diese Oper. Bitonale und polytonale Bindungen, lineare Stimmführungen, Vorhaltketten und leiterfremde Akkorde finden sich neben einer bis ins Kühnste gesteigerten Chromatik, deren Querstände für Vollerthun typisch sind, wie die Sekundenparallelen direkt ein Sprachprinzip des Komponisten darstellen. Das Heitere der Oper ist auch in Einzelheiten köstlich unterstrichen, so z. B. wenn die Musik den vertrockneten Erzieher charakterisiert, indem das Fagott quängelt und falsche Töne imitiert. Das Kreischen der Es-Klarinetten in den falschen Tönen macht das Bild witzig eindeutig. Daß man unprogrammatisch aus dem Empfinden heraus gestalten kann, zeigt am Anfang der Oper die Gavotte, wenn die Paare tanzen. Die feste Form verrät das Traditionelle im Wesen der drei jungen Menschen; Sologeigen, Cellesta, Harfe, Piccicati und Holz geben die innere Stimmung wieder. Die rhythmische Festigung der beiden Welten (Preußen im 4/4-, Sachsen im 3/4-Takt) verleiht dem Opus von vornherein ungemeine Lebendigkeit und dramatische Linienführung. Einen wesentlichen Platz in dieser Musik nimmt das ironische Element ein, vor allem wenn der polnische Graf Sjuski auftritt. Hier schwelgt Vollerthun im Musikalischen. Schmachtend und schmalzig wirbt dieser Held, dazwischen bramarbasiert er, und wo das Wort versagt, führen die Geigen sein Gerede ad absurdum. Gespritzte Läufe erhöhen die Komik, die Instrumente scheinen einander zu verlieren, bis sich Flöten und Oboen in ulkigen Quinten finden und nervös prickelnd die B-dur-Mazurka einsetzt. Tritt der Baron Wallenthin auf, charakterisiert das Orchester in d-moll. Hier herrscht die Idee, den Raum akustisch zu überbrücken, und sowohl in Hannover wie in Berlin hat sich dieser Gedanke als geglückt erwiesen. Vollerthun weiß lustige Stimmungen zu erzeugen, sei es mit grell-burlesken hohen Klarinetten, skurril phantastischen Piccicati oder eigenartiger Verwendung der Harfe. Der Beginn der Oper mit dem Beckenschlag verrät bereits das turbulent Heitere des Ganzen. Was der Oper vom musikalischen Gesichtspunkt aus besonderen Wert verleiht, ist ihr reiner Satz, jedes Instrument ist — es sei erlaubt, das zu sagen — gesanglich geschrieben.

Nach dem „Freikorporal" hat Vollerthun seine graziösen entzückenden „Lieder der Anmut" geschrieben. Sie weisen seinen Weg zu immer größerer Einfachheit und lassen mit Spannung seine neue Oper „Das Königsidyll" erwarten, in der das Rheinsberg des jungen Friedrich seine musikalische Gestaltung erhalten soll.

Es ist mit Freude zu begrüßen, daß sich im neuen Zeitalter der Besinnung auf Gesinnung die Bühnen nicht nur des „Freikorporals" energisch annehmen, sondern es auch als Ehrenpflicht betrachten, die „Islandsaga" ihrer unverdienten Vergessenheit zu entreißen und diese urdeutsche Oper mit dem wundervollen Text wieder in ihre Spielpläne aufnehmen. Das unentwegte Vorwärtsschreiten dieses Komponisten, unbekümmert um Verleugnen oder Spott der Intellektualisten, hat das Recht, in dieser großen Zeit des Sieges des Deutschtums, Anerkennung zu verlangen.

Heinrich Kaminski's Drama „Jürg Jenatsch".

Von Erhard Krieger, Ratingen.

Über den Zustand der zeitgenössischen deutschen Oper wird viel geschrieben. Fast ebensoviele Bühnenwerke unserer Tage möchten das Publikum erobern und kommen doch nur zum kleinen Teil auf die „Bretter", aber selbst sie finden keinen Zugang zum Herzen der Hörer. Es zeigt sich hier dem Liebhaber, was ihm in der absoluten musikalischen Ausdrucksformung verborgen bleibt, daß allein das innere Müssen, gepaart mit „handwerklichem" Können, eine ausdrucksstarke, in der Zeit wurzelnde und über sie hinaus in die Zukunft weisende Kunst schafft. Die Fachleute, die über „Erneuerung der Oper" dogmatisieren, gestehen sich im Grunde diese Erkenntnis ebenfalls ein und suchen stillschweigend nach der genialen Einzelbegabung. Für eine richtige Erkenntnis ist erschwerend unsere deutsche

kritiziſtiſche Einſtellung, die nicht dem geſunden Empfinden folgt, ſondern vorſichtig an alles Neue herangeht, beladen mit dem äſthetiſchen Formelrüſtzeug der heftig verfochtenen „Kunſtrichtung“, die allem anders Gearteten feind iſt. So gehen die Verantwortlichen oft am Bedeutſamen vorbei oder erkennen es erſt ſpät. Damit enthält man der Zeit das Beſte, ihr ſo nottuende Kunſtwerk vor und experimentiert. Nur ſo iſt es zu verſtehen, daß ein Werk wie Kaminſkis „Jürg Jenatſch“ nicht bisher den Weg zum deutſchen Menſchen fand. Vielleicht fehlt uns dazu die Kenntnis der organiſch gewachſenen Grundbedingniſſe des muſikaliſchen Bühnenwerkes, die es neu zu erwerben gilt.

Die ernſte Oper erhebt menſchlich-weltliches Geſchehen in die Sphäre des Symboliſchen, gerade durch die Muſik, die darin ein Letztes gibt. Je reiner das erreicht wird, um ſo vollkommener iſt das Werk. Monteverdi, Händel, Gluck zeigen in dieſem Sinne reines, ſchickſalhaftes Menſchentum, Mozart den Typ des Menſchen vom alltäglichen bis zum Idealcharakter, Wagner nicht minder. In der Gegenwart geſtaltete Pfitzner im „Paleſtrina“ das Symboliſche des ſchaffenden Künſtlers, und Heinrich Kaminſki in ſeinem „Jürg Jenatſch“ ein Doppeltes: den politiſchen Führer und menſchlichen Helden, der einer ihn umgebenden Welt zum Schickſal wird.

Dazu war Heinrich Kaminſki berufen, der Künder einer Kunſt und Weltanſchauung, die tief im Bewußtſein inbrünſtiger Glaubens- und Überzeugungstreue, eines Schaffens in Gott wurzelt. Wahr in jedem Belange, wendet ſich dieſe Kunſt einzig an die Seele des Hörers, zielt unmittelbar auf deſſen Geſinnung, ſtellt ihn vor perſönliche Entſcheidungen. So auch Kaminſkis bisher einzigſtes Bühnenwerk. Wenn es nach der Uraufführung doch noch keinen Eingang in die Bühnenwelt findet, ſo, weil es eben Forderungen an das Publikum ſtellt, die man gern ignoriert, und weil der äſthetiſche Kritizismus vor dieſem Werk ratlos ſteht, denn wir haben hier eine neue bühnendramatiſche Kunſtform vor uns. Wortdrama und Muſik einen ſich hier in einer eigengearteten Syntheſe, die weder Oper noch Muſikdrama iſt, aber auch keine neue generelle Stilform mit den entſprechenden Folgerungen. Hier iſt ein einmaliges Werk eines Meiſters, der ſich für das, was er zu ſagen hat, eine eigenperſönliche Form ſchafft.

*

Wir ſagten ſchon, daß in dieſem Drama eine Syntheſe von Muſik und Dichtung gebildet wird. Die Tragödie der Griechen erſcheint in dieſer Formung erneut beſchworen, auch das Einbeziehen des nicht agierenden, wohl aber die Handlung ſeeliſch deutenden Chores erinnert an ſie, aber doch nur von ferne. Dieſes Werk iſt zu eigengewichtig. Aus Conrad Ferdinand Meyers gleichnamiger Erzählung formt Kaminſki in knappen Szenen, die ſich in fünf ebenſo knappe, wuchtige Akte zuſammenſchließen, die Tragödie des Volksführers und darüber hinaus die des geiſtig und ſeeliſch begnadeten Menſchen, der ſchuldig wird an ſich ſelbſt aus Liebe zu dem erwählten Hochziel — in dieſem Falle ſind es Volk und Vaterland — und aus dem Taumel der Qual „nicht mehr ſich ſelber verflucht, ſondern ſucht, wie er das Dunkle und Böſe in ſich erlöſe zum Licht und zu heiliger Flamme es wandle“. (Introitus.) Das wird ihm zuteil, als er auf die Frage des Menſchen, den er inbrünſtig liebt, Lukretia Planta, und von der er ſich durch Blutſchuld vor der Welt ſchied, die entſcheidende Gewiſſensforderung: „Was biſt du dir?“ bekennt: das Vaterland, das Volk, dem er einzig dient, dem er die politiſche und nationale Freiheit erkämpft. Dafür tötete er den Vater der Geliebten, den unverſöhnlichen Volksfeind, dafür bricht er dem Bundesgenoſſen die Treue. Schuldig aus reinem Wollen! Das Bekenntnis auf die entſcheidende Frage macht ihn frei zur Sühne und damit zum Siege über ſich ſelbſt. Werkzeug der unerforſchlichen göttlichen Macht war er. Das Einſtehen zu ſeinem Tun des inbrünſtigen Idealismus im freien Bekennen, das Auffſichnehmen der Schuld und der ausgleichenden Sühne ſich Darbieten, machen Jenatſch, machen den Menſchen frei, denn „durch Leiden geläutert, erkennt er, daß zu entſcheiden den Sieg (über ſich ſelbſt) bei ihm nur liegt“. Alles Menſchenleben hat nur Sinn im Angeſicht göttlichen Waltens, wenn es ſich ſelbſt erkennt und wahr zu ſich ſelbſt ſteht; das iſt Charakter, Menſchentum lauterer Art. So gemeint gibt uns Kaminſki hier davon das Symbol im Angeſicht der ewig ungelöſten Frage: „O unergründlich Menſchenherz! Wer wohl erforſcht je deine abgründigen Wege? Wer unſeres Wanderns Woher und Wohin?“ (Schlußchor.) Nie können wir die Frage nach Recht und Unrecht löſen,

wohl aber, wie Jenatſch, die nach dem Sinn des Lebens: ſei du ſelbſt — denn das Himmelreich iſt in dir ſelbſt! Ernſt und ſtreng leuchtet das auf in Kaminſkis Drama, richtend und wegweiſend zugleich, das Hohelied von der Zucht in Gott. Aus tiefem verſtehendem Wiſſen will Kaminſki uns, jeden Einzelnen, ſittlich ertüchtigen, hinführen zu klarer Schau ſeiner eigenen Perſönlichkeit. Sehen wir uns nun die künſtleriſche Formung dieſes Wollens in ſeinem Organismus an.

Grundbaſis iſt der Dialog, das geſprochene Wort, in das die Muſik ſich einmal, die Handlung einleitend, den metaphyſiſchen Grund ihr gebend in den Vorſpielen der einzelnen Akte, einflicht, zum andern Mal an den Stellen, wo letzte Ausdrucksſteigerung, die dem Wort verſagt bleibt, das dramatiſche Geſchehen ins Transzendentale einmünden läßt. So wird der Muſik ihr urſprüngliches Recht und Eigengeſetz zuerkannt. Dieſem Moment der Zweiteilung der beiden Faktoren entſprechend, teilen ſich die Perſonen auf der Bühne in Darſteller und Sänger, wobei an die letzteren inſofern noch ein erhöhter Anſpruch geſtellt wird, als ſie auch für den Sprechdialog geeignet ſein müſſen. — Für dieſe Wirkung der Muſik ins Letztmögliche der Ausdrucksſteigerung bedeutſam als letzte Konſequenz iſt der Chor. Da er im Orcheſter ſeinen Platz hat, ſo iſt er von der Handlung auf der Bühne ausgeſchloſſen. Er ſteigert ſie an den Stellen, in denen das Drama ſeine inneren Höhepunkte im Hinblick auf die Sichtbarwerdung des dichteriſchen Grundthemas erreicht, das der Chor über das Sichtbare hinaus ins Symboliſche führt, damit dem Werk den letzten Ausdruck verleihend. Das leidenſchaftlich bewegte Leben der Handlung wird in den Chören inbrünſtige Schau der geiſtig-ſittlichen ewigen Wahrheiten, wandelt ſich alſo vom dramatiſchen äußeren Erleben zur Erkenntnis und Anerkenntnis der Zucht in Gott.

Die der Muſik in dieſem Werk einmal geſtellte Aufgabe führt der Dichterkomponiſt ſtreng folgerichtig durch. Wie ſehr, fühlen wir an einer Stelle des 1. Aktes, die uns die Muſik auf den erſten Blick vermiſſen läßt. Es iſt der Augenblick, in dem Maria, Jenatſch's junge Frau, ihre Mutterwerdung bekennt. Die Zwieſprache zwiſchen beiden Ehegatten an dieſer Stelle, ihre liebesheiß-zarten Worte, die unſäglich dankerſchauernde Anerkenntnis des Wunders durch Jenatſch ſind zauberiſch, die ganze Szene der hellſtrahlende Lichtpunkt dieſes ſonſt grauſigen Aktes. Gerade ſie erwarten wir vielleicht in Muſik geſetzt zu ſehen. Betrachten wir ſie aber unter dem Geſichtspunkt der Beſtimmung, die der Muſik in dieſem Drama zugewieſen iſt, ſo erkennen wir ganz klar deren zwingende Wirkung. Worte und Zuſammenſpiel beider Gatten ſind ſo klar, laſſen die ſeeliſchen Hintergründe in feinſter Herausarbeitung ſichtbar werden, daß der Muſik nichts mehr zu tun übrig bliebe. So kann ſie hier fehlen, da ſie nicht tranſzendentes Agens an dieſer Stelle iſt, wie an jeder, wo ſie tätig wird, freilich allemal tätig im Sinne der Vergeiſtigung der Handlung. Sie erſchließt die ſeeliſch-geiſtigen Hintergründe; ſo iſt ihre Aktivität ein Hinüberführen der Handlungsgegenſtändlichkeit und Gegenwart in die polare Ruhe der zeitloſen, rein geiſtigen Zuſtändlichkeit. Am unmittelbarſten erleben wir dieſe Metaphyſis der Muſik im „erſten Finale“ des 3. Aktes. Auf Jenatſch' gleichſam ſeeliſch vereiſtes Kriegslied mit der Endfrage nach Seelenfrieden und der Offiziere Lebensfröhlichkeit ſetzt im Dom die Orgel ein. Während einer der Offiziere die ganze ſonnentrunkene, leichtſinnige, Geſchehenes betäubende Sinnenluſt Italiens beſingt, die in lodernden Flammen des Lebensgenuſſes das Ich begräbt, fällt brauſend ein der Chor der betenden Gemeinde im Innern der Kirche mit dem Lobgeſang von dem himmliſchen Licht, das auch dem Ärmſten zum Troſtbronnen wird, der zu ſich ſelbſt findet, zur Eigenerkenntnis. Himmliſche und irdiſche Liebe, ſie überſchneiden ſich in dieſer Szene, ihr öffnen ſich die tranſzendenten Hintergründe ſcharf profiliert durch die klare und machtvolle Gewalt der Muſik. — Noch eindringlicher tritt dieſe Wirkung in Erſcheinung am Schluß der erſten Szene des 4. Aktes, die den geiſtigen Höhepunkt des ganzen Werkes bildet, da die dichteriſche Grundtendenz des Dramas hier ihre erfüllende Löſung in dem Selbſtbekenntnis des Helden zur abſoluten Dienerſchaft an ſeiner ſelbſtgewählten Aufgabe und dem freien, ſtolzen und reinen Liebesgeſtändnis der Lukretia zu dieſem Manne erfährt. Schickſalhaft führt die Erkenntnis des Ichs beide Menſchen unlöslich in dieſer Stunde zuſammen zu einer Gemeinſchaft, die auch der gräßlichſte Tod nicht ſcheiden kann.

Auf dieſer Stufe der Handlung krönt der Chor dieſes urewige Liebesgeſetz mit der Verkündigung wahrer, ſittlicher Liebe zweier vereinter Menſchen: Liebe höret nimmer auf!

Betrachten wir noch die Muſik ſelbſt. Von reiner Opern-, aber auch muſikdramatiſcher Muſik muß ſie ſich, ihrer in dieſem Werk ſo beſonderen Geartetheit entſprechend, abſolut unterſcheiden. An den zu äußerſter innerer Aktivität geſteigerten handlungsdramatiſchen Stellen durchleuchtet ſie dieſe und hebt das darin unausſprechbare Geiſtig-Seeliſche in die Sphäre der Erkenntnis durch unſer Gefühl. An den geiſtigen Höhepunkten des Werkes, die das Symboliſche ſichtbar machen, iſt die Muſik, alles unmittelbaren Aktivismus' entäußert, nur noch geläuterte, innere, reingeiſtige Schau der Erkenntnis der ſchickſalhaften Metaphyſis des irdiſchen Lebens und Webens. Dieſe Weſenheit der Muſik müſſen wir uns deutlich machen, wenn wir ihre Wirkung klar erkennen wollen. Leidenſchaftliche Dramatik und vergeiſtigte, alles „Stofflichen" im Sinne des handlungsdramatiſchen Weſens entäußerte Monumentalität bilden ihre beiden Grundzüge. Daß die letztere Artung nicht blutlos anmutet, ſondern im Gegenteil erſchütternd eindringlich, rührt daher, daß es ſich hier um keine abſtrakt didaktiſche Predigt handelt, ſondern weil dieſe ſymboliſche Monumentalität aus dem Geiſte der Handlung gewonnen wird, die in ihm noch nachzittert. An dieſen Stellen ſind kennzeichnend ſchon die breiten Taktzeitmaße, die ſelbſt extatiſche Muſik alles Haſtens entkleiden und in ihrem breiten Rhythmus zu verinnerlichter Intenſität ſteigern. Dabei wird die Muſik nie maſſig und dickflüſſig. Durch die markante Herausarbeitung charakteriſtiſcher, motiviſch verfeinerter Thematik, deren Verarbeitung aus kontrapunktiſcher Stimmführungstechnik ihre Kräfte erhält, iſt dieſe Muſik ſtets durchſichtig und erhöht lebendig. Hierzu tut die Inſtrumentierung das ihre durch die überaus markante Art der Verbindung und Verflechtung der Inſtrumente. Die Orcheſtermuſik iſt im Sinne der beſonderen Aufgabe behandelt. Ihr fehlen die Poſaunen und Tuben, damit fällt Effektwirkung weg, und mit Recht. Denn auch im beſten Sinne gehört ſie nicht hierher. Wohl aber hebt das Orcheſter Chor und Soloſtimmen in der Durchdringung der Worte durch die Muſik auf jenes geiſtige Niveau, das zwiſchen Wortdrama und Muſik jene letzte Syntheſe herſtellt und den ſchauenden Hörer vor das Weſen des irdiſchen Geſchehens in Gott führt zu beſinnlichem Nachdenken.

Bei der Beſchränkung des Raumes konnte ein Eingehen bis in letzte Einzelheiten nicht ſtattfinden. Die Weſenheiten des Werkes in ihren Hauptzügen aufzudecken, mußte das Bemühen dieſer Blätter einzig bilden. Es bleibt noch eine Frage zu beantworten, die ſich der Leſer während des Leſens ſicherlich ſchon geſtellt hat, eine Frage, die man ſich gerade heutzutage angeſichts bedeutender zeitgenöſſiſcher Kunſt ſtellt: Wie ſteht ſie zu unſerer Gegenwart? Der Naive fragt wohl: iſt ſie zeitgemäß? Da nun ein Werk ſolcher Prägung letzten Endes immer unzeitlich iſt, weil es, aus der Gegenwart geboren, über dieſe hinausragt, ſo kann nur die erſte Frage eine Antwort finden. Vergegenwärtigen wir uns dafür noch einmal: Kaminſkis Drama iſt ein Bekenntniswerk ſeines Schöpfers, aus der Zeitſchau durch ihn entſtanden, zum ewig göttlichen Lebensgeſetz, zur Anerkenntnis, daß wir letzte Erkenntnis desſelben nie erlangen, wohl aber verpflichtet ſind zur Erkenntnis unſeres Eigengeſetzes in Gott führend. So handelt es ſich hier um die Sichtbarwerdung der entſcheidenden Zuſammenhänge im Leben des Menſchen. Mit der Inbrunſt des wiſſenden Geiſtes und heiligen Wollens konzentriert ſie der Dichterkomponiſt in ſeinem Werk. Aus Bemerkungen im Regietext, die reine Ausrufungen ſind, die äußerlich mit ihm nichts zu tun haben, erſehen wir die Inbrunſt dieſes Wollens. In Zucht werden wir genommen, unentrinnbar vor dieſe Erkenntniſſe im Angeſicht Gottes geſtellt. Und nun die Frage: Wie ſteht dieſes Werk zu unſerer Gegenwart? Als ein ernſtes und ſtrenges und dabei doch glaubensſtarkes Mahnmal. Damit iſt auch über das Andere der Frage Abſchließendes geſagt: Wie ſteht die Gegenwart zum Werk? Einer Antwort bedarf es nicht, wohl aber des guten Willens in uns. Denn unſer Sein krankte einzig daran, daß wir nicht wußten mehr, worauf es ankommt für dieſes Sein. Das aber ſchauen wir in Heinrich Kaminſkis Bühnenwerk und deshalb iſt es Pflicht, daß wir uns darum mühen. Die deutſchen Bühnen ſollten vorab ihre Pflicht erkennen. Das neue Deutſchland wird in ſeiner ethiſchheldiſchen Einſtellung ihm endlich zur Anerkenntnis verhelfen. Möchten dieſe Blätter dazu beitragen!

Der neue deutſche Opernſpielplan.*)

Von Hans Költzſch, Opernregiſſeur, Eſſen.

Wir ſtehen vor dem Beginn der erſten Theaterſpielzeit im geeinten Deutſchen Reich. Der Staat iſt bereit, dem deutſchen Theater auch weiterhin beträchtliche Subventionsmittel zur Verfügung zu ſtellen. Dafür, das iſt ſeine nur natürliche Forderung, muß ihm dieſes Theater die Sicherheit nationalſozialiſtiſchen Kulturgeiſtes in Führung und Leiſtung verbürgen.

Im deutſchen Blätterwalde rauſcht es. Berufene und allzu Eifrige ſchreiben über die Wiedergeburt der deutſchen Bühne aus dem Geiſte des Nationalſozialismus, und man macht wieder einmal die Feſtſtellung, daß die großen Ideen von Führern und großen Menſchen ausgehen, und daß ſie im Munde der Kleinen, Geführten auch klein und eng werden und gar in der Feder jener allzu Eifrigen, jener geſinnungstüchtigen Mitmacher ſich zur Karikatur ihrer ſelbſt verzerren.

So ſei es gewagt, von der Warte eines beſinnlichen Praktikers aus einige grundſätzliche Worte zum neuen Opernſpielplan zu äußern. Wir fühlen uns dabei getragen von einer Bejahung und Begeiſterung, deren Äußerungen ſich nicht in Worten und phantaſievoller Theorie erſchöpfen, ſondern die von einem Gemiſch täglicher Erfahrung und hiſtoriſchen Wiſſens jederzeit überprüft wird.

*

Die Geſtalt des Vermittelnden (Theater), die Geſtalt des Schaffenden, die Geſtalt des Nehmenden (Volk) — drei große Profile müßte man umreißen, wollte man das Thema erſchöpfend umfaſſen. Unendlich die Weiterungen, doppelt ſchwer in Worte, Kritik und Urteil zu zwingen, da alles noch in Bewegung iſt, da Lebendiges fließt und erſt in ganz weiter Ferne Ziele ſichtbar werden. So kann man nur Stichworte und Stichwerke herausgreifen, um an ihnen Lage und Strebungen zu klären.

*

Vorerſt eins: wir wollen nicht in den Fehler einer konjunkturgeſchäftigen Preſſe verfallen, alles in den letzten Jahrzehnten auf dem deutſchen Operntheater Geleiſtete, Werk wie Wiedergabe, als ſchlecht und undeutſch abzulehnen. Auch in der Entwicklung und in der geiſtigen Haltung der vergangenen 15 Jahre deutſchen Operntheaters ſteckt ein hiſtoriſcher Sinn, ja eine geſetzmäßige Notwendigkeit, muß man auch die Ergebniſſe dieſes geſchichtlichen, gottlob verklungenen Zeitabſchnittes mehr oder minder ſcharf verurteilen. Aber den Werken und Verſuchen dieſer Zeit auf dem Gebiete des Operntheaters war eines eigen: Zeitgeiſt, Geiſt der Gegenwart, des modernen Menſchen, ſeiner Problematik (Natur, Großſtadt, Geiſt, Maſchine). Freilich ſahen die Weill, Brecht, Křenek, Wagner-Regeny nur die negativen Vorzeichen des Menſchen, arbeiteten nur deſtruktiv, mit Luſt an der Relativität alles Beſtehenden, an der Auflöſung, Zerſtörung, und ohne den Glauben an das elementare Menſchentum, ohne Bindung an Volkstum, ohne echtes Ethos, ohne Zukunft, letzthin ohne Sinn überhaupt. Aber ſie wühlten auf, experimentierten kühn und frech mit altüberlieferten Formen des Operntheaters herum, ſie griffen mit frivoler Hand in die geheiligten Bezirke menſchlicher Lebenshaltung, ſie beunruhigten das Mittelmaß, den Bürger und Spießer, jedoch nicht angetrieben vom Muß eines ethiſchen Geſetzes in ſich ſelbſt, ſondern aus Freude an der Unruhe, der Auflöſung durch das äſthetiſche Experiment.

Blickt man von dieſem Bild der kalten Ideologie und des Snobismus, gleißneriſcher, unechter und ungeſunder Stilwillkür auf das der völkiſch deutſchen Oper unſerer Tage, auf Werke Vollerthuns, Graeners, Roſelius', Klenaus, ſo iſt man zunächſt eingenommen von Zügen der Sauberkeit, Schlichtheit und Lebenswärme, von Geiſt und Geſinnung. Aber mit Ethos und Geſinnung allein iſt noch nie ein großes Werk geſchaffen worden. Auch nicht mit jenem handwerklichen Können, deſſen ſich die Genannten in mehr oder minder großer Menge rüh-

*) Wir bringen dieſen Aufſatz von Dr. Hans Költzſch, obwohl er im Widerſpruch mit anderen Äußerungen dieſes Heftes ſteht und obwohl wir ſelbſt nicht in allen Teilen damit übereinſtimmen, weil es uns notwendig erſcheint, ſich gerade in einer Zeit des völligen Neuaufbaues mit dieſen ernſten, idealen Höchſtforderungen eines kritiſchen Kopfes auseinanderzuſetzen. Der Herausgeber.

men dürfen. Wesentlicher Eindruck aber bei di·len Werken (wir nennen beispielhaft nur Vollerthuns „Freikorporal", Graeners „Friedemann Bach", Klenaus „Michael Kohlhaas", Roselius' „Godiva"): sie stehen da, als ob nie Krieg, Revolte, Zusammenbruch und Wandlung*) gewesen wäre, als ob es eine brennende Problematik des modernen Menschen, oder auch nur der Kunstgattung Oper, überhaupt nicht gäbe. Diese Werke sind mehr oder weniger immer noch Absenker einer fast biedermeierlichen Lebensform, zumindest Geist der bürgerlichen Vorkriegs-Ära. Ihre Gestalten, Fabeln, Stoffe sind eng und kleinlich gezeichnet, ihre deutsche Historie wächst nie ins Große, Symbolische, ihr deutsches Mittelalter ist mit den Makart-Augen des 19. Jahrhunderts gesehen, ihr Volkstum, rein künstlerisch und von der Qualität her betrachtet, ist aufgesetzt, ist Stuck, billiger Verputz. Und dies nicht etwa aus Gesinnungsmacherei heraus, sondern, nicht minder schlimm, aus einfachem Unvermögen des Gestaltenkönnens. Ihre Sprache ist die der kühlen Routine (Graener), oder die einer überspannten Frühreife (Roselius), oder sie ist ein Gemisch von „süßer Lieblichkeit" mit quälender, einfallsloser Dürre (Vollerthun). Ist es nicht kennzeichnend, daß beste Teile ihres musikalischen Ausdrucks gar nicht von ihnen selbst stammen: bei Graener der fugierte Stil Joh. Seb. Bachs, bei Vollerthun die mitreißende Gewalt alter Militärmärsche, bei Klenau der unerhört schlichte Zauber altdeutschen Liedgutes? Wie fremd aber steht das Walther-Lied, der Luther-Choral inmitten des technisch wie psychologisch über-differenzierten Apparates von Klenaus Werk, — welch peinliche Mache die Verarbeitung des Namens BACH bei Graener (Präludium 3. Akt), — wie pseudogenial die Kennzeichnung des historischen alten Preußen mit dem $^4/_4$-, des „weichlicheren" Sachsen mit dem $^3/_4$-Takt (Freikorporal). . .

*

Man erlaube eine Einfügung.

Es scheint überhaupt, als wäre geschichtlich gesehen die Entwicklung der deutschen Oper mit dem Endstrich und Einschnitt des Weltkrieges zu Ende! In dem Umformungsprozeß des gesamten Lebens seit der Jahrhundertwende ist das Operntheater empfindlich zurückgeblieben. Strauß, der Vertreter der großen bürgerlichen Vorkriegs-Oper, Pfitzner, der abseitige Ausläufer einer fernen Romantik — dies die letzten Kräfte-Exponenten des deutschen Operntheaters. Nichts ist seitdem, sehen wir ab von den snobistischen Verirrungen der Weill und Genossen, hinzugekommen,**) kein belebendes Blut hat die verkalkten Adern der alternden Oper aufgefrischt. Rufe: Zurück zu Mozart, Händel-Renaissance, Stil-Experimente kühner Regisseure, — all das ist Aufputz gewesen, Ablenkung von der erschreckenden Schau auf den versiegenden Strom deutschen Opernschaffens, und selbst die Wiedergeburt Wagners aus dem Geiste nationaler Gegenwart darf uns nicht darüber hinwegtäuschen, daß wir noch ganz andere, wesentlich gegenwärtigere Kulturpflichten haben.

Die für alles Theater grundlegende Wechselwirkung von Nehmendem, Schauendem, und Gebendem, Schaffendem scheint erheblich gestört. Nicht Notzeit und wirtschaftliche Krise allein, nicht die Bequemlichkeit von Rundfunk und Kino hält die Menschen vom Theater ab, sondern der fehlende Einklang des geistigen Begehrens mit dem vom Theater, besonders dem Operntheater, Gegebenen. Oper wird so zum „Theater" in jenem einengenden und herabwürdigenden Sinne einesteils eines Museums, das kostbare Stücke der Vergangenheit in Verwahrung hält und vorzeigt, andrerseits einer vergilbten modrigen Kulissenkiste voll zweifelhaften Flitters und Zaubers. Eines Theaters eben, das nichts vom Geiste moderner Erlebniswelt, des Zeitalters der Überwindung von Raum, Zeit und Materie, wiederzuspiegeln vermag.

*

Nein, — wenn das Operntheater, im Bewußtsein seiner hohen Vermittlerrolle zwischen Rufer und Hörer, sich an den Schaffenden wendet und fragt, was er ihm und dem Volk heute

*) Alle diese Werke wurden vor der Zeit des dritten Reiches geschaffen („Freikorporal" z. B. 1930), können also noch nicht Ausdruck der erst vor uns liegenden Entwicklung sein. Sie helfen uns aber die Zeit bis zur Erreichung dieser von uns erhofften Entwicklung überbrücken. D. Herausg.

**) Wir weisen in diesem Zusammenhang auf den Aufsatz von Erhard Krieger über Heinrich Kaminski's Drama „Jürg Jenatsch" hin. Der Herausgeber.

zu geben hat — und wenn es hinzufügt: „Nur das Beste darf uns heute gerade gut genug sein, alles Mittelmäßige aber zu gering": das deutsche Operntheater findet augenblicklich herzlich wenig, was sich Gestaltung von Zeit und Bewegung aus dem Blute echten Volkstums heraus nennen dürfte. (Im Drama täuscht die Vielheit gegenwärtiger und vergangenheitsnaher Stoffe über eine durchaus ähnliche, wenn auch nicht so krasse Lage der Dinge hinweg. Auch hier bilden Krieg, Niedergang, Krise, Erhebung allzu oft nicht Erlebnisinhalte, Kräfte die Gestaltung fordern, sondern leere Schlagworte, Vokabeln, Requisiten.)

Die Oper als Kunstform verlangt, so erscheint es uns, von der Gegenwart mehr als diese ihr augenblicklich geben kann. Sie verträgt stoffliche Aktualität nur in einer kunstmäßig gesteigerten, gestalteten Form; nicht als rohen Stoff, Dokument, Bericht, sondern in edlem Pathos und innerer Größe symbolisiert.

Daß Kräfte zur Erfüllung solch hoher Forderungen am Werk sind, ist unser fester Glaube. Noch nie hat die deutsche Musik in nationalen Not- und Wandlungszeiten zurückgestanden. Doch vorläufig muß das deutsche Operntheater mit dieser heute mehr denn je fühlbaren Krise des Opernschaffens rechnen; Theater und seine höchste Autorität, der Staat, müssen hier einen organischen Prozeß, der in der Kriegswende begonnen hat, auslaufen lassen und dürfen nicht eine „zeitgemäße nationale" Oper erzwingen, die nur äußerliche Attribute einer solchen besitzt, oder die nur getragen wird von schaffenden Kräften eines guten Mittelmaßes, — die aber nicht aus Volk und Land naturhaft entstanden ist, geschaffen vom überragenden schöpferischen Genie.

*

Es liegt uns fern, bei der scharfen Kritik an deutschen Opern der Gegenwart ihren Komponisten auch nur die geringsten bewußten Absichten, Berechnung in der Stoffwahl, zeitgebundenes Mitmachen, zu unterlegen, aber es besteht die ungeheure Gefahr einer unbewußten Irreleitung des Volkes. So mancher Schaffende macht heute aus der Not schöpferischer Unvollkommenheit die Untugend bloßen Verkleidens und Auffüllens seines Werkes mit nationalem Zierat; er schiebt Füllsel in die Lücken echten Volkstums ein, die echt aussehen, die aber nur Beiwerk sind, ja schlechte Requisiten, abgegriffene Vokabeln von deutscher Biederkeit, Sentimentalität, Größe, Ehre, Pflicht, von falsch verstandenem Preußentum, usw. Mozart und Gluck schrieben fast ausschließlich italienische Opern — und sind doch die größten deutschen Operngestalter aller Zeiten.

Bei der Schöpfung einer völkisch-nationalen Oper spielt das gewählte Stoffgut die geringste Rolle; nationale Figuren, völkische Geschichte, Volksmusik bleiben Rohstoff, Oberfläche, Beiwerk, wenn sie nicht als Träger großer Ideen erscheinen — und wenn diese Ideen nicht von blutmäßig völkischer Gesinnung erfaßt und künstlerisch gestaltet worden sind! Es könnte sonst leicht der Fall eintreten, daß die Masse des Volkes, die nicht ohne weiteres Wesen von Schein, Kern und Hülle unterscheiden kann, sich noch mehr als bisher an solche Vokabeln und Schlagworte, an die äußeren Erscheinungen nationalen Volkstums gewöhnt, so daß, tritt eines Tages die echte große deutsch-völkische Kunst ans Tageslicht, es dieser Kunst verständnislos gegenübersteht.

*

Es heißt, sich bescheiden. Abwarten, hoffen, glauben. Ein neuer Lebenswille kann in keinem Gebiet unserer verzweigten Kultur binnen Monaten oder wenigen Jahren Fertiges schaffen; das ist Arbeit von Generationen. Wir harren der großen nationalen Oper entgegen. Wir werden aus Werken, wie den früher genannten und kritisch gemusterten, Lehren für die Zukunft ziehen, werden Talente und Begabungen unterstützen, soweit sie im echten Ausschnitt das echte Ganze zeigen, wir werden Lücken und Fehlerquellen zustopfen, und wir werden lücken- und fehlerhafte Werke vorläufig als die hinnehmen, die sie sein können (würden sie nicht immer wieder durch den Übereifer gewissenloser Skribenten in andere Wertsphären hochgetrieben): gute Gebrauchsmusik, die das Operntheater mit Vorsicht in einen national-völkischen Spielplan eingliedern wird.

Dieser eigentliche neue Opernspielplan aber hat noch immer genug des Neuen und Vergessenen aufzunehmen, genug der Weitungsmöglichkeiten alten gesunden Repertoires. Die Meisterwerke der Klassik, Romantik wie auch der letzten Vergangenheit brauchen wir nicht zu nen-

nen. Sie in musterhaften Aufführungen, frei von Schlamperei und falscher Tradition, darzubieten, ist allein schon eine gewaltige Aufgabe. Zu ihnen sollte sich das große klassische Gesamtwerk der Reformopern Glucks (Alceste, Iphigenie, Orpheus) und Händels (Cäsar, Rodelinde) gesellen, ferner einige zu Unrecht vernachlässigte romantische Werke: E. Th. A. Hoffmanns „Undine", Wolfs „Corregidor", Cornelius' „Barbier von Bagdad", Webers „Oberon" und „Euryanthe". Eine Reihe neuerer deutscher Opern von hohem Wert verdient ebenfalls fest in den neuen Spielplan einzuwachsen: Kloses „Ilsebill", Götz' „Widerspenstigen Zähmung", Kienzls „Kuhreigen", Bittners „Höllisch Gold", Rezniceks „Donna Diana", Schillings' „Mona Lisa". Zemlinskys „Kreidekreis", das Gesamtwerk Wolf-Ferraris, die zwei entzückenden Kurzopern „Die Abreise" (d'Albert) und „Versiegelt" (Leo Blech).

Nehmen wir uns nur dabei vor dem 19. Jahrhundert etwas in Acht! Es ist das Jahrhundert wohl der großen deutschen Romantiker, das Jahrhundert Richard Wagners, aber auch das des deutschen Kleinbürgers, das der Talente, der Vielschreiber, der Nachbeter. Bewahren wir uns nach wie vor die besten Werke eines Marschner (Vampyr, Hans Heiling), überschätzen wir nicht die Spieloper Lortzings und Flotows durch künstliche Ausgrabungen — das Urteil der Geschichte über ihre vergessenen Stücke ist gerecht —, und greifen wir aus der Fülle der Versuche vom Ende des Jahrhunderts, die unter dem magischen Bann Wagners stehen, vielleicht diese oder jene Spieloper Siegfried Wagners heraus, oder eine musikalische Perle wie Thuilles „Lobetanz"; dazu selbstverständlich die deutsche Märchenoper Humperdincks. Nichts aber, was in Stoff und Musik zunächst deutsch anmutet, in Wirklichkeit jedoch notgedrungene Kleinheit, Enge und Epigonentum darstellt (Kretschmer, Neßler, Langert, Draesecke, Rheinberger, Brüll).

*

Aber ein deutscher Opernspielplan hat es ja nicht allein mit dem Schaffenden zu tun, als dessen Vermittler und Künder er auftritt, sondern mehr noch mit dem Begehrenden, Aufnehmenden, dem Publikum. Hier ist die Erziehungsarbeit der Opernbühne, ihre kulturelle Antreibkraft, noch wesentlich notwendiger und tiefgreifender. Das ist ja das Übel und die große Gefahr, daß der phlegmatische, selbstbewußte Bürger von heute in „nationalen" Opern (und Dramen) gespiegelte, gestaltete Gegenwart zu erblicken glaubt, „moderne" Kunst — und daß er froh ist, daß solche Kunst „seiner" Zeit keine größeren geistigen Anforderungen an ihn stellt, als dies solche Werke tun. Auseinandersetzungen mit geistigen Problemen, zumal im Bereich des Theaters, sind ihm, diesem satten Bürger, herzlich lästig; daher war und ist er immer geneigt, „modern", „genial" „individuell" mit antinational, undeutsch, destruktiv gleichzusetzen; daher schiebt er Notzeit und Krise vor, um das Theater als bloße Stätte der „Entspannung", der Loslösung vom Alltag, als Vermittler der „sozialen Illusion" zuzulassen. Es gehört zum Besten und Weitesttragenden des nationalsozialistischen Kulturprogrammes, diesem Geist des Mittelmaßes, der Indolenz, des satten Phlegmas, des bequemen Genießertums, des Nichtsaufgebenwollens Krieg anzusagen und dem Bürger wieder den alten deutschen Bürgergeist, das Gefühl wieder seiner repräsentativen öffentlichen Stellung und Verpflichtung einzuimpfen, aber „über Stammtisch- und bloßes Stimmungsgerede hinaus", wie es der Führer einmal prachtvoll aussprach.

Wenn auf diese Weise eine Vielheit von Kräften des Volkstums — wie die schlummernde Energie der Atombindungen — gelöst und in Bewegung gesetzt sein wird, dann wird auch der Schaffende ganz andere Impulse empfangen und sie in großem Werk neu erstehen lassen können.

*

So gilt es, nicht ein billiges Operntheater auf bloße Sicherheit zu bewahren; dazu sind alle völkischen Kunstgüter, alle nationalen Belange viel zu schade: Volkstum verpflichtet! Nicht ein Theater gilt es zu schaffen, dem die feige Angst vor aller geistigen Problematik, oder vor allem Tasten, Versuchen, und aller genialen Besessenheit Haupt und Glieder lähmt. In aller Präpotenz der Intendanten, aller instinkt- und richtungslosen Experimentiersucht der Regisseure, aller Gehirnakrobatik von Dichtern und Komponisten der letzten 15 Jahre steckte doch wenigstens ein Positivum, das das Theater von heute sich retten muß: Beweglichkeit, Aktivität. Die

Not der Zeit, sagt man, hat beten gelehrt. Doch dieses Gebet trügt leicht! Seine Götzen sind die „Forderungen des Tages", sein Glaube: geistige und künstlerische Aufgaben und Probleme vom Finanzressort, oder vom politischen aus lösen zu dürfen, ohne den vollen restlosen Einsatz der Persönlichkeit, ohne Hingabe und Aufgabe seiner selbst.

*

Formung der Gestalten. Wir versuchten, die Gestalt des Opernschaffenden unserer Tage zu umreißen, an ihm die Züge vergänglichen, unvollkommenen und unechten Ausdrucks zu entdecken, ihm Richtung und Form für die Zukunft zu weisen. Wir streiften die Gestalt des Nehmenden und die des Vermittelnden. Alle drei haben höchste kulturelle Pflichten übernommen; es gilt, sie mit Anspannung aller Kräfte zu erfüllen. Noch nie sind der Aufgaben so viele gewesen am deutschen Operntheater wie heute. Die Gestaltung der neuen deutschen Oper, das Werk der Volkserziehung durchs Theater, — Generationen-Arbeit! Blinder Heroismus, Pathos, billige Tageserfolge dürfen nicht blenden, Rückschau auf schon Erreichtes oder auf die große Vergangenheit deutschen Operntheaters darf nicht satt und zufrieden machen. Ehrlichkeit, Tatkraft und Besessenheit tun not, nicht Talent und Fleiß allein. Das Theater muß wieder vom mechanischen Zeitbarometer zum Wettermacher der Zeit werden. Kunst als Reproduktion von Zeit, Volk, Land darf nicht simples Konterfei des Tages, sondern Geist, Haltung, Offenbarung, metaphysischer Niederschlag sein.

Das Schreckgespenst der Theaterkrise, der Schließungs-Psychose, oder gar einer Operndämmerung scheint durch die Tatkraft nationalsozialistischen Kulturwillens gebannt zu sein. Arbeiten wir darauf hin, daß es nicht in erschreckender Bälde wieder auftaucht und dann mit verdoppelter Stärke Geister und Kräfte lähmt, die heute zukunftsfreudig mitschaffen wollen am Bau des Operntheaters.

Die Existenz des deutschen Theaters ist die seiner Kultur, seines Volkes.

Hat die deutsche Oper eine Zukunft?

Von Hans Tessmer, Dramaturg der Städtischen Oper, Berlin.

Die von der Schriftleitung dieser Zeitschrift gestellte Frage: „Hat die deutsche Oper eine Zukunft?" mag auf den ersten Blick naiv, ja vielleicht überflüssig erscheinen. Aber wenn wir uns die jüngste Vergangenheit des deutschen Operntheaters vergegenwärtigen, so bekommt diese Frage mehr und mehr den Charakter einer Schicksalsfrage. Und selbst der der Oper nicht ständig verbundene Leser mag stutzen: das Opernwesen müsse in einer schwierigen und unklaren Lage sein, wenn von berufener Seite eine solche Frage überhaupt erhoben werden könne.

Von einer Krisis der Oper ist in den letzten Jahrzehnten viel geschrieben und gesprochen worden. So sehr verschieden dabei die Voraussetzungen und Ansichten waren, — in einem Punkte stimmen sie doch überein: daß es sich nämlich um eine Krisis der Produktion handle. Diese zweifellos richtige Feststellung war nun den Wortführern des unentwegten „Fortschritts" sehr willkommen zur scheinheiligen Begründung der Aufgaben, die sie der „modernen" Oper zuwiesen. Wenn man alle von diesen Fortschrittsfanatikern verfochtenen Forderungen an das Opernschaffen auf eine Grundformel bringen will, so lautet sie: Intellektualisierung, „Aktualisierung", Entromantisierung der Oper. Mit den zahllosen Beispielen und Experimenten, welche diesem Streben etwa zwanzig Jahre lang auf der Opernbühne vielfältigen Ausdruck gaben, rettete man freilich die Oper nicht; denn man hatte die Rechnung ohne das Publikum gemacht. Man behauptete zwar immer wieder, die Jugend der damals so genannten „neuen Zeit" stehe begeistert hinter jenen Opernversuchen, wie überhaupt hinter der gesamten destruktiven, völlig charakterlosen, unfruchtbaren, verschwommenen Musik jener Jahre, die wie ein böser Traum hinter uns liegen, — aber auch das war ein Selbstbetrug der künstlerischen „Führer" des versunkenen Systems. Denn es stand ja hinter alledem nicht die deutsche Jugend, sondern nur ein verhältnismäßig

kleiner jüdisch-intellektueller Klüngel, der in seiner Zusammensetzung aus Komponisten, Verlegern und Pressepropagandisten jene ungeheure Anmaßung entfaltete, die stets das weithin hör- und sichtbare Kennzeichen des jüdischen Kulturkampfes war. Die außerhalb jedes Volkstums Stehenden bejahten doch selbstverständlich jede „Kunst", die keine Wurzeln hatte, — und deshalb aber auch in keinem Boden Halt fand. Mit kühner Frechheit wurden „Erfolge" erlogen, wie man sie grade brauchte. Zum Beispiel: kurz vor der letzten Brüning-Wahl im Jahre 1932, die ja schon im Zeichen des zusammenbrechenden Systems stand, kam an der Berliner Städtischen Oper Kurt Weills „Bürgschaft" heraus, ein Tendenzwerk, dessen bestimmendes Leitmotiv eine Grundthese von Karl Marx ist. Um der Aufführung nun einen Premièrenerfolg zu sichern, wurden etwa siebenhundert Freikarten ausgegeben, so daß im Parkett und im ersten Rang keinerlei Widerspruch möglich war. Um aber ganz sicher zu gehen, beorderte der damalige S.P.D.-Intendant Ebert noch in letzter Stunde ein paar Dutzend Gewerkschaftler, die in den oberen Rängen für die absolute Sicherung des Beifalls zu sorgen hatten. So wurden damals „Erfolge" gemacht, so wurde damals den Zeitgenossen vorgezaubert, die deutsche Jugend stehe hinter solchem Schwindel! Aber: jene Zeit ist vorbei, und die typischen Zeugnisse ihrer Kunst sind bereits historisch geworden; ja, es gibt heute schon junge Musiker, die über Kurt Weill und Konsorten kaum noch etwas wissen.

Die Jugend gesundet, sie hat zu großen, heiligen Idealen zurückgefunden; sie weiß, daß sie im Deutschland Adolf Hitlers wieder ganz festen Boden unter den Füßen und eine weite Zukunft vor sich hat. Und von der Jugend wird auch die Frage beantwortet werden, ob die deutsche Oper eine Zukunft habe. Diese Antwort wird positiv sein; sie wird umso positiver sein, je tiefer die Erkenntnis von den Zukunftsmöglichkeiten dringen wird, die sich unserem Volke und allen seinen schaffenden Kräften ja erst jetzt zu eröffnen beginnen. Der kulturelle Erneuerungsprozeß, dessen stürmischen Fortgang wir heute erleben, geht in seinen Keimen natürlich schon auf frühere Jahre zurück; er wurde nur von den damaligen Beherrschern unserer Kultur hintangehalten oder künstlich vernebelt. Auf das Gebiet der Oper bezogen heißt das z. B., daß die „Renaissance"-Bewegung (Händel, Verdi u. a.) eine natürliche Folgeerscheinung gegen die obenbezeichnete „Fortschrittsoper" war. Eine seelenvolle Arie in einer völlig unbekannten Oper des deutschen Meisters Händel war doch immer noch tausendmal wichtiger und dem wahren Empfinden des deutschen Theaterpublikums immer noch unendlich viel näher, als etwa der ganze sogenannt geistreiche, dem Volke aber absolut unverständliche und im Grunde eigentlich langweilige „Cardillac" eines Paul Hindemith! Die Werte, die sich plötzlich in den unbekannten Werken Händels und Verdis auftaten, waren schon eine wirksame Gegenkraft gegen die eigentlich substanzlose Intellektoper der sogenannten „Jüngsten".

Aber auch unter den Schaffenden regten sich ganz von selbst die Kräfte, die von den Bezirken deutscher Wesenhaftigkeit aus den radikalen Umschwung herbeiführen halfen, der sich in diesem Jahre in unserem Volke vollzogen hat. Um einige Beispiele zu nennen: da war der durchaus eigentümliche, charaktervolle Heinrich Kaminski, der in seinem „Jürg Jenatsch" zum ersten Male wieder den Versuch der Darstellung volkhaft heldischer Vorgänge auf dem Operntheater unternahm; da waren Künstler der älteren Generation wie Paul Graener, Georg Vollerthun und Paul von Klenau in den letzten Jahren still an der Arbeit, mit Werken beschäftigt, in denen sie sich bewußt den Tendenzen der vergangenen Epoche entgegenstellten. Und junge Kräfte wuchsen ganz aus sich heraus schon der Zeit entgegen, die wir heute als eine wirklich neue erschüttert und beglückt erleben; ich nenne da etwa Mark Lothar, der schon vor etlichen Jahren in seinem „Tyll" mit kräftigem Musikantentum das Beispiel einer neuartigen Volksoper schuf, und der sich heute mit einem in langer Reifezeit entstandenen „Münchhausen" erneut als Vertreter typisch deutsch-musikalischer Jugend zur Debatte stellt; oder Heinrich Dransmann, der überraschenderweise gleichzeitig eine stilistisch freilich andersgeartete „Münchhausen"-Oper schrieb, die ebenfalls in diesem Winter auf den deutschen Bühnen erscheinen wird; oder eine ernste Begabung wie die von Carl Hans Grovermann, der mit einer dramatisch sehr straff und glücklich konzipierten „Medea" sich einen ersten Erfolg holte und jetzt an einem Stoffe

aus den deutschen Freiheitskriegen arbeitet. Das sind nur einige Beispiele, die sich leicht um manche vermehren ließen; Beispiele, die zeigen, daß das Opernschaffen des jungen Deutschland seine Kraft und seine Ideen wieder einzig aus den Kräften und Ideen unseres Volkstums, unseres Wesens, unserer Geschichte bezieht. Wir bekommen wieder eine Oper, in der deutsches Sagentum, deutsche Romantik, gemüthafte Heiterkeit, deren höchstes Vorbild in den „Meistersingern" gegeben ist, in der Typen deutschen Heldentums und wesentliche Züge deutschen Volkslebens Boden und Erfüllung neuer Werke zugleich sind. Schon hat vor Jahr und Tag Paul Graener den „Prinzen von Homburg" mit unerhört sicherem Blick für die Opernbühne entdeckt und zu vertonen begonnen, schon wird die wichtige Frage der echten Volksoper eifrig diskutiert, werden Stoffe für sie gefunden, wie kaum je zuvor, — mit einem Wort: schon ist das deutsche Opernschaffen auf dem Wege, der notwendig zur Bejahung der eingangs gestellten Frage führen wird. Denn logisch und organisch vollzieht sich wie in der Gesamtheit des Volkes so in den schaffenden Persönlichkeiten die Reife der fruchtbaren Erkenntnis, daß die Kunst ganz von selbst wieder eine Zukunft in sich tragen wird, die aus unserem Blut und Boden und Wesen ihre Kräfte bezieht und die eben deshalb auch wieder das Volk zu sich heran-, in unserem Falle: in das Operntheater hineinziehen wird! In diesem Sinne kann und wird die Antwort auf die Frage: „Hat die deutsche Oper eine Zukunft?" nur lauten: ja, ja und nochmals ja!

Operninszenierung und völkische Wiedergeburt.

Von Fritz Tutenberg, Opernregisseur, Weimar.

Ich höre bei dieser Überschrift sagen: was hat nun gerade eine Operninszenierung mit unserer völkischen Wiedergeburt zu tun?

Zugegeben, die Oper ist etwas zurückgetreten vor dem weltanschaulich und volkserzieherisch wichtigeren Schauspiel. In einer Zeit, in der der kämpferische Geist vorherrscht, hört man lieber die schmetternden Fanfaren und den hinreißenden Schwung der Kampflieder als ein lyrisches Liebesduett.

Man wird der Oper bald wieder die ihr gebührende Stellung zuweisen, nicht als einem Luxusinstrument der vergangenen Gesellschaft, sondern als Entspannung und Heiltrank für jene Bezirke der Seele, die das Schauspiel nicht mit Worten erfassen und wiedergeben kann. Spannung und Entspannung, Schauspiel und Oper, sie werden vielleicht das Gesicht des kommenden Theaters bestimmen. Die Liebe des Führers für die szenische Musik dürfte uns richtungweisend sein.

Uns interessiert im wesentlichen die bühnenmäßige Darstellung einer Oper, da sie ebenso arteigener Ausdruck sein *soll*, wie das künstlerische Schaffen des Dirigenten. Es haben sich lange genug artfeindliche Elemente breitgemacht, die die Bühne als Tummelplatz für ihre „Einfälle" betrachteten. Aus allen Stellungen sind sie vertrieben, — aber was nun? Wie soll denn die Operninszenierung im neuen Staat aussehen?

Vorläufig erleben wir nur Ansätze. Es ist ja selbstverständlich, daß sich etwas Neues nur langsam herausbilden kann. Nun glauben manche ihre Zeit gekommen, um den Regiestil von 1880 als das, was uns nottut, empfehlen zu können. Wir brauchen aber eine bühnenmäßige Darstellung, die Geist vom Geiste des Jahres 1933 in sich hat.

Andere wieder frisieren ihre einst als artfeindlich gebrandmarkten Erzeugnisse auf und meinen, man hätte ihr früheres Wirken vergessen. Sie inszenieren gegen die Oper und vertrauen darauf, daß das Publikum nicht merkt, daß die Szene nicht im gleichen Rhythmus mit der Musik schwingt. Aber das Publikum hat das schon vor Jahren gemerkt (siehe Krolloper!) und nichts vergessen.

Schließlich und endlich hält man, durch steinalte Routiniers verärgert, alle Opernregisseure für Wesen, die möglichst bald durch einen Schauspielregisseur ersetzt werden müssen. Solange dieser musikalisch ist, kann es der Oper nur gut tun. Aber auch der junge Opernregisseur von heute hat vom Schauspiel gelernt. Der unmusikalische Schauspielregisseur aber (und wieviele gibt es

unter ihnen!) wird beispielsweise Verdis „Othello" einfach ignorieren und einen Shakespeare mit der „unvermeidlichen" Verdischen Musik inszenieren.

Was wollen wir nun eigentlich? Nicht nur auf die andern schelten, sondern tatkräftig aufbauen. Wir sagen nichts Neues, wenn wir behaupten, daß die landläufige Operninszenierung in ihrer Gesamtheit erstarrt ist, weil ihre Darstellung zur hohlen Form ohne Inhalt geworden ist. Sie hat mit unserem Empfinden nicht Schritt gehalten. Zuallererst hat das „Gefühl" wieder in seine Rechte einzutreten, nachdem man es allzu absichtlich eine Zeitlang als „Sentimentalität" und „Unsachlichkeit" entehrt hat. Und wenn wir aus dem Gefühl, d. h. von innen heraus gestalten, werden wir auch zu einer Inszenierung kommen, die unserer heutigen Vorstellungswelt entspricht.

Grundsätzlich wird die arteigene Gestaltung der Darstellung. Heutzutage sieht die Aufführung eines Verdi fast genau so aus wie die eines Wagner. Man ist in der Formel erstarrt, eine deutsche Liebeserklärung unterscheidet sich nicht von einer italienischen, und überhaupt hat man feststehende Bewegungen für jedes Gefühl, Schritte oder Armschwünge für jede Erregung, Nervenzucken für jeden Akkord, con forza beim Tutti, con dolcezza beim Holzbläserquartett. Man glaubt sich in die französische Tragödie des achtzehnten Jahrhunderts zurückversetzt. Hier ist also grundsätzlich neu zu formen. Und man tut am besten, sich einmal die Schauspieldarstellung, die viel schneller aus der Gegenwart herausempfindet, daraufhin anzusehen. Die Musik darf nicht mehr gymnastischen Übungen dienen, sondern sie muß, wie die Stimme den Ausdruck erfühlt, vom Körper mitempfunden werden, ohne ins rein Tänzerische abzugleiten. Damit werden auch gleichzeitig die völkischen Merkmale mitempfunden, die ja unterbewußt mit jeder wahrhaft nationalen, d. h. bodenständigen Musik verbunden sind. Daß der Sänger freilich als Medium dient, das dem Hörer auch eine uns artfremde Musik nahebringen soll, dürfen wir nie vergessen. Fremdvölkisches wird immer durch sein deutsches Empfinden gehen und uns dadurch erst nahegebracht werden. Aber das Typische eines fremden Volkes, einer fremden Kunst soll uns verständlich gemacht werden. Der Text darf uns dabei nicht ausschließliche Richtschnur sein. Wir dürfen nie vergessen, daß der Darsteller allein im Schauspiel das Wort zu deuten hat, während in der Oper die Musik dem Sänger einen Teil dieser Deutung abnimmt.

Grundsätzlich sei: ein Don José oder Turiddu darf in der Darstellung nicht einem Jung-Siegfried gleichen. Und Wotans Abschied von Brünhilde in der „Walküre" darf ebensowenig verniedlicht und versüßlicht werden, wie man den Jägerauftritt im 1. Akt des „Wildschütz" mit dem Auftritt der Riesen in „Rheingold" gleichstellen darf. Es ergibt sich daraus zweierlei: Erfühlung und Durchblutung des Rassestils und des Werkstils (wie sie in Stoff und Musik gegeben sind).

Mit einer von innen heraus gestalteten Darstellung ist aber auch gegeben: die Zurückstellung des eigenen „Ichs", die Bildung des Ensembles, zu dem Dirigent, Bühnenbildner und Regisseur gerechnet werden müssen. Keiner von ihnen, auch der Sänger nicht, darf „eigene" Auffassungen vertreten, die denen der andern diametral entgegengesetzt sind (man nehme nur das dauernde Herausspielen an die Rampe!), wie es der einfache Hörer vielleicht am stärksten bei Gastpielen empfindet. Der fremde Gast, der nicht mit einer einheimischen Inszenierung aufgewachsen ist, wird sich nicht „einfügen" können. Von ihm kann man das auch nicht verlangen; vom Ensemble, das sich, nicht nur dem Namen nach, zusammengefunden hat, muß man es. Deshalb soll der Sänger in einer Oper nicht nur seine Partie kennen. Sollen Dirigent und Regisseur auch die Führer zum Werk hin sein, — der Sänger muß es kennen, um innerlich mit seinen Vorständen mitgehen zu können. Es darf keinen unkontrollierbaren passiven Widerstand geben, der sich sogleich dem Körper mitteilt. Es gibt keine „Stars" im Ensemble mehr. In der Unterordnung der einzelnen Persönlichkeit liegt ihre (künstlerische) Größe. Man hat dafür bei manchen großen Künstlern das Wort „Bescheidenheit" gefunden. Nein, sie sind nicht bescheiden, sie ordnen sich nur dem „Werk" unter, — weil sie eben „Künstler" sind.

Die bisherigen Ausführungen gelten fast in gleichem Maße für den Chor, der sich jedoch mehr einer Darstellung „al fresco" bedienen muß; wie das ja auch ganz deutlich aus der Musik meistens hervorgeht. Kleinlichkeitskrämerei würde hier die vom Komponisten beabsichtigte Wirkung vollkommen aufheben. Andererseits darf man nicht über das Ziel hinausschießen und einem leblosen Kollektivismus in Bewegungschören huldigen. Auch für den Chor sind Werk- und Rassestil oberstes Gesetz. Die Führung der Stimmen und ihr Text verlangen meistens Auflösung in Gruppen, die ihrer verschiedenen Einstellung zu einem Ereignis Ausdruck verleihen. Und der Mannenchor in der „Götterdämmerung" wird sich anders verhalten als der Soldatenchor im „Troubadour".

Die Priorität der Innerlichkeit in allem, was die Oper anbetrifft, scheint an den in manche Opern eingefügten Aufzügen und Aufmärschen, die nur einer äußerlichen Schaulust (die „Große" Oper) dienen, zu scheitern. Aber was hindert uns denn, diese Repräsentationsangelegenheiten aufzugeben und die Stimmung des Volkes zu malen, gewissermaßen den Reflex eines solchen Aufzuges zu geben und die eigentliche Evolution dadurch auf ein Mindestmaß zusammenzuziehen? Dadurch wird einerseits die Wirkung eines solchen Aufzuges ins Seelische verlagert, andererseits aber die inszenatorische Bequemlichkeit, die gern bei den Gewohnheiten aus Urvätertagen bleibt, ausgemerzt.

Widerspricht dies alles nicht der Behauptung, daß der Werkstil entscheiden soll? Hier kann ich antworten: für uns ist der Ewigkeitswert eines Werkes entscheidend. Vor ihm haben wir uns zu beugen. Eine Inszenierung aber ist immer zeitlich begrenzt, ist eine Geschmackssache, die sich sehr bald ändert, um etwas anderem Platz zu machen. Wir dienen dem Schöpfer schlecht, wenn wir das Werk so aufführen wie bei der Uraufführung. Denn wir führen es ja vor den Enkeln und Urenkeln der damaligen Hörer auf, die ganz anders zur Welt, zum Leben, zu allen Äußerungen der menschlichen Seele stehen wie ihre Ahnen.

Werkstilgerecht heißt also nicht: historisches Theater spielen. Denn das wollen wir ja gerade überwinden. Wie die völkische Wiedergeburt keine „Wiederkehr" bedeutet, sondern als etwas Neues aus dem ewig schöpferischen Geist der deutschen Volksseele und einer uralten Sehnsucht aufgestiegen ist, so darf auch in der völkisch-gegründeten Oper kein Aufwärmen längst totgeglaubter Gewohnheiten erfolgen. Im Operntheater glaubt man immer noch an dieser flammenden Zeit vorübergehen zu dürfen, indem man sich illegal mit dem Hermelin der alten Meister schmückt. Kein Wunder, daß wir deshalb die Oper erst wieder für unsere Jugend erobern müssen.

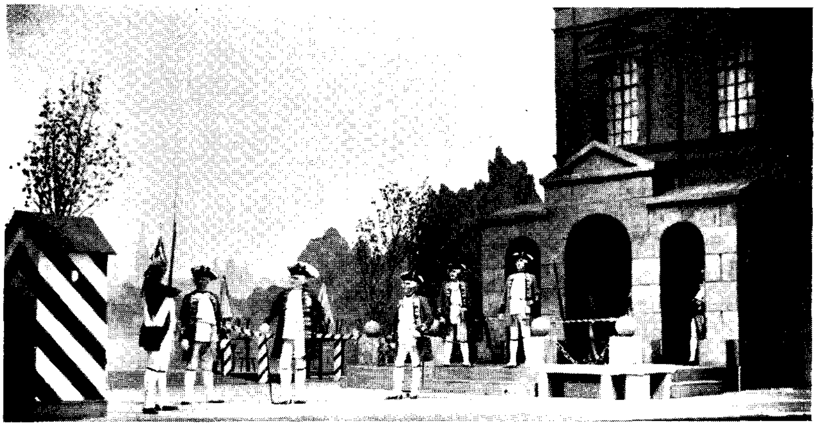
Das Bühnenbild soll und muß, um mit der Romantik zu reden, „gefrorene Musik" sein (in der Wirklichkeit wird das nur allzu häufig an den Kosten scheitern). Es muß aus dem lebendigen Mitempfinden der Musik geschaffen werden und weicht deshalb vom Realen ab. Das hat von jeher die Befürworter des Gegenständlichen auf den Plan gerufen, die verlangen, daß in Umrissen, Aufbauten wie in der Farbgebung alles „natürlich" sein soll.

Die neue deutsche Romantik, die ja in der Musik adäquate Geistesrichtung ist, wird auch hier Unterscheidungen treffen. Realistische Opernwerke wie „Tosca", „Tiefland" z. B. wird man realistisch-naturalistisch einkleiden (soweit die Musik „realistisch" wirken kann!); märchenhafte, fantastische, rein auf irreale Gefühlswerte gestellte Musik wird man in Linie, Form und Farbe im Bühnenbild sichtbar zu machen suchen. Sobald man kein Bühnenbild gegen die Musik bringt, kann es sein, wie es will. Der Zuschauer merkt gar nicht, daß manches „gegen allen Sinn und Verstand" verstößt. Das Bühnenbild muß ihm alltäglich erscheinen. Und das tut es immer, wenn es mit der Musik im Gleichklang ist, wie die Erfahrung beweist. Das entwaffnet die Befürworter der Gegenständlichkeit, die meistens unter der allerältesten Generation zu suchen sind.

Operninszenierung und völkische Wiedergeburt! Ein reiches schöpferisches Aufgabenfeld für den musikalischen Regisseur! Schließt sich aber die Oper vom Geist dieser Zeit aus, wird sie rasch ihren endgültigen Tod finden.



Kinderspiel und Abschied in die Welt



Wache vor dem Berliner Schloß: Der Soldatenkönig und der Freikorporal



Freikorporal auf Wache



August der Starke und Gräfin Orszelska
auf dem polnischen Ball in Dresden

Szenen-Bilder zu Georg Vollerthun „Der Freikorporal“
(Ur-Aufführung Städtische Oper, Berlin, Juni 1933)



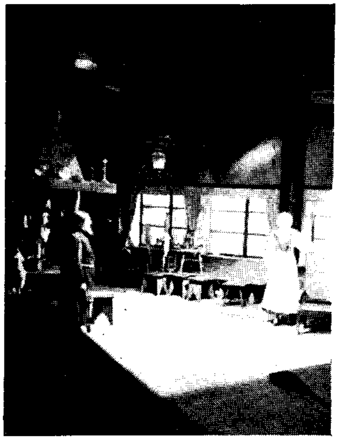
Prügelszene aus den „Meistersingern".
Essen, März 1933. Bühnenbild: Heckroth, Spielleitung: Költzsch.



1. Akt, Auftritt des Holländers.

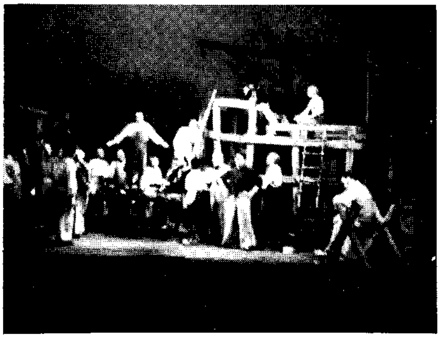


2. Akt, Sentaballade.



2. Akt, Auftritt des Holländers.

Der fliegende Holländer
Essen, April 1933. Bild: Heckroth, Spielleitung: Költzsch.



1. Akt



2. Akt

Zar und Zimmermann
Essen, Mai 1933. Bild: Härtlein, Inszenierung: Völker.

Die Bedeutung der Wanderoper für unsere Musikkultur.

Von Paul Ehlers, München.

Es gilt als ein besonders auszeichnendes Merkmal der deutschen Kultur, daß Deutschland von allen zivilisierten Staaten der Erde die größte Zahl an ständigen Bühnen von künstlerischem Range hat oder doch hatte. Das Kleinstaaten-Wesen mit seinen vielen Residenzen und Hofhaltungen begünstigte die Errichtung stehender Theater ebensosehr, wie die Menge reicher Handelsstädte und der Universitätsstädte. Prunkliebe und Geisteskultur wetteiferten miteinander in dieser freiwillig übernommenen Aufgabe. Selbst die bürgerlichsten Stadtverwaltungen empfanden es als ihre Ehrenpflicht, ein Theater zu bauen und zu unterhalten, wobei die wenigsten freilich um Mäzenatenruhm geizten, sondern ihr Theater als willkommenes Pachtobjekt für unternehmungslustige Theaterdirektoren betrachteten. Nach der Revolte im November 1918 verschoben sich die Dinge insofern, als fast überall die Direktoren zu städtischen Angestellten wurden, gewöhnlich mit dem im Hinblick auf den Grad künstlerischer Bedeutung der Orte oft genug unsagbar komisch wirkenden Titel „Intendant". In einer Aufwallung generösen Kunstsinnes übernahmen die Städte die häufig ihre geldliche Kraft weit übersteigende Subventionierung ihrer Theater. Die Folge war, daß manche Theaterdirektoren nun nicht mehr so streng wie bisher, da sie noch alles auf ihren eignen Geldbeutel nehmen mußten, auf Sparsamkeit bedacht waren und sich, von ganz falschem Uraufführungs- und Ausstattungsehrgeiz befallen, in den wildesten und törichtsten Experimenten gefielen. Das war um so schlimmer, als diese Losgebundenheit mit einer Zeit scheußlichsten Expressionismus in der Bühnenbildnerei und nicht minder abstoßenden Häßlichkeitskults in der Musik zusammenfiel. Ich glaube, wenn man jetzt einmal den Dekorationsfundus und die Partituren aller Provinztheater aus den letzten dreizehn Jahren zusammenschichten wollte, so würde einen das Grauen vor solchen Verirrungen und vor solcher Vergeudung öffentlicher Mittel packen. Vermeinte doch der unscheinbarste, kunstloseste Theaterdirektor, sein Haus, mochten sich die Theaterbesucher im stillen auch noch so sehr langweilen und ärgern, mit dem modernsten Dreck und Schund „anziehend" machen zu müssen! — was er sich sicherlich hundertmal überlegt und dann nicht ausgeführt haben würde, wenn er aus der eignen Tasche heraus hätte wirtschaften müssen. Das Ende, das bei derartigem Mißbrauche von Kunst und Geld kommen mußte, kam: eine Stadt um die andere sah sich genötigt, ihren Theaterbetrieb erst einzuschränken, endlich ganz aufzugeben. Die Künstler, Schauspieler, Sänger, Orchestermusiker, Maler, das technische Personal und was sonst noch alles durch ein Theater sein Brot findet, wurden auf die Straße hinausgeschickt, in die Wohlfahrtsämter; manche von ihnen, zermürbt von ewiger Entmutigung, endeten durch Selbstmord.

Man entchuldigt diese und ähnliche Dinge gerne mit der „katastrophalen Wirtschaftslage", die überall herrsche. Gewiß ist diese zu einem gehörigen Teile mit schuld am Elende der Theaterkunst. Aber es gibt Theater (worunter nicht die von den Staaten mit großen Zuschüssen gespeisten früheren Hoftheater gemeint sind!), die es trotz der Not der Zeit verstanden haben, ihren Betrieb aufrechtzuerhalten, die nicht der Experimentierpsychose verfallen waren und nicht mit virtuosem Geschick die Kunstfreunde zum Musentempel hinausgegrault hatten. Es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß grade in den Nachkriegsjahren die meisten Theater von einer Sucht nach prahlerischen Ausstattungen, die sie sich in wirtschaftlich gesunden Jahren niemals bewilligt haben würden, besessen waren. Jedenfalls steht fest, daß die Lage der deutschen Stadttheater nicht so verheerend geworden wäre, wenn alle Stadtverwaltungen von vornherein, nicht erst hintennach vorsichtiger gerechnet und alle Theaterdirektoren vernünftiger und kunstbewußter gearbeitet hätten.

Die Not schob den längst vergessenen und verstaubten, von Spinnweben eingehüllten Thespiskarren der fahrenden Leut' wieder aus dem Schuppen heraus. Das Wandertheater, das, bis auf wenige reisende Truppen, als endgültig abgetan gegolten hatte, wurde aufs neue Wirklichkeit. Manche Stadt und manches Städtchen, die ein Jahrhundert lang und länger auf eigner, zum Teil recht schmucker und wohleingerichteter Bühne mit eignen Künstlern gespielt hatten,

beschied sich mit den paar Vorstellungen, die ihnen die Wanderbühnen in mehr oder weniger weiten Zeitabständen brachten.

Die „stagione" der Italiener, die „season" der Engländer fand ihr, allerdings wesentlich blasseres und magereres, Abbild in den deutschen Wanderbühnen. Der Zustand der unständigen Theater erscheint uns nur deshalb so sonderbar, weil uns eine über ein Jahrhundert währende Übung verwöhnt und an andre, in der Tat künstlerisch bessere Verhältnisse gewöhnt hat. Der Unterschied zwischen den deutschen Wanderbühnen und dem italienischen und englischen Modus liegt vor allem darin, daß der Deutsche selbst in der Wanderbühne auf die Bildung eines möglichst stabilen Ensembles und damit, allgemein gesprochen, auch auf die Betonung des in allen Teilen aufeinander abgestimmten Ensemblespieles hinstrebt, wogegen „stagione" wie „season" entweder den Hauptwert auf eine Sammlung hervorragender Einzelleistungen legt oder sich mit einem „star" begnügt, auf den die meistens bedeutend minder gute Begleitung so eingespielt ist, daß sein Glanz nicht verdunkelt wird (die Gastspiele ganzer deutscher Opernensembles in London fallen natürlich nicht unter diese Charakteristik). Weiterhin unterscheiden sich deutsches und ausländisches Wanderbühnenwesen darin, daß italienische und englische Truppen an einem Platze längere Zeit zu verweilen pflegen, indessen bei deutschen Ensembles das Wandern von einem Ort zum andern die Regel bildet.

In dem letzten Punkt könnte man sich, was der künstlerischen Vollendung der Gesamtleistung sicherlich dienen würde, wohl eine Nachahmung des fremden Weges durch die deutschen Wanderbühnen denken — wenn nicht, und hier wirklich die wirtschaftlichen Bedrängnisse ihre gewichtigen Einwände erhöben. Gleich den Wanderbühnen sind die Theaterbesucher-Verbände ein Erzeugnis der Nachkriegszeit; Wanderbühnen und Theatergemeinde, oder wie immer ein Besucherverband heißen mag, stehen in Wechselwirkung zueinander. Die Theatergemeinden in der Provinz geben den Wanderbühnen das finanzielle Rückgrat und die Wanderbühnen versorgen die Theatergemeinden mit der künstlerisch-geistigen Kost, wonach sie verlangen. Theatergemeinden sind die Selbsthilfe von Menschen, die ohne das Theatererlebnis nicht leben können, allein jedoch zu schwach sind; auf seltsame Weise verbinden sich in den Theatergemeinden ideelle mit materiellen Wünschen. Bei dem einen bewußt, bei dem andern, scheinbar nur auf Zerstreuung und Vergnügen Bedachten unbewußt wirkt die romantische Sehnsucht nach einer Befreiung des Gemütes von den einengenden Verstrickungen des irdischen, allzu irdischen Alltages. Indem sie beide ihr Augenmerk allein auf die durch die Theatergemeinde gebotenen Einsparungen am Eintrittsgelde zu richten scheinen, dienen gleichwohl beide dem inneren Gesetze seelischer Erhebung. Dabei bleiben sie jedoch an die wirtschaftlichen Ketten gefesselt, und hier tritt die Hemmung ein, die namentlich an einem kleineren Orte die Kunstfreunde hindert, mehr als ein oder zwei Vorstellungen nacheinander zu besuchen. So müssen denn die Wanderbühnen immerfort reisen.

Das ist gewiß kein idealer Zustand. Und dennoch! Was würde aus der theaterlosen Provinz werden, wenn die Wanderbühnen nicht die Verbindung zwischen ihr und dem Leben der Kunst aufrechterhielten? Reisen in große Städte, wo die Kunst zu Hause ist, werden den Bewohnern der Provinz in der Mehrzahl durch Beruf oder Mangel an überflüssigen Mitteln verwehrt. Da kommt die Großstadt in Gestalt der Wanderbühnen zu ihnen. Hierin liegt die größte Bedeutung der Wanderbühnen.

Man kann die Wichtigkeit ihres Daseins nicht wegleugnen, und weil sie wichtig und, solange die Unmöglichkeit einer der früheren Gepflogenheit einigermaßen entsprechenden Wiedereröffnung der ständigen Theater fortbesteht, notwendig sind, so muß alles daran gesetzt werden, das Wanderbühnenwesen zu erhalten und zu fördern. Voraussetzung ist einzig und allein, daß sie einerseits wirtschaftlich gesund sind, andrerseits künstlerisch einwandfrei arbeiten. Die Schwierigkeiten, die sich der Erfüllung dieser beiden Forderungen entgegenstellen, sind vor allem bei den Wander*opern* groß. Wenn schon bei den das gesprochene Drama pflegenden Wanderbühnen der Ausgleich zwischen künstlerisch-moralischem „Soll" und finanziellem „Haben" selten ohne Opfer nach der einen oder der anderen Seite gelingt, so wächst die Schwierigkeit der Lösung unvergleichlich bei den Wanderopern.

Der Grund dafür liegt auf der Hand. Im Schauspiel kann man mit einigermaßen begabten Künstlern durch eindringliche Proben immer ein befriedigendes Ensemble auf die Szene stellen; in der Oper sehen sich der Kapellmeister und der Regisseur der Notwendigkeit gegenüber, gutes und gut gebildetes Stimmaterial, günstige Erscheinung und darstellerische Begabung in einer Person zu entdecken. Nun sind zwar viele stellenlose Sänger und Sängerinnen von der Menge geschlossener Operntheater her vorhanden, aber nicht jeder von ihnen ist den Anstrengungen des immerwährenden Hin-und-Her-Wanderns und dem Wechsel des Wetters gewachsen; grade der Wanderopernsänger muß über robuste Gesundheit verfügen. Weiter: Chor und Orchester. Beide müssen, wenn die Kosten nicht unerschwinglich hoch ansteigen sollen, ziemlich klein gehalten werden und dürfen dabei in ihren Leistungen nicht unkünstlerisch wirken. Wer die kleineren Provinztheater kennt, weiß auch, wie verschieden die Orchesterräume sind: während hier rund vierzig Musiker bequem untergebracht werden können, vermag man anderswo nur ein paar Streicher zu setzen und muß sich für die fehlenden Stimmen mit Klavier oder Harmonium behelfen. Da muß der Kapellmeister ebenso erfahren und sicher, wie schlagfertig sein, um sein Orchester jederzeit und überall sofort den grade gegebenen Verhältnissen anzupassen. Das „Einziehen“ von Orchesterstimmen kann nur jemand, der Geschmack und Klanggefühl hat, vollbringen, ohne die Originalgestalt der Partitur allzusehr zu verletzen. Mancher bricht mit echter oder gespielter Entrüstung den Stab über Wanderopern, die im Zwange der örtlichen Umstände nach dem Behelf eines Klaviers als Füllinstrument greifen. Aber ganz abgesehen davon, daß es ganz darauf ankommt, wie einer eine solche Sache macht, ist es immer noch besser, ein Kapellmeister musiziert, selbst mit einem eingerichteten Orchester, eine gute Oper künstlerisch einwandfrei, als daß man mit Schandstücken, wie es z. B. das zur Revue übelsten Stiles vermetzelte „Weiße Rößl“ ist, die Provinz verseucht.

Die Frage, welche Opern eine Wanderoper aufführen könne, ist natürlich außerordentlich wichtig. An Richard Wagner oder Richard Strauß, bei deren Werken die instrumentalen Klangfarben ein schwerwiegendes Stilmerkmal bilden, wird sich ein kunstbewußter Kapellmeister nur an Plätzen wagen, wo ein leistungsfähiges Orchester Gewähr für untadelige Ausführung bietet. Die seit einigen Jahren eingerissene Übung, Wagner in Provinztheater mit beschränkten Raumverhältnissen zu bringen, erscheint mir an sich bedenklich; da möchte ich's mit meinem verstorbenen Freunde Arthur Seidl halten, der meinte, man müsse sich etwas absparen können, wenn man ein an einen bestimmten Ort gebundenes Werk sehen oder sonstwie genießen wolle, und eben zu dem Orte hinreisen. Übrigens gibt es außer Wagner so vieles, was man mit einer an Sängern und Instrumentalisten gut bestellten Wanderoper ruhig geben kann: Lortzing, Mozart, Cornelius, Spielopern, dies oder jenes von Verdi, Wolf-Ferrari („Susannens Geheimnis“) u. a. m.

Unser Wunsch und Ziel muß sein, die deutschen Povinztheater bald wieder aus dem Notschlafe erwachen und zu neuem Wirken auferstehen zu sehen. Bis dahin aber haben die Wanderopern eine große musikalische Sendung zu erfüllen, indem sie den musikalischen Sinn in der Provinz vorm Eintrocknen bewahren. Diese Sendung erfüllen sie aber bloß dann recht, wenn sie sich, was Werk und Wiedergabe angeht, das Ziel so hoch wie möglich stecken. Der Gedanke, für die Provinz lange auch das Unzulängliche noch, ist frevelhafter Leichtsinn. Grade weil dort gute, künstlerische Leistungen verhältnismäßig selten sind, sollte der Leiter einer Wanderoper seinen Ehrgeiz daran setzen, nur das Beste in bester Ausführung zu bringen.

Daß der Staat bei der Ausführung solcher künstlerischen Grundsätze mitzuwirken habe, versteht sich eigentlich von selbst. Schematisieren und schablonisieren darf er dabei allerdings nicht, und ebensowenig soll er die Ausübung der Kunst durch allzuviele Paragraphen in spanische Stiefel schnüren. Mit Bürokratismus ist der Kunst am allerwenigsten geholfen; sie müßte daran ersticken. Freude und Erhebung ins Volk tragen — was doch ihre vornehmste Aufgabe bleibt — würde der Kunst auch der Wanderoper unmöglich sein, wenn man ihre Straße mit lauter Tafeln: „du sollst, du darfst, du sollst nicht, du mußt“ spicken wollte. Nur ein Gebot gibt es für sie: deutsch zu sein! Wenn sie dieses Gebot allezeit im Herzen und vor Augen hat, wird sie stets und überall richtig handeln.

Der Spielbegriff in Drama und Musik.

Von Hans von Wolzogen, Bayreuth.

Schiller sagte bekanntlich: „Der Mensch ist nie mehr Mensch, als wenn er spielt." Damit hat er dem Spielbegriff einen bedeutenden Stempel gegeben; man kann nicht, wie sonst wohl, an eine bloße „Spielerei" dabei denken. Obwohl — gleich vorausgesagt — die Gefahr immer naheliegt, daß aus dem Spiel Spielerei werde! Aber die Meinung Schillers ist nicht so leicht und unbedacht als ein Grundsatz hinzunehmen. Er hat sich dabei etwas gedacht, was man heutzutage ungefähr mit dem nicht ganz entsprechenden Wort „Spannung" zu bezeichnen liebt. Das ist ein Modewort, wobei man weder an einen Bogenschützen noch an ein Theaterpublikum denken darf. Spannung ist das Widerspiel zweier Kräfte oder Äußerungen, beinahe so etwas wie Polarität. „Wie die Schifflein herüber, hinüber schießen", sagt Goethe in seiner anschaulichen Art. Schiller spricht von der Beziehung des Menschen zu der Umwelt, den Menschen untereinander, also dem eigentlichen Leben, das er als Spiel auffaßt. Immerhin bleibt dies eine bildliche Vorstellung; denn das wirkliche Leben, mag es auch manchmal leider wie eine Spielerei betrieben werden, pflegt sich an die Regeln eines Spieles nicht zu halten, und seine „Spannungen" lockern, verwickeln sich und reißen oft in recht ernstlich schmerzhafter Weise. Erst dann wird es zum Spiel, wenn es in die Hände eines Künstlers gerät, der es zum Bilde gestaltet, einer Tätigkeit, die man auch damit bezeichnen könnte, daß der Künstler regelrecht mit dem Leben spielt. Aber es ist ihm tiefer Ernst damit, soll es wenigstens sein. Also sagen wir: nicht das Leben als solches, aber die Kunst ist ein Spiel, und der Mensch ist, nach Schiller, nie mehr Mensch, als wenn er Künstler ist. Das Spiel der Kunst begibt sich auf einem höheren Boden als das Leben, und es ist ein schwerer Fall, wenn man dort hinunterstürzt! —

Denken wir nun etwas nach, so drängt es sich uns auf, daß der Spielbegriff zweierlei Bedeutung hat. Nehmen wir unsere alten gymnasialen Fremdwörter zu Hilfe, um richtig deutsch verstanden zu werden: eine verbale und eine substantivische Bedeutung. Einerseits sehen wir die Tätigkeit des Spielens, andererseits das fertige Spielwerk. Es ist ein Unterschied, wie zwischen Klavierspiel und Glockenspiel, zwischen Kartenspiel und Schauspiel. Etwas von Beidem wird ja überall beisammen sich finden lassen; aber es kommt darauf an, was das Wesentliche, das eigentlich Bedeutende ist, und danach bilden sich die Stilgesetze. Das „Spielen" ist immer eine Art Spielerei, jedoch in durchaus unverächtlichem, möglicherweise sehr hohem künstlerischem Sinne, wonach z. B. Beethoven in Wagners großem Bilde zum „Weltspielmann" werden konnte. Das „Spiel" als fertiges Werk, nicht als Tätigkeit sondern als Tatsache, bezeichnet an und für sich eine (nicht dem Grade nach) höhere Form: das Spielen ist zum Abschluß gekommen, es bleibt als Werk der Nachwelt überliefert. Die Schauspieler mögen sich umkleiden, das Schauspiel gehört der Kunstgeschichte an. Halten wir den Unterschied fest: „es wird gespielt" — „es ist ein Spiel".

Wenden wir uns von der allgemeinen Betrachtung der geschichtlichen zu, so werden wir sehen, daß der Charakter des Spieles zunehmend an künstlerischem Ernst gewinnt. Das Natürliche, womit der Begriff des Spieles ins Leben tritt, ist wirklich noch Spielerei, bewegter Ausdruck der menschlichen Lebensfreude, Tanz. Die spätere Kunst formt ihn zum Tanz der Grazien. Aber schon bildete sich aus der Bewegung selber ein Gesetz heraus: der Rhythmus. Die Sache blieb noch eine Tätigkeit, war noch nicht an ein Werk gebunden. Nun gab es rhythmische Regeln, und wenn der Tag zu Ende war, so erhielt er einen Namen und haftete in der Erinnerung wie ein erlebtes Werk der Freude, vielleicht auch einmal der Trauer. Das Gebiet erweiterte sich und es genügte nicht mehr die reine, natürliche Bewegung. Sie wollte etwas bedeuten. Das war mehr als das gewandte Spiel der Kätzchen oder der jungen Hunde. Hier war der Mensch im Spiel. Was bisher nur Rhythmus gewesen, ward zum Mythos. Eine bestimmte Vorstellung band nun die Bewegungen aneinander; sie näherte sich der Darstellung. Zunächst erschien darin der Mensch noch als Menge. Aus dem tanzenden Volke ward der mythi-

ſche Chor. Wir wiſſen, daß dies der Urſprung des Dramas war. Aus der Menge trat der Menſch hervor, aus den Spielen das Spiel, das Schauſpiel; und es war ein hohes Spiel, war Kunſt und Kunſtwerk. Je tragiſch ernſter es dabei zuging, umſomehr mag der beſondere, freie griechiſche Geiſt noch das Bedürfnis nach dem heiteren Urgrund dieſes Spiels empfunden haben, woraus ihm das Satyrſpiel ſeiner Tragödie entſtand. Es iſt die Spielerei im Spiele: der Anfang der Komödie.

In anderer Weiſe empfing dieſe zuerſt ihr eigenes Stilgeſetz durch das ſchöpferiſche Genie des Ariſtophanes. Hier iſt die Spielerei wohl die Form des Spieles, aber nicht getrennt vom geiſtigen Boden der Tragödie; denn was der Dichter damit zum Ausdruck brachte, war gerade die tragiſche Erkenntnis der Welt und der Menſchen, wie ſie ſind, wie ſie waren und lebten, ihr Lebensſpiel trieben. Eine „Spannung", eine geniale Miſchung von Ernſt und Scherz, darin eine Steigerung des Spielbegriffes zum beſonderen Stil. Für uns, die wir nur noch das überlieferte Werk vor uns haben, nicht am Spielen teilnehmen, iſt es ein Charakterbild des perſönlichen Genies. Später löſte ſich das Satyrſpiel von der Tragödie, und auch die Genialität eines Ariſtophanes verflachte ſich in die Talente der Dichter der reinen Komödie. Wo es um die Miſchung ging, gehörte ſtets das maßgebende, maßhaltende Genie dazu. Ariſtophanes hatte, nach unſerer heutigen unnaiven Empfindung, das Maß oft überſchritten; die germaniſch-chriſtliche Kultur brachte das Feingefühl der Romantik herauf, und das gab der Genialität eines Shakeſpeare die Möglichkeit, in ſeinen Luſtſpielen feine dichteriſche Gebilde zu ſchaffen, anmutiger zu ſpielen, die Satire zum Humor zu veredeln. Da war denn auch wieder die Miſchung nicht ausgeſchloſſen, der Ernſt, bis zur Schwere der Tragik hüllte ſich in die ſpieleriſche Form: der Kaufmann von Venedig, das Wintermärchen, der Sturm ſind koſtbare Beiſpiele; in der „verlorenen Liebesmüh" drängt ſich der Ernſt am Schluſſe unorganiſch ins Spiel und in „Troilus und Creſſida" ſchwankt das Zünglein an der Wagſchale, auf welcher ſich die Tragik von Troja und die Frivolität der Weiblichkeit verteilt, unſicher hin und her. Aber Shakeſpeare bleibt der große Spielmann, der die Miſchung wagen darf. —

Offenbar liegt es dem germaniſchen Dichtergeiſte nahe, mit ſeinen heiteren Spielen eine ernſte Idee zu verbinden. Wir ſehen dies ſchon an unſerem beſten deutſchen Luſtſpiel, an Leſſings „Minna von Barnhelm". Zwar war Leſſing gewiß kein dichteriſches Genie, aber ſein klarer Verſtand vermochte ein muſterhaftes Spiel zu geſtalten, und ſein ernſter Sinn führte unbedenklich ein beſtimmendes Motiv mit hinein, welches auch zu einem tragiſchen Drama verwendbar geweſen wäre. Es handelt ſich um den Kampf, die Spannung, das Spiel zwiſchen Liebe und Ehre. Nun kann Liebe alles leiſten, tragiſche Konflikte und komiſche Verwicklungen. Ehre dagegen, männlich ſtarrer Ehrbegriff, iſt eine durchaus ernſte Sache, und gerade hier, im deutſchen Luſtſpiel, im Charakter des preußiſchen Offiziers Tellheim, ſpielt ſie eine noch weit ſchwerer wiegende Rolle als wie bei den ſpaniſchen Kavalieren auf der Bühne der Lope und Calderon. Der deutſche Dichter läßt nun die Liebe gar mit der Ehre ſpielen, und es kommt beinahe zum wenig luſtigen Bruch an dem harten Felſen des Ehrbegriffs; aber die kühne Spielerin ſiegt, wenn auch mit Beihilfe eines echten Spielmotivs, des königlichen Gnadenbriefes, der die „Ehre" wiederherſtellt. Zum Spielbegriff gehört noch das Nebenſpiel des heiteren Paares Franziska und Werner und der „Spieler" Ricaut als Kontraſtfigur. So wird der Ernſt durch den Scherz gemildert, und wir haben das unverfälſchte Luſtſpiel. —

In ganz anderer, wahrhaft genialer Weiſe miſchen ſich die beiden Spielarten in Kleiſts „Prinzen von Homburg", den man wohl nicht mit Unrecht das beſte deutſche Schauſpiel nennen dürfte. Hier liegt eine Form des Dramas zugrunde, welche der Komödie mindeſtens nahverwandt iſt; aber ein ſchwerer Ernſt, der bis auf die Schwelle der höchſten Tragik führt, erfüllt dieſe Form mit aller Laſt einer ernſten Idee. Da iſt es nun merkwürdig, wie das Ganze durch ein Spiel eingeleitet wird und in einer parallelen Spielform ausklingt, in den beiden romantiſchen Park- und Traumſzenen, wo der ernſte Konflikt ſich ſchürzt und löſt. Er lebt ſich aus in der Seele des Kurfürſten, der zu Anfang mit ſeinem jungen Helden nur ein Spiel verſucht: „Ich will doch ſehen, wie weit er's treibt," dann aber, durch deſſen eigenwillige Tat in den harten Kampf mit dem militäriſch verſchärften Begriff der Pflicht gezwungen wird, der

ihn nun wieder durch die heldische Wende in Homburg abgewonnen und in die rührend heitere Möglichkeit des wiedergewonnenen Spieles aufgelöst wird. Es gibt nichts seelisch und dichterisch Feineres als diese an sich so gewagte Verbindung von Ernst und Spiel. Daneben konnte das Genie Kleist's das Musterbeispiel eines von jedem Ernst entlasteten, ganz derbheiteren Lustspiels liefern, seinen „zerbrochenen Krug". Der hinkende Richter Adam reiht sich trefflich dem bocksfüßigen Satyr der attischen Spiele an; und so volkstümlich grob die Zeichnung ist, so spielerisch die ausgelassene bewegliche Sprache: es ist doch nicht nur Spielerei, ist das Werk eines deutschen Dichters, der sich als Meister der Art erweist.

Hier sind die „Meistersinger von Nürnberg" nicht zu umgehen. „Minna" — „Homburg" — „Meistersinger", alles Meisterwerke ersten Ranges! Viel mehr ausgesprochen als beim Kleist'schen Drama sehen wir bei Wagner die Form der Komödie. Es ist ein „Lustspiel"; aber das Spiel wird ins Erhabene gesteigert durch die Idee des Kampfes zwischen Freiheit und Gesetz in der edlen Form der Kunst, und wiederum zum Erlebnis vertieft in der Seele des Schusterpoeten, Meister Hans Sachs. Erhabene Heiterkeit ist das Kennzeichen dieser im vollen Sinne des Wortes genialen Mischung, die obendrein noch die Sprache der Musik gewann, wie sie aus dem Geiste der Musik geschaffen war. Sie selber, die Musik, empfing damit durch den Spielbegriff der Dichtung ihr eigenes Spielgesetz, und da zeigt es sich, daß doch auch die höchste Freiheit ihr Gesetz in sich zu tragen vermag. Die Meisterlehre des Hans Sachs; das Preislied Junker Walthers! —

Doch von der Musik wird noch zu reden sein. Sie ist sogar nicht ganz auszuscheiden aus dem „Faust", dessen Dichtung in außerordentlich reicher Weise vom Spielbegriff geistvollen Gebrauch gemacht hat.

Zum Stilgesetz erscheint der Spielbegriff im ersten Teile des „Faust" allerdings nicht erhoben; er hat überhaupt, als Drama betrachtet keinen Stil. Wir haben in ihm eine Szenenreihe, worin die Form des Spieles zum Teil sogar die Idee des Dramas überspielt. Ja, man muß beachten, daß der Spielcharakter schon vor Beginn der Handlung in dem „Vorspiel auf dem Theater" und dem „Vorspiel im Himmel" sich ausdrücklich ankündigt. Nicht nur der Theaterdirektor besorgt dies berufsmäßig; der „Herr" selber leitet durch die Wette mit Mephistopheles das Spiel in Faustens Seele ein, womit der Inhalt des Dramas gegeben ist. Nachdem wir kaum die ringende Seele des Denkers Faust kennen gelernt haben, beginnt schon das Spiel Mephistos in der Gestalt des Pudels; der Osterspaziergang, Auerbachs Keller, auch die Hexenküche mit den spielenden Meerkatzen und dem Zauberspiegelbild der „Helena", sind alsdann Spiele im Spiel. Ja, die Gretchen-Tragödie selbst erscheint wie ein Zwischenspiel in der eigentlichen großen Fausthandlung. Dicht vor der Katastrophe drängt sich die Walpurgisnacht mit ihrem Hexenritt und Gespenstertanz als rechtes Teufelsspiel dazwischen; welches in dem Augenblick, als die Tragödie wieder ihr blutiges Gesicht zeigen will, in das ganz abgelöste Spiel des „Walpurgisnachttraumes" — „Oberons und Titania's goldene Hochzeit" — ausgeht: „Ein Dilettant hat es geschrieben, und Dilettanten spielen's auch".

Richtig dramatisch aufgebaut in fünf szenisch bestimmten Akten gibt sich „Der Tragödie zweiter Teil", aber innerhalb seiner gestrafften Größe finden spielende Phantasien reichlich Platz. Da haben wir zunächst am Kaiserhof das ganze Maskenfest und die magische Beschwörung der Helena — „Mein alt Geschäft das Schauspiel einzuleiten", sagt der Herold, und der Mephisto nennt es „das Fratzengaukelspiel!" —; dann die „Klassische Walpurgisnacht", ein Spiel im größten Stile; und ist nicht der große dritte Akt, die „Helena", durchaus ein Spiel der Phantasie, eine Phantasmagorie, die sich dramatisch steigert bis zu dem „arkadisch freiem Glück" und dem Übermut des kindlichen Spieles Euphorions, dessen tragisches Ende den ganzen Spuk verschwinden läßt?

Noch in den Schlachtszenen des vierten Aktes wirkt die spukhafte Spielerei des Teufels entscheidend mit, wenn er dabei auch nicht mehr die Maskenrolle der „Phorkyas" spielt. Könnt' ich Magie von meinem Pfad entfernen", dieser letzte Wunsch des Faust dürfte auch lauten: „wär ich nur all die Spielereien los". Es ist ihm sehr ernst geworden um die Eroberung der Frei-

heit wie des Lebens; sein Drama geht mit starkem tragischen Schritt zu Ende. Und doch: noch zu seinem Tode spielt Mephisto dem blinden Greise mit dem klirrenden Grabgeschaufel der Lemuren die Phantasie seines Ideales „auf freiem Grund mit freiem Volke" vor. Aber da greift das flammende Blumenspiel der Engel ein, und der Teufel hat sein Spiel verloren. — Nun wird nicht mehr gespielt, auch im Himmel nicht mehr: das über alles Spiel, auch im Ernst des Dramas weit Erhabene wird nur noch im Bilde gezeigt und durch die Musik der Chöre bis zum „Chorus mysticus" als das Reich der anderen Welt, der waltenden Seelen und Entelechien, glorreich offenbart. —

An drei Höhepunkten des Dramas mischen sich auch die Künste und werden zu einem gesteigerten Ausdruck, dem Chorgesange. Am Schluß der „klassischen Walpurgisnacht" schließen sich „All-Alle" an die Stimme der Sirenen: „So herrsche denn Eros, der alles begonnen"; die höchste Steigerung der Freude an deren jugendlichem Aufschwung der Lebensluft Euphorions bricht in den begeisterten Preisgesang der Frauen aus: „Heilige Poesie! Himmelan steige sie!" und die ganze große Weltdichtung klingt im Chorus mysticus aus: „Das Ewig Weibliche zieht uns hinan." Eros — die heilige Poesie — die Mater gloriosa: hier reichen Wort und Spiel nicht aus, hier ist Musik die Sprache des Urlebenstriebes, der Höchstbeseelung und der Erlösung. Die Euphorion-Szene bleibt dabei Spiel, und somit nimmt auch der musikalisch belebte Ausdruck der Verse eine fast spielerisch anmutende Form an, welche dazu verführt hat, von „Opernhaftigkeit" zu reden! Es ist aber weniger der Opernstil als wie die Gewohnheit des Dichters, mit mozartischen Rhythmen im Gefühl die musikalische Sprache nach Art eines Operntextes aufzufassen, was ihm an dieser Stelle die Verse rhythmisiert hat. Wir erhalten jedoch dadurch einen Wink, uns ein wenig um die Stilart der Oper überhaupt zu bekümmern.

Die Stilart der Oper ist ausgesprochene Spielart! Die gewollte Wiedergeburt der antiken Tragödie war bei den Italienern der Spät-Renaissance zur gesellschaftlichen Spielerei geworden, wozu alle möglichen Sinnenreize herangezogen wurden, immer mehr aber die Musik als eingeborener künstlerischer Seelenausdruck über alles sich spielend ergoß. Schauspiel und Hörspiel erreichten einen Höhepunkt, während der Stil von seiner Höhe herabsank. Es mußte ihm ein Ersatz geschaffen werden, wodurch die singende Flut eine bindende Form gewann; eine Form, wie sie einst die Urbewegung des Tanzes zum rhythmischen Gesetz sich gab, und wie sie nun vom Tanz aus auch der Musik sich von außen auferlegte. Das dabei befolgte Gesetz war der Wechsel. Da in der Oper nicht mehr der Tanzrhythmus herrschte, sondern die Gesangsmelodie, so wechselte ihre Form in die gesanglichen Formen der Arien und Rezitative, der Duette, Terzette und Chöre. Darüber ging das ursprünglich gewollte Drama verloren; und doch konnte der dramatische Trieb nicht ganz gehemmt werden, der bei großen Meistern durch das Ausdrucksmittel der Musik gesteigerte Seelenkräfte des Menschenwesens in das Spiel der Formen hineinströmen ließ. Die edle Kunst eines Gluck erstieg damit wieder die Höhe des Stils, der freilich aus der dichterischen Sphäre der französischen Tragödie geschöpft war. Die Musik drängte zu heiterem Ausdruck deutscher Seele, wie sie Mozarts Genie besaß. Wenn er im „Figaro" noch ganz und nur am Spiel sich vergnügte, so gab er im „Don Giovanni" das bedeutende Beispiel, wie der Stil einer „opera buffa" sich mit den ernstesten tragischen Motiven und Ausdrucksweisen vermischen und bereichern konnte, ohne doch den Stilcharakter zu verlieren, der schon durch die Persönlichkeit des großen, typischen Spielers mit den Frauenherzen gegeben war, und — eben damit — ohne die äußeren Formen der Oper zu sprengen. So entstand ein Meisterwerk, d. h. das Werk eines Meisters, welches doch ein Mischwerk blieb, worin der tragische Ernst nur erst auf bedeutende Augenblicke sein erhabenes Menschenantlitz zwischen den Masken des Komödienspieles hervortauchen ließ. Aber es war der Wink gegeben, mit dem Drama in der Kunst der Musik vollen Ernst zu machen. Auf einem ganz anderen Wege, heiter tänzelnd, volkstümlich scherzend, kam Mozarts „Zauberflöte" dem Ideal näher. Wer hätte das gedacht bei dem Vergnügen, welches Schikaneders Volksbühne ihrem Publikum mit einem losen Märchenspiel bereitete? Und es ist doch so: welch tiefer Gedanke liegt dieser Spielerei zugrunde? Der

metaphysisch begründete Urkampf aller Mythen zwischen Finsternis und Licht! Sarastro und die Königin der Nacht ragen, trotz allen spielerischen Koloraturen der weiblichen Seite, als ernste Gestalten aus dem Geschlechte der göttlichen Dämonen in die Tändelwelt der Märchenfiguren hinein. Man empfindet dies kaum als Mischung, wie noch im „Don Giovanni"; vielmehr bilden die Gegensätze eine reizvolle Einheit in der Phantastik des Zaubermärchens, und es bedurfte nur der völligen, stilbildenden großgestaltenden Herrschaft der deutlich sich ausdrückenden Idee, um zum höchstgeformten und tiefsinnigsten Drama zu gelangen, wie wir es durch das Genie Wagners im „Ring des Nibelungen" erhalten haben. Der Kampf der Finsternis mit dem Licht ist aus einem theatralischen Spiele ein symbolisches Kunstwerk geworden. Das Spiel aber ist nicht ausgeschaltet Es wird auch im „Ring", dem Wortsinn getreu, „gespielt". Nicht Stilgesetz, aber Spielform erblicken wir in dem gleich beginnenden Spiele der Rheintöchter mit Alberich, ein „Tanz der Grazien", woraus diesmal die ganze Welttragödie ihren ersten Antrieb gewinnt. Wie ein lichtes Zwischenspiel lacht uns Siegfrieds Jugend aus den beiden Akten seines Dramas an; Wotan schaut mit uns dem heiteren Spiele zu und im Wettspiel mit Mime spielt er gar selber mit. Aber es ist ein Spiel über dem Abgrund, die Tragödie lauert in der Tiefe, der Kampf der Urmächte bricht wieder durch, und Hagens dämonisches Zauberspiel führt das Ende herbei, der Finsterste das sieghafte Heldenende der Idee des ewigen Lichtes.

Erinnern wir uns der Unterscheidung von verbalem und substantivischem Spielbegriff, so werden wir wohl, ohne ein Mißverständnis fürchten zu müssen, behaupten dürfen, daß im dramatischen Stile der Begriff des Werkes vorherrscht, während dem symphonischen, also in der reinen Musik, das Spielen wesentlich ist. Wohl „spielen" die Darsteller das fertig abgeschlossene Drama des Dichters, aber es ist doch noch etwas anderes, wenn man sagt: eine Symphonie wird gespielt. Gewiß ist auch sie ein Werk, das Kunstwerk eines Meisters, aber nicht nur die Instrumentisten spielen es, er selber hat es auf dem großen Instrument der musikalischen Phantasie gespielt; seine Kunst besteht eben im Spiel der Töne. Ja, man kann es kurz zusammenfassen: Musik ist die Kunst, die recht eigentlich gespielt wird; und wahrlich, das ist ein Spiel, worin das Höchste und Tiefste an künstlerischem Ausdruck erreicht werden kann, und wenn man noch wagen wollte, von „Spielerei" zu reden — wie sie allerdings das Verderbnis der Musik bedeutet — so fasse man den Begriff übergroß und sage: Ideale Spielerei! Aus der natürlichen des Tanzes war sie mit dem Rhythmus zuerst hervorgesprungen, in der klassischen Symphonie erschwang sie den Gipfel des Ideals. Vom Tanze auch entlieh sie für ihr Spiel ihre stilistischen Formen, wie sie in den „Suiten" der frühen Instrumentalmusik als eine Reihe von Tanzarten sich aneinanderschlossen. Die Reihenfolge als Stilform kehrt in der Sonate und Symphonie rein musikalisch wieder als Allegro, Adagio oder Andante, Finale, mit dem schwer entbehrlichen Überrest der alten Tanzfiguren: dem Scherzo. Dies alles sind also Spielformen, ohne welche die ganz dem eigenen Phantasiespiele überlassene Musik ins Uferlose sich verströmen würde. Daher fordert sie schon bei ihrem ersten Aufschwunge zum festen Kunststil den musikalischen Formalismus heraus, der am stärksten wohl in der Form der Fuge sich ausdrückt. Man wäre leicht mit der Erklärung bei der Hand, daß die Fuge eine „Spielerei" im künstlerischen Sinne sei, wenn nicht große Meister, wie Bach, damit derart ernst gemacht, daß wir darin ein gewaltiges Spiel der Ideen und Urkräfte leibhaftig erblicken konnten und uns eine Ahnung überkommt, hier vollziehe sich ein dramatischer Vorgang, das Spiel der Töne nehme bereits den Werkcharakter an. In den „Meistersingern" wird daraus, humoristisch gestaltet, die raufende Menge des Volkes. —

Wie aber, wenn die Form zerbrochen wird? Richtiger gesagt: wenn die alten Formalismen abgeschüttelt werden und die Musik ganz freies Spiel hat? Gibt es das überhaupt? Hört sie da nicht auf, Spiel zu sein, oder ist sie es nicht nur mehr in dem Sinne des um des Spielens willen auf seinem Instrumente phantasierenden Virtuosen? Unwillkürlich denkt man an Liszt! Und war nicht eben Liszt, als er den Virtuosen abgeschüttelt, der große Formenabschüttler der „Symphonischen Dichtungen" geworden, vor welchem die „weisen" Musiker

das Kreuz schlugen, obwohl sie hätten meinen können: hier ist die Musik erst völlig selbstherrlich geworden. Sie aber fanden sie nur unbeherrscht, ein Spielen, nicht mit der Form, sondern ohne Form. Wirklich, ohne Form? „Sucht davon erst die Regel auf!" Es heißt: „Symphonische Dichtung". Die Poesie als „Regel" der Musik? Etwa ein Spiel der Poesie in Tönen? So mag man ungefähr von Berlioz reden, welcher dichterische Vorstellungen in seiner musikalischen Phantasie verfolgte, oder von ihnen verfolgt wurde. Das bleibt eine Mischkunst, und eine solche hat Liszt nicht geschaffen. Er schuf als reiner Musiker aus der geistigen Sphäre seiner an dichterischen Vorstellungen gebildeten Phantasie heraus den freien musikalischen Ausdruck seiner also bereicherten und erhobenen Künstlerseele. Das war ein Spiel von vollem Stilwert: der Spielbegriff hatte ein neues Stilgesetz empfangen. Diese Musik bedurfte nicht mehr der ihr auferlegten Formen, die zu Formalismen wurden, wenn sie nicht Meistergeist beseelte. Aber die schöpferische Meisterschaft — das Meistertum — liegt nicht in der Formbeseelung, sondern in der Seele selber.

Derselbe Liszt, dessen Seele sich in den „Symphonischen Dichtungen" aussprach, hat sie auch in die früheren Formen der Halbdramatik ergossen, welche einst Passionen und Oratorien schuf, und wozu auch die „Heilige Elisabeth" und der „Christus" zu rechnen sind. Das Spiel der Töne läßt hier nur das Spiel als Werk, als Drama vermissen. Jedoch dafür tritt ein Anderes bedeutsam mit ins Spiel. Was bei der „Symphonischen Dichtung" die Poesie war, ist in der geistlichen Musik die Religion. Aus ihrer Sphäre strömt der Quell dieser Musik und sie leitet ihren Strom in die geweihten Formen ihrer frommen Überlieferung. Wir müssen zum Schluß noch einen Blick auf das religiöse Spiel werfen, ohne in den Bereich der Volksspiele abzuschweifen. Wir gehen von der Kirche zur hohen Kunst.

In der Kirche ist bereits die Handlung der „Messe" eine Art geheiligtes Spiel; Kultus überhaupt ist in einem weihevollsten Sinne die Spielform der Religion. Die Weihe kann sogar auf unteilhaftige Gemüter wohl einmal einen „theatralischen" Eindruck machen. Auf dem wirklichen Theater ist die Gefahr noch größer; es gehört schon das höchste Kunstwerk und ein ideales oder dem Ideal geweihtes Theater dazu, um den religiösen Kultus dort erträglich zu gestalten. Ein einziges vollgültiges Beispiel dafür gibt uns der „Parsifal" in Bayreuth. Nur in Bayreuth. Überall sonst wird er nur „gespielt"; hier allein ist er das religiöse „Spiel". Und selbst die Gralsfeier ist hier nicht nur kein „Theater", sogar kein „Kultus" im kirchlichen Sinn. Sie ist ein religiöses Erlebnis, wozu die Gralsritter „gerüstet" sind, Tag für Tag. Hatte Wagner in seinem — wie man ungeschickt sagt — musikalischen Drama die vollendete Stilform des künstlerischen Spielbegriffs erreicht, so war ihm damit das Mittel geworden, das Drama selber wieder hinzuführen an den Quell der Religion, dem — noch unbewußt — einst schon die tanzenden Grazien entstiegen waren; denn der schöne Ausdruck ihrer Lebensfreude war nichts anderes als ewige Urreligion, ein Edelkult der Natur. Die christlich erhobene Seele forderte andere, höhere und höchste Kunst; die Grazien waren in der Tragödie schon Musen geworden, nun wurden sie im „Ring" zu Göttern und Helden, wurden zu Gralsrittern und Heiligen im „Parsifal". Aber wie im „Ring" noch die Rheintöchter ihr Spiel mit Alberich treiben, so auch noch im „Parsifal" die Blumenmädchen mit diesem; durch alle tragische Kunst schließt die Natur ihren holden Reigen. Im größten Stil wird noch gespielt. Etwas vom Stile solchen größten Spieles ruht sogar auf der „Blumenaue" des letzten Aktes. Man scheut sich, dies mit einem Erklärungsversuch zu belasten!

Doch daran sei erinnert, daß der Meister es einst als „tragisches Idyll" bezeichnet hat. Dabei gedachte Heinrich von Stein des dramatischen Ideals welches Schiller vorschwebte, als er von dem erhabenen „Idyll" der Hochzeit des Herakles mit der Hebe sprach. Eine olympische Hochzeit wird freilich auf dem Gralsgebiete nicht gefeiert; aber der erlösende, versöhnende Kuß Parsifals auf die Stirne der dienenden Kundry zeigt uns im frommen Bilde den heiligen Seelenbund des „siegreich Vollendeten" mit der büßenden Sünde. Die heidnische Götterbotin schenkt dem göttlichen Helden den Nektar; die christliche Gralsbotin wäscht dem geheiligten Helden die Füße. Das erhabene Spiel ist gewürdigt, in den Gralstempel einzuziehen. Die edle romanische Halle umfängt auf das würdigste die feierliche Handlung. Da

hören wir — ist das noch Kirchenmusik? Es steigt auf wie der gotische Turm über alle irdischen Kuppeln zur Himmelshöhe, wo die Engel singen: die reinen „Knabenstimmen" aus der „äußersten Höhe". Das Spiel der Töne selbst ist auf den Gipfel alles Spieles erhoben:

Das „Bühnenweihfestspiel" ist vollendet!

Möglichkeiten des Balletts im neuen deutschen Theater.

Von Victor Junk-Wien.

Zu den schwierigsten Aufgaben für das Theater im neuen Deutschen Reich wird es gehören, den Bühnentanz im nationalen Geiste neu zu beleben. Die Frage des Balletts ist ja in Deutschland zuletzt stark in den Hintergrund gedrängt worden, und es frägt sich, von woher der Bühnentanz, sei es als Ballett in der Oper, sei es als selbständige pantomimische Kunst, neu und fruchtbringend angeregt werden könnte.

Die Geschichte des Tanzes zeigt in besonderem Maße — was die Geschichte der Kunst im allgemeinen lehrt —, wie leicht und wie sehr sich der Deutsche durch seinen Hang zum Universalismus verlocken ließ, Fremdes anzueignen und das eigne Wesen aufzugeben. Das zeigt in unsrem Falle am deutlichsten die Entwicklung des Gesellschaftstanzes im 17. und 18. Jahrhundert und noch deutlicher und erschreckender die am Beginn unsres 20. Jahrhunderts. Es erhebt sich daher auch für den schöpferischen Ballettmeister nunmehr die doppelt mit Verantwortung verbundene Forderung, deutscher Art auch in dieser Kunst zu einem neuen gehaltvollen Ausdruck zu verhelfen.*)

Der Kampf um die deutsche Kunst wendet sich vorerst gegen alles Artfremde, gegen das Kranke und Abwegige als Gegenstand künstlerischer Formgebung, und für das Große an Gefühl und Leidenschaft, für Gemütstiefe und reine Schönheit. Er wird daher im Tanz zunächst die Vorherrschaft des Häßlichen und Absonderlichen brechen, also den Groteskanz, der zuletzt fast alle übrigen darstellbaren Inhalte verdrängte, in seine Schranken zurückweisen, und er wird alle Übertreibungen ablehnen, die die Grenzen des Tanzes als Kunst überschritten haben, er wird aber vor allem dazu verhelfen müssen, daß der Tanz wieder die ethische Höhe erklimme, die ihm als Kunst eigen ist. Und dies dürfte das allerschwierigste sein. Denn durch die Darbietung des menschlichen Körpers liegt in dieser Kunst an sich die Gefahr nahe, daß sich außerkünstlerische, insbesondere rein erotische Wirkungen einstellen; bildet doch auch die Liebe seit je den Hauptgegenstand pantomimischer Darstellung. Gerade diese „körperliche Kunst" also ist immer in Gefahr, daß das Körperliche statt der Kunst beachtet und auf ihre Kosten verherrlicht werde, und sie ist dieser Gefahr ja zuletzt oft genug erlegen: nicht allein hatte der dem deutschen Wesen durchaus fremde und ungemäße Nackttanz die Grenze zur bloßen Schaustellung nackter Frauenkörper übersprungen (man sehe sich nur die Bilder in den Tanzbüchern und Zeitschriften der letzten Jahre an), — er bildete jene mit Psychoplastik und Psychodynamik bezeichnete Halbkunst heraus und lenkte den Inhalt des pantomimischen Tanzes in ein förmliches Wühlen im Erotischen, das auf wissenschaftlichem Gebiete sein würdiges Seitenstück in der Tätigkeit der Psychoanalytiker fand.

---

*) Nach den Gründen zu spüren, warum die Tanzkunst in eine so vernachlässigte Stellung geriet, ist hier nicht der Raum; philosophische Köpfe, soweit sie sich überhaupt herbeiließen, den Tanz als Kunst gelten zu lassen, machen für seine geringschätzige Behandlung hauptsächlich den Mangel eines Fixierungsmittels verantwortlich: weil die schöpferische Tanzleistung, die im Augenblick ihrer Darbietung auch schon vergangen ist, nicht (wie die Poesie in der Schrift und die Musik in ihren Noten) festgehalten und überliefert werden kann, wurde ihr kein dauernder Wert beigemessen, und so sank sie auf das Niveau einer augenblicklichen Improvisation herab (vgl. Max Schasler, „Das System der Künste", Leipzig 1882, S. 117 f.) Ich will an andrer Stelle (in meinem eben in Ausarbeitung begriffenen Buch „Grundlegung der Tanzwissenschaft") auf diese Frage eingehend zurückkommen und hier nur feststellen, daß gerade in neuester Zeit der Aesthetiker Ernst Roth („Die Grenzen der Künste", Stuttgart 1925) wiederum für den Tanz als hochwertige Kunst eine Lanze gebrochen hat.

Die Einſtellung zum Ballett iſt aber noch aus anderen Gründen für den modernen Theatermann wie für das Publikum eine beſondere. Das Ballett galt im allgemeinen als Kunſtform zweiten Ranges. Es kann ferner nicht geleugnet werden, daß ſeine Entwicklung im verfloſſenen Jahrhundert einen (nur gelegentlich kurz unterbrochenen) Rückgang und Stillſtand erlebte, daß es gegenüber der Oper, die ſich zum Muſikdrama ſteigerte, immer mehr an Boden verlor, und daß inbeſondere die Ideen Wagners gegen dieſe ſcheinbar veraltete Kunſtform zu ſprechen ſchienen.

Was nun dieſen letzten Punkt anbelangt, von dem wir zuerſt ſprechen wollen, ſo hat der Ernſt und das Ethos der Wagner'ſchen Kunſtphiloſophie dem Spieleriſchen und Äußerlichen der franzöſiſchen Ballettform innerhalb des Muſikdramas natürlicherweiſe keinen Platz einräumen können. Und doch wäre es ganz verfehlt, Wagner für den Niedergang des Balletts verantwortlich zu machen und ihn als Verächter dieſer Form hinzuſtellen, bloß deshalb weil er ſelber kein ſelbſtändiges Ballett geſchrieben hat. Ich bin vielmehr der Meinung, daß gerade Wagner als Vorbild und Lehrmeiſter dafür angeſehen werden ſollte, wie man den theatraliſchen Tanz in der Oper geſtaltet und künftig wird geſtalten müſſen: er ſelbſt hat uns den Weg deutlich gewieſen — daß nämlich die in die Oper eingefügten Tänze aus dem Weſen der Volksart geſchöpft werden müſſen. Hat er doch ſelbſt hiefür die herrlichſten Beiſpiele gegeben: im „Holländer" durch die Tänze der Matroſen und der Landmädchen, in den „Meiſterſingern" durch die der Lehrbuben, der Mädchen von Fürth uſf. Dieſe Tänze, die ſo weltenfern ſind von der ſinnlichen Schwüle betonter Sexualität, in der ſich die Tänze der letzten Jahre gefallen haben, weiſen den Weg aber auch noch in anderer Richtung: erſt muß die Reinheit dieſer Kunſtübung wieder gefunden werden, die Reinigung von all dem, was ſenſationsgierige Regiſſeure an Falſchem und Unechtem hineininterpretiert haben. Der Vorwurf beſchränkten Muckertums kann hiebei weder Wagner noch uns treffen. Denn, wo die Sinnlichkeit ihr Recht fordert, dort hat auch Wagner es ihr gegeben: im Bacchanal des „Tannhäuſer". Hier fordert Wagner individuellſte tänzeriſche Geſtaltung, in leidenſchaftlicher Klimax und Antiklimax prägnanteſt geformt, in ihrer ſinnlichen Bedeutung ſymboliſiert und gebändigt und der Idee des Dramas eingeordnet. Zu den aus der Geſchichte des Tanzes bekannten, ſogenannten Liebeswerbetänzen iſt auch der Reigen der Blumenmädchen im „Parſifal" zu rechnen. Und auch hier: welche Reinheit in der Darſtellung! Schon darin, daß dieſer Reigen ſich nicht zum wilden Taumel ſteigert, ſondern im Gegenteil ſeine Wirkung mit der Schlußwendung („Du Thor!") aufgibt, zeigt ſich die ethiſche Höhe des Genies, das auch mit dieſem Kunſtmittel in ſouveränſter Art verfuhr.

Wir können vielleicht aus dieſen Beobachtungen gleich etwas Nutzbringendes lernen. Der moderne Tanz hat ſich um eminente Wirkungen dadurch gebracht, daß der dargeſtellte Gehalt ein ganz beſchränkter war: Überſchwang, Wildheit, Extaſe und eine geradezu exhibitioniſtiſche Sinnlichkeit, lauter Dinge, die dem deutſchen Weſen gar nicht liegen. Andere Gegenſtände, ſchlichtere Gefühle, der Liebreiz, die beſcheidene Anmut, Andacht, hingebende Anbetung und ſo fort, dieſe unendlichen Möglichkeiten tänzeriſchen Ausdrucks ließ man unausgeführt. Das ſcheint nun ein Punkt, an dem wieder anzuknüpfen wäre. Wie ſchön, wenn der Tanzregiſſeur das ewig unfaßbare Wunder der Melodie „Wir winden dir den Jungfernkranz" mit den Bewegungen eines deutſchen Reigens begleitete! Es muß ja nicht immer gehüpft und geſprungen werden. Auch an dem „Zug der Frauen zum Münſter" im „Lohengrin" wäre dem Choreographen ein wichtiger Anteil einzuräumen, noch beſtimmter an dem „feierlichen Umſchreiten der Braut" im III. Akt. Anordnung und Regelung der Bewegungen eines ſolchen abwechslungsreichen Zuges (als welchen ihn Wagner ausdrücklich vorſchreibt!) halte ich für eine der reizvollſten Aufgaben des modernen Tanzregiſſeurs. Aus dem deutſchen Volkstanz laſſen dieſe Fragen genug Anregungen gewinnen. — Alſo gerade Wagner hat dem Ballett und der Pantomime innerhalb der Oper den würdigen und durchaus nationalen Weg gewieſen. Der theatraliſche Tanz der Folgezeit iſt ihm darauf nicht ganz gefolgt; hier das Verſäumte nachzuholen und den Sinn der großen dramatiſchen Ideen auch im choreographiſchen Detail erſt ganz zu erfüllen, erſcheint wohl als eine würdige Aufgabe des neuen deutſchen Operntheaters. Kann es eine ſchönere geben? — O ja, es gibt noch ſchönere und gewaltigere! Ein Größter unter den

nachwagnerischen Musikdramatikern: Hans Pfitzner hat in der „Rose vom Liebesgarten" dem pantomimischen Moment neue und bedeutsame Aufgaben vorgezeichnet: neben ausgesprochenen Tänzen (der Waldmänner und Moosweiblein, Minneleides und ihrer Gespielinnen) und Pantomimen (Siegnots stummem Spiel im Tempel der Gottheit, und der segnenden Sternenjungfrau während des Blütenwunders) sind hier vor allem die Reigen der Bewohner und Kinder des Liebesgartens von höchster Bedeutung; hat doch hier der moderne Tanzmeister Gelegenheit, ein ideales Abbild jener uralten germanischen Frühlingsweihen zu geben und den Naturgottesdienst, die heilige Kulthandlung, die uns in der „Rose" vor Augen tritt, zu künstlerischem Eindruck zu steigern.

Wir sehen: dem Tanz in der Oper bleiben schöne und hohe Aufgaben. Und es steht zu hoffen, daß unsre junge deutsche Komponistengeneration, dieser idealen Vorbilder eingedenk, auch für neue Gegenstände sorgen und den Tanzmeistern Arbeit schaffen wird. — Wie steht es nun aber um das Ballett als selbständige Kunstform, um die Ballettpantomime? Auch hier scheint es undenkbar, daß für die deutsche Fantasie die Möglichkeiten dieser Kunstform erschöpft sein sollten, für eine Kunstform, die in ihrer frühen Entwicklung eine für uns kaum mehr faßbare Höhe erreicht hatte; es ist bekannt, welche Fülle von dichterischen Stoffen in der Ballettpantomime des 18. Jahrhunderts dargestellt wurde, von mythologischen und historischen, von Gegenständen der Weltliteratur wie „Don Quichote" und der „Hochzeit des Figaro", ja sogar von tragischen wie dem „Hamlet". Warum sollte es nicht möglich sein, Stoffe aus dem reichen Schatz der zeitgenössischen deutschen Dichtkunst — trotz der Konkurrenz von Oper und Schauspiel, neben denen ja heute der Film einhergeht und seine Geltung beansprucht — in der reinen Pantomime darzustellen? Ja, die Hoffnung auf eine neue Glanzzeit auch für diese Kunstform dürfen vielleicht gerade wir Deutschen hegen, da doch im Zenith jener Kunstübung als der bis heute nicht übertroffene Gipfel pantomimischer Darstellungskunst ein deutsches Werk stand: Glucks „Don Juan"-Ballett von 1761.

Durch die neuzeitlichen Mittel: der individuellsten musikalischen Untermalung, einer aufs Feinste differenzierten Instrumentation, und der technisch-theatralischen Künste, der Dekorationen, Verwandlungs- und Beleuchtungseffekte, kann die Pantomime in ihrer Wirkung doch gewiß bedeutend gesteigert werden. Einen starken Impuls nach dieser Richtung hat Richard Strauß mit „Josefs Legende" gegeben, aber er ist so gut wie unausgenützt geblieben, und nur ganz vereinzelt erschien das eine oder andre Werk, wie etwa Salmhofers „Taugenichts", um der Pantomime neue Nahrung zuzuführen. Warum aber blieb dieser Versuch ohne Nachahmung? Man sollte meinen: was in Rußland (im kaiserlichen Rußland) möglich war, nämlich die alte große Tradition, die bewundernswerte Technik dieser Kunst neu zu befruchten durch Anregungen der Märchenpoesie, der modernen Malerei, der Farben- und Gewandpracht und durch neue, kraftvoll schillernde Musik, und dies alles beherrscht von einem starken nationalen Bewußtsein, durch das es erst zu einer großen künstlerischen Einheit zusammengeschweißt wurde, — warum sollte das im Deutschland der nationalen Erneuerung nicht möglich sein? Man wende nicht ein: ja, die Russen, die hatten große Künstler wie Nijinski, die Pawlowa, die Karsawina usf.! Denn der Prozeß verläuft doch gerade umgekehrt: auch bei uns werden die großen Darsteller sofort da sein, wenn die Kunstwerke da sind; auch das Musikdrama ist nicht entstanden durch die großen Wagnersänger, — die aber waren gleich da, um das vollkommene neue Werk vollkommen zu verlebendigen.

Es liegt also nach meiner Meinung an den deutschen Komponisten! Die jüngere Generation der schaffenden Musiker hat die Gattung zu sehr links liegen lassen. Und doch haben die größten, sogar absolute Musiker wie Max Reger, von dem man es vielleicht am wenigsten erwartet hätte, der Gattung ihren Tribut gezollt, durch seine wundervolle und reich ausdeutbare „Ballettsuite".

Was die Komponisten der letzten Jahre versucht haben, das ging aber oft geradezu in entgegengesetzter Richtung, nämlich: die Pantomime ihres eigentlichen Wesens und Zwecks zu entkleiden; denn wenn die jüngere, allerdings undeutsche Generation der De Falla, Strawinski, Kosa, Wellesz usw. in ihren Pantomimen das gesungene Wort einfallen ließ, um

die Szene zu verdeutlichen, den Inhalt der Handlung zu erklären, so können sie sich wohl auf die Übung der alten römischen Pantomime berufen, wo dies ähnlich der Fall war, aber es ist dies das Gegenteil der folgerichtigen zwangsläufigen Entwicklung: die Pantomime hatte ihren Höhepunkt erreicht, als sie in den „stummen Künsten" allein die ihr adäquaten Ausdrucksmittel fand, und das bewußt rationalistische Zurückgreifen auf einen älteren primitiven Stand der Entwicklung wird demnach niemand als einen Fortschritt bezeichnen wollen. Auch lehnt sich unser modernes Kunstgefühl dagegen auf: wir empfinden das plötzliche Eintreten des Wortes, des Gesanges als eine Aufhebung der Illusion, somit als störend und deplaciert. Diese Richtung also wird der deutsche Komponist nicht verfolgen.

Da in der Pantomime (im Gegensatz zum Schauspiel) alles Gedankliche, Reflektierende wegfällt und dem rein Bildhaften Platz macht, so ist es klar, daß hier der bildende Künstler, der Maler vielleicht mehr oder wenigstens ebensoviel zu sagen hätte wie der den Inhalt festlegende Dichter. Auch von dieser Seite kann man eine Belebung und Bereicherung des pantomimischen Dramas erhoffen.

Das Um und Auf aber für die Wirkung und den Wert der Pantomime wird, genau so wie in jeder andern Kunst, die schöpferische Persönlichkeit bleiben: die Stärke des Individuellen sowohl im schaffenden als im darstellenden Künstler. Auch darin hat die jüngste Vergangenheit das Wesentliche verkannt. Denn wie auf allen andren Gebieten unsres nationalen Lebens nach dem Umsturz hat auch in der Kunst der kollektivistische Mensch das Individuum fast völlig verdrängt, die Wirkung der Massen wurde gesucht und die der eignen Persönlichkeit verpönt. Daß dieses Ausschalten des Individuellen dem Wesen jeder Kunstübung, zumal der dramatischen, diametral entgegengesetzt ist, bedarf keiner Begründung. In der Pantomime der Nachkriegszeit zeigte sich diese Verkennung deutlich genug. Alles Persönlich-Bestimmte, auf das es im Drama ankommt, das Aufeinanderprallen gegensätzlicher, feindlicher Charaktere, war vermieden, die Masse herrschte vor; das zeigte sich schon in den gewählten Kollektivbezeichnungen, wie „Die Gebeugten", „Die Erlösten", „Die Nächtlichen", „Tanz der Spröden", „Erweckung der Massen" oder in abstrakten, blutleeren Titeln, wie „Gewalten", „Aufschrei", „Bindung" usf. An die Stelle des dramatischen Ensembles trat die unpersönliche oder höchstens in ihrer Gesamtheit personifizierte „Tanztruppe", die sich wie ein einziger Leib zu bewegen hatte. Der erzieherische Wert solcher Übung soll nicht angezweifelt werden — nur mit der Bühne, mit dem Theater hat das nichts zu schaffen. Haben wir dies als eine der Ursachen für den Mißerfolg des Tanzdramas erkannt, so ergibt sich schon aus dieser Erkenntnis ein Wink, wie ihm abzuhelfen sein wird.

Als unumstößliches Axiom gilt für uns die enge Beziehung des Tanzes zur Musik, die Untrennbarkeit der beiden Künste. Haben sich doch auch alle Versuche des sogenannten musiklosen Tanzes als verunglückte Experimente erwiesen. Wir dürfen den Satz übertreiben und sagen: je ausdrucksvoller eine Musik ist, desto prägnanter wird sie sich tänzerisch ausdeuten lassen. Mit dem Wert des Musikstückes steigt die Wahrscheinlichkeit, daß das musikalisch ausgedrückte Gefühl in sinnlich-körperliche Empfindung übertragen werden kann.

Immer hat der Bühnentanz auch aus dem Nationaltanz frische Nahrung gezogen; in früheren Zeiten hat die Elßler mit der „Cachucha" und der „Cracovienne" auf der Bühne ungeheures Aufsehen erregt. Heute wird der deutsche Volkstanz gepflegt wie nie zuvor; auch er stellt eine Quelle der Neubelebung dar. Bäuerliche, dörpische Tänze würden gewiß nicht minder auffallend und anziehend wirken als jene ausländischen.

Fassen wir zusammen, so läßt sich sagen: Unsre Zeit hat — zum erstenmal seit der Antike — die Freude an der Schönheit des menschlichen Körpers wiedergefunden. Die Vorteile, die sich daraus ergeben, um die Umdeutung körperlichen Bewegungsausdrucks ins Seelische glaubhaft und wahr zu machen, liegen auf der Hand. Eine ansehnliche Zahl phantasiebegabter Ballettmeister und eine ganze Generation von Tänzern und Tänzerinnen ist vorhanden, die das technisch so hochstehende Erbe des alten Balletts verwahren und einer neuen bahnbrechenden Bewegung zustreben: sie alle warten nur darauf, daß man ihnen neue Aufgaben stellt, eine neue würdige Betätigung ermöglicht. Ist auch die Tradition abgebrochen, weil sich

manches Alte überlebt hatte und das jüngste Neue nicht unsrer Art gemäß war, so liegt doch gerade in der Gewalt der neuen aufbauenden Ideen und in der Ehrlichkeit des deutschen Ringens um neue Gestaltung die Gewähr, daß auch hierin die deutschen Künstler der Bühne des Neuen Reichs neue Kräfte und Werte zugesellen werden. Freilich tritt an die Bühnenleitungen eine Frage von höchster Verantwortlichkeit heran: die Wahl der Führer! Das heißt: der Ballettmeister. Von ihnen wird es abhängen, wann der erhoffte Aufschwung auch in dieser, der phantastischesten Ausgestaltung fähigen, bisher oft und zu Unrecht vernachlässigten Kunstgattung sich einstellen wird. Denn: daß er kommt, daran ist gar nicht zu zweifeln.

Der Tänzer und das Theater.

Von Mary Wigman, Dresden.

Zeitbedingte Verwandlungen und Umwälzungen, die ihre Kräfte nicht aus einer Oberflächensituation, sondern aus starken Gefühls- und Gewissenstiefen bezogen, haben stets ihre Strömungen, ihre Wellen und Wirbel auch auf jene Stätte geworfen, die wir Theater nennen. Und die als eine Zusammenfassung alles Menschlich-Darstellerischen mitbestimmt ist, das lebendige menschliche Sein im Sinne der Zeit zu spiegeln, es im Symbol des Kunstwerks zu überhöhen und damit das nur zeitlich Bedingte in das überzeitlich Wirkende hinüberzuführen.

Das Theater ist an den lebendigen Menschen gebunden, ganz gleich, welche Darstellungsmittel es auch immer verwertet. Und das Theater ist unsterblich, da der Drang zur Selbstdarstellung unausrottbar im Menschen lebt.

Zweifellos steht das Theater in einem Wandlungsprozeß. Der ungläubige Pessimist wird ihn als Absterben erleben, der gläubige Optimist als Wiedergeburt. Gewiß konnten wir uns mit der allgemeinen Theatersituation nicht zufrieden geben und müssen, mehr denn je, den mahnenden Stimmen verantwortungsbewußter Menschen recht geben, die nach Um- und Neugestaltung verlangen. Selbst auf die Gefahr hin, daß das sofortige Resultat hinter Wunsch, Wille, Sehnsucht und Absicht zurückbliebe.

Der tänzerische Mensch von heute konnte sich erst langsam und Schritt für Schritt aus seinem zwangsläufigen Outsidertum den Zugang zu den traditionsbelasteteren Stätten künstlerischer Wirkung erobern. Und die Situation, die er bei seinem durchaus idealistisch orientierten Tänzertum am Theater vorfindet, muß ihn zum mindesten verwirren und beunruhigen.

Wenn wir Tänzer uns auch bewußt sind, daß die so heiß ersehnte Erneuerung des Theaters weder von heute auf morgen stattfindet, noch von einem einzelnen Menschen als Tat geleistet werden kann, sondern wie alles lebendige Geschehen ein Werde-, ein Wachstums-, ein Reife-Prozeß ist, den man weder beschleunigen noch unterbinden kann, so stehen wir doch mit unseren Wünschen, Hoffen und Streben auch mitten in dem Kampf um Altes und Neues, um Sterben und Auferstehen, den das Theater heute auszufechten hat. Und es ist sicher nicht ganz unwesentlich, aufzuzeigen, wie der tänzerische Mensch der Gegenwart, in dessen Typus sich das Wesen einer ganzen Generation mit veranschaulicht, das Theater sieht, was er sich von ihm ersehnt und wie er seine Aufgaben im Zusammenhang mit dem Theater erkennt.

Der heutige Tänzer hat sich mit dem Theater auseinanderzusetzen, denn die tänzerische Geste gehört, in welcher Formung auch immer, zum Wesensbestand des theatralischen Gesamtgeschehens, sie ist eine jener elementaren Äußerungen des Menschlich-Darstellerischen, auf die sich das Theater gründet. Der Auseinandersetzung mit dem Theater im weitesten Sinn liegen immer wieder drei Fragen zugrunde. Die Fragen nach dem, was Theater heute ist, was es in vergangenen Kulturen war und was es in der Zukunft sein kann.

Die Frage nach dem gegenwärtigen Theater erhält in kurzer Zusammenfassung folgende, durchaus einheitliche Beantwortung: Das Theater erschien als eine aus den allgemeinen Lebenszusammenhängen gerissene Spezialisierung des Menschlich-Darstellerischen. Es ist wohl ästhetisch wertbar, aber nicht allgemein tragend und wirkend. Es ist Gesellschaftsgut, aber nicht Volksgut. Das Theater hat wohl ein Publikum, aber keine Gemeinde. Der Dienst am Werk tritt

zurück vor dem Dienſt an der Perſon. Der eigentliche Träger des Theaters, das Enſemble, der Chor, iſt weniger wichtig als der einzelne Darſteller. Der Kult des „Ichs" ſteht im Vordergrund und unterwirft ſich die Idee. Das Theater dezentraliſiert ſich durch die Spezialiſierung ſeiner Aufgaben bis zur Tendenz.

So kennen wir das Theater als Träger traditionell geſicherter Kunſt, als Stätte des Experiments oder der prunkvollen Augenſchau, als Bühne der Senſation, der äſthetiſchen Feinſchmeckerei uſw.

Nicht an Begabungen fehlt es dem Theater, auch nicht an Können und Leiſtung. Nicht an Aufgaben fehlt es den Begabungen, aber es fehlt der letzte, über jedes Leiſtungsdetail hinübergreifende, allen zugängliche und alle überzeugende Sinn, den die Begabung innerhalb der Aufgabe zu erfüllen hat. Es fehlt das, was mit keinem Wort zu beſchreiben, mit keinem Gedanken zu verdeutlichen iſt, eben jenes geheimnisvoll Bindende, das jeder einzelne Menſch und alle gemeinſam hinter der dargeſtellten Wirklichkeit des Theaters als die eigentliche Wirklichkeit zu erleben und zu verſtehen vermögen.

Wir pflegen vom Mythos eines Volkes zu ſprechen und meinen damit nicht irgendwelche legendären oder hiſtoriſchen Begebenheiten, ſondern eher das allen Menſchen eines Volkes, einer Raſſe, eines Stammes gegenwärtige Gemeinſchickſal, das als grandioſer Grundakkord auch noch unter dem Symbol des geſtalteten Einzelſchickſals ſchwingt. Sind wir wirklich ein Volk ohne Mythos und müſſen wir ſelber unſere Zeit als eine unmythiſche bezeichnen? Fehlte unſerer Lebensauffaſſung und -geſtaltung jede mythosbildende Kraft, ſo hätten wir kein Recht, dem Theater das als Mangel vorzuwerfen, was wir ſelber ihm nicht zu geben vermögen. Immer und zu allen Zeiten iſt das Theater Spiegel ſeiner Zeit geweſen. Und erſcheint uns die Spiegelung unſeres eigenen Daſeins im heutigen Theater als Zerrbild, ſo ſollten wir nicht allein das Theater dafür verantwortlich machen. Denn das Theater lebt nicht nur von den ſchöpferiſchen Kräften ſeiner Dichter und Komponiſten, es lebt genau ſo von den geſtaltbannenden und geſtaltwirkenden Kräften ſeiner Regiſſeure und Darſteller. Und nicht zuletzt lebt es aus all den vielfältig gelagerten Kräften ſeiner eigenen Zeit, an denen jeder einzelne Menſch ſowohl in ſeiner Gegenwartsgebundenheit, als auch in ſeiner ewigkeitsgerichteten Sehnſucht Anteil hat.

Der oft geſchändete Begriff der Gemeinſchaft iſt kein utopiſcher Wahn. Wir täuſchen uns nicht, wenn wir in unſerer Zeit gemeinſchaftsbildende Kräfte vermuten. Sie ſind da und ſind überall auffindbar. Der Gemeinſchaft im produktiven Sinn liegt ſtets eine von allen Beteiligten anerkannte Idee zugrunde. Die Gemeinſchaft ſetzt Führerſchaft und Anerkennung der Führerſchaft voraus. Die Maſſe, die ſich ſelber meint, iſt niemals Gemeinſchaft. Die Arbeit an der Gemeinſchaft iſt Dienſt an der Idee, iſt Dienſt am Werk. Ehe nicht das Theatergeſchehen im wahrhaftigſten Sinn wieder Gemeinſchaftsgeſchehen geworden iſt, ehe nicht an Stelle des Publikums wieder die Volksgemeinſchaft tritt, die ſich mitverantwortlich weiß für das, was das Theater ausſagt, eher kann ſich das Theater auch nicht aus dem Zuſtand der Iſoliertheit erlöſen, unter dem es heute leidet. Eine Iſoliertheit, aus der heraus es wohl im Einzelfall überzeugend und hinreißend zu wirken vermag, nicht aber als grandioſes Symbol überperſönlicher Schickſalsgewalt ſeine zuſammenſchließende und bindende Kraft offenbaren und ausüben kann. Erſt wenn das in die Geſtalt gebannte Einzelſchickſal ſich wieder auf dem tragiſchen Grund eines Allgemeinſchickſals entlädt und von dort ſeine Deutung empfängt, wird das Theater ſeinen uralten und ewig neuen Sinn erfüllen können: von Menſch zu Menſch im Symbol zu ſprechen, das innere Geſicht des Menſchen in der äußeren Erſcheinung und Geſtalt zu offenbaren.

Bei aller Verehrung für die Heroen der Vergangenheit, ob Shakeſpeare oder Goethe, ob Mozart, Wagner oder Verdi, verhehlen wir uns nicht, daß der Geiſt ihrer überlieferten Werke allein den Lebensquell des Theaters nicht zu ſpeiſen vermag. Der Einbruch der Gegenwart iſt notwendig und vollzieht ſich mit unerbittlicher Gewalt. Nur haben wir uns zu fragen, ob wir nicht gegen Würde und Gehalt unſerer eigenen Zeit verſtoßen, wenn wir es dulden, daß, wie es ja tatſächlich geſchieht, die großen Brandmale und Merkzeichen der Zeit wie Krieg, Kriſe

und Volksnot zur dekorativen Umrahmung der psychischen Beschwerden irgendeines Privatmannes erniedrigt werden. Scheint es nicht sinnvoller, die kleinen und großen Komplikationen unseres eigenen Seelenlebens vor und mit uns selber zu erledigen, anstatt uns mit ihnen in der Form des übersteigerten Abbildes mit dem Anspruch „Kunstwerk" noch einmal auseinandersetzen zu müssen? Und wir stehen sehr oft beschämt vor dem genialen Schauspieler, der die ganze Dämonie seiner Gestaltungskraft an die fragwürdige Aufgabe einer solchen Rolle verschwendet. Die Verzauberung, die die dargestellte Gestalt durch den Darsteller erfährt, darf uns über ihren tatsächlichen Gehalt nicht täuschen.

Das, was wir vom Theater wollen, ist nicht nur das Abbild, sondern das Urbild hinter dem Abbild. Dieses Urbild aus dem Geist unserer Zeit wieder zu beschwören und zum tragenden Untergrund aller Darstellung zu erheben, scheint uns die große Aufgabe des Theaters und mit ihm auch die Aufgabe aller jener Menschen, die verantwortlich in der Gegenwart stehen.

Die Frage nach dem, was Theater in der Vergangenheit war, schließt in der Beantwortung durchweg die Beziehungnahme auf die direkte europäische Theatertradition aus. Man wendet den Blick vielmehr auf vergangene Kulturen, die das europäisch fixierte l'art pour l'art nicht kannten, in die das Theater als organischer, lebensnotwendig bedingter Bestandteil eingebaut war. —

Überall dort, wo Religion, Kult, Weltanschauung das Leben eines Volkes, einer Rasse, eines Stammes einheitlich bestimmten, wo allgemein gültiger Glaube, Gläubigkeit und Überzeugung nach dem Bekenntnis dieser Gläubigkeit verlangten, blühte das Theater als Stätte des festlichen Ausdrucks gemeinsamer Erhebung. Überall dort, wo im Sinne des Mythos das Volksschicksal das Einzelschicksal färbte und formte und sich als stillschweigend respektierte Gegenwart von der Bühne her auswirkte, erfüllte das Theater nicht nur seinen ästhetisch-künstlerischen, sondern auch seinen ethisch-sozialen Sinn: durch die Ausstrahlung seiner zusammenfassenden Kräfte die Menschen zur Gemeinschaft zu binden. Das Theater selber war Kultstätte, und das Theatergeschehen Symbolgeschehen, von allen erlebt, von allen geglaubt und von allen verstanden.

Das Theater galt sowohl dem Menschen als auch dem Gott. Der Gott sprach im Symbol zum Menschen und der Mensch ward Symbolträger, Mittler zwischen der durch den Gott repräsentierten Idee und der dieser verbundenen Gemeinde.

Der Darsteller war Priester, seine Darstellung Amt. Sein Amt Dienst im Auftrag einer überpersönlichen, allgemein anerkannten Gewalt, Idee, deren Inhalte im kultisch-künstlerischen Symbole mitgeteilt wurden. Wir haben für diese Legende gewordene und doch so selbstverständlich scheinende Lebenseinheit, die noch nicht trennte zwischen Leib, Seele und Geist, die nicht spezialisierte, sondern zusammenfaßte, wohl wieder ein Empfinden, ja, sie ist die überall lebendige Sehnsucht unserer Zeit. Aber wir haben für den Ausdruck dieser Sehnsucht noch keine Formen gefunden, die wir vor uns selber als kultisch bezeichnen dürften. Wir können uns als gegenwartsgläubige Menschen auch keineswegs an verstiegene und schwärmerische Erinnerungen verlieren, die uns nach rückwärts orientieren und unsere Kräfte der Gegenwart entziehen. Wir stehen den phantasiebelasteten Erinnerungsbildern sogar mit einer gewissen Skepsis gegenüber. Wer garantiert uns denn, daß z. B. das griechische Theater, das uns als klassisches Beispiel aufgestellt wird, tatsächlich so war, wie es uns fachkundige Gelehrte schildern oder wie es visionsbegabte Nacherleber ausdeuten? Wir wissen lediglich, daß die Griechen ein Theater hatten, das untrennbar von Religion und Staatsgedanken war, dessen Inhalte ihrem Dasein als Volk, als Nation, als Familie und Einzelmensch bis ins letzte vertraut war, das Gottesdienst und Menschendienst, also Fest im allerhöchsten Sinn, gewesen sein mag. So sehen wir heute das griechische Theater und meinen letzten Endes damit unsere Sehnsucht nach unserem Theater, das in uns allen als Wunschbild lebt.

Mit diesem Bekenntnis ist auch bereits die Frage nach dem zukünftigen Theater in großen Umrissen beantwortet. Sie im einzelnen zu beantworten, ist uns nicht gegeben. Der gegenwartsverhaftete Mensch, der um Gestaltung und Formung seiner Lebensinhalte ringt, kann die Resultate dieses in tiefsten seelischen Schichten sich abspielenden Kampfes nicht vorausbe-

ſtimmen. Er kann peſſimiſtiſch-kritiſch ſeine eigene Zeit verleugnen oder optimiſtiſch gläubig ſich zu ihr bekennen. Er kann an fehlgeſchlagenen Verſuchen lernen und allmählich aus dem Chaos der Experimente, aus dem Labyrinth der Gefühle den Weg finden, der zu neuen Formen des Lebens und damit auch zu neuen Formen des Theaters führt. Und ſo vermögen wir an Stelle einer ſachlichen Antwort auch nur unſerer zielgerichteten Sehnſucht Ausdruck zu geben: wir erſehnen uns das Theater als eine Stätte der Erhebung, der Verſenkung, der Vertiefung. Wir ſuchen das Theater als einen Ort des feſtlichen Begehens. Wir wollen miterleben und miterleiden, wollen mit- und hingeriſſen werden. Sehnen uns nicht nach Nervenreiz und Senſation, ſondern nach der Erſchütterung unſeres Weſens. Wollen in der Steigerung unſeres Lebensgefühls, die das Theater uns vermittelt, den Alltag nicht vergeſſen, wohl aber ertragen und überwinden. Wir brauchen das Theater als Bekenntnis des Menſchen zum Daſein, dargeſtellt und dargebracht in der Symbolſprache ſchöpferiſcher Geſtaltungskraft.

Die modernen Tänzer, zu denen ich mich bekenne, ſtehen heute traditionsloſer da als alle anderen darſtelleriſch ſchaffenden Menſchen. Wir haben keine überlieferten Meiſterwerke, die wir zu reproduzieren verpflichtet ſind, zu uns ſpricht kein ſchöpferiſches Genie über die Jahrhunderte hinweg in der lebendigen Sprache des Tanzes. Die Gegenwart iſt es, die unſerem Schaffen und Geſtalten das Gepräge gibt. Da unſere künſtleriſche Sprache im Urelement rhythmiſchen Geſchehens wurzelt, erleben wir vielleicht intenſiver, weil unvoreingenommener, auch den Rhythmus unſerer eigenen Zeit und glauben an ſeine tragenden und formenden Kräfte. Der junge, gegenwartsgläubige Tänzer iſt nicht nur eine Berufserſcheinung, er iſt mehr oder weniger der Prototyp einer ganzen Generation, die man insgeſamt als „tänzeriſch" bezeichnen darf. Dem jungen Menſchen der heutigen Generation bedeutet der Körper mehr und anderes als den voraufgegangenen Generationen. Er weiß um ſeinen Körper als leibliche Exiſtenz und erlebt ihn in all ſeinen rhythmiſch bedingten Äußerungen. Darum verſteht dieſe Generation auch den aus ihr geborenen Tanz und damit den dieſe Sprache ſprechenden Tänzer ohne Umweg und intellektuelle Überſetzung.

Der moderne Tänzer ſucht den Zugang zum heutigen Theater um des zukünftigen Theaters willen, das er als Viſion in ſich trägt. Und es iſt nicht immer leicht für ihn, dieſe ſeine Viſion mit der Realität eines heutigen Theaterbetriebes in Einklang zu bringen. Um ſo mehr, als er in den meiſten Fällen zu jung und zu unreif iſt, um ſeiner Vorſtellungswelt überzeugenden Ausdruck zu verleihen und als Einzelweſen autoritativ im Sinn ſeiner Theateridee zu wirken. Keineswegs aber iſt der Tänzer theaterfremd. Die Bereitſchaft, mit der er ſich dem Theatergeſchehen einzubauen ſucht, iſt echt. Sie iſt getragen von dem ehrlichen Wunſch, ſeine Kräfte in den Dienſt einer Aufgabe zu ſtellen, die ihm aus Gegenwartsverpflichtung und Zukunftsſehnſucht erwächſt. Der junge Tänzer beſitzt bei aller Betonung des Individuellen die Fähigkeit, ſich einer Gemeinſchaft einzuordnen. Er hat gemeinſchaftbildende Kraft, vorausgeſetzt, daß dieſe in ihm nicht zerſchlagen, ſondern beſtätigt und geſtützt wird.

Es wäre bedauerlich, wenn ſich das Theater die in Bereitſchaft geſtellten Kräfte des jungen Tänzers nicht zunutze machen würde. Bedauerlich ſowohl für das Theater wie für den Tanz. Der moderne Tanz, der ſeinen Anfangsweg außerhalb des Theaters gehen mußte, braucht heute eine breitere Auswirkungsbaſis und kann dieſes von der Bühne herab finden. Und innerhalb des Theaters könnte das junge tänzeriſche Material nicht nur zur Bereicherung der Geſtaltungsmöglichkeiten beitragen, ſondern durch die Verkörperung des rhythmiſchen Elementes als dem Ausdruck tänzeriſchen Seins ſeine verbindenden und beſchwingenden Kräfte zur Verfügung ſtellen. Alle darſtellenden Künſte wurzeln im Rhythmiſchen. Dort liegt der Anſatzpunkt zu einheitlicher Geſtaltung. Von dort aus kann die Orientierung in die verſchiedenen Ausſtrahlungen der künſtleriſchen Sprachen erfolgen, ohne daß die eine die andere zerſchlüge. Allerdings wären poſitive Reſultate von dem Einbau des Tänzers in das Theater erſt dann zu erwarten, wenn die verantwortlichen Stellen das Weſen des Tänzers und ſeine eigentlichen Kraftquellen erkennen und reſpektieren. Mit einer Ausnützung der äußerlichen Bewegungsfähigkeiten iſt niemandem geholfen. Es geht um ganz andere Dinge. Um Gemeinſchaft, die das Theater wieder werden muß, wenn es nicht an ſich ſelbſt verbluten will. Die

Vorbedingungen zu einer überperſönlichen Arbeitsgemeinſchaft ſind im Tänzer vorhanden. Es geht um das Kunſtwerk, das in ſeiner einmaligen Geſtalt in der Zeit und über der Zeit ſteht. Von dem Glauben an dieſes Kunſtwerk wird der Tänzer getragen. Und im Mitſchaffen an dieſem Werk würden ſich ſeine Kräfte entfalten.

Das hier Geſagte iſt keineswegs als negative Kritik gemeint. Unſer Glaube an das Theater iſt unerſchütterlich. Und ſo ſehen wir auch in den verſchiedenſten Verſuchen, das Theater der Gegenwart zu verbinden, den ehrlichen Willen und in Einzelfällen auch den poſitiven Anſatz zu Verwandlung und Erneuerung. Die Zukunft wird entſcheiden, ob unſer Sehnen und Wollen ſtark genug war, den Weg für ein Theater anzubahnen, das in Inhalt und Form die Schickſalhaftigkeit des gegenwartsgebundenen Menſchen in die Reihen der unſterblichen Symbolgeſtalten zu heben vermag; ein Theater, das ſpätere Generationen in einem neuen Sinn wieder als „kultiſch" empfinden und erleben können.

Exiſtenzfragen der Berufskritik.

Ein Vorſchlag zur Neuorganiſation des deutſchen Muſiklebens.

Von Erich Valentin, Magdeburg.

Exiſtenzfragen ſtehen bekanntlich nur da zur Erörterung, wo es darum geht, Vorhandenes zu ſichten und zu ſichern. Aus dieſem Grunde müſſen wir uns erſt einmal darüber klar zu werden verſuchen, ob es überhaupt eine Berufskritik oder einen Kritikerberuf gibt, um deſſen Exiſtenz diskutiert werden kann. Es ſoll dabei ganz von der wertvollen, ſachlichen Kritik abgeſehen werden, die durch Fachleute in muſikaliſchen und muſikwiſſenſchaftlichen Zeitſchriften in der Beurteilung von Werk und Wiedergabe, von Problemen und Geſtalten geleiſtet wird. Dieſe Art der Kritik, die die idealſte Form der Berufskritik vertritt, nimmt ihren Ausgang vom ſachlichen Moment und zielt in ihrer generellen wie ſpeziellen Tendenz auf eine hiſtoriſche, äſthetiſche, organiſatoriſche oder praktiſche Behandlung von Tatſachen und Gegebenheiten, die einen geſchloſſenen, in ſich durch das gleiche fachliche Intereſſe und die gleiche fachliche Tätigkeit und Vorbildung übereinſtimmenden Berufskreis angeht. Das, was man eigentlich unter den Begriff der Kritik ſtellt, iſt in der Tageskritik perſonifiziert. Es iſt die Zeitungskritik, die dem Kunſtwerk, der Leiſtung und den ausſchlaggebenden Dingen des öffentlichen Muſiklebens, des Kulturlebens ſchlechthin, ſozuſagen augenblicksweiſe und ſpontan gegenüberſteht und ebenſo augenblicksweiſe und ſpontan über ſie zu Gericht ſitzen muß. Ihre Wirkung aber, die vom Künſtler, vom Wiſſenſchaftler hinweg in die Allgemeinheit hineinſtrahlt, iſt unmittelbar auf die Mentalität und Bedeutung einer für künſtleriſche und geiſtige Fragen intereſſierten Bevölkerung. In dieſer Funktion liegt ein erzieheriſcher Wert, der die Miſſion der Kritik ganz erheblich ſteigert. Hiermit ſind aber auch ihre ſchwerwiegenden Aufgaben und Pflichten, die den Rechten durchaus entſprechen, feſtgelegt. Es iſt eine alltägliche Erſcheinung, von der ſowohl der Kritiker, der ſchaffende wie der reproduktive Künſtler als auch der unbefangene Zeitungsleſer wiſſen, daß ein einziges unüberlegtes, gedankenlos niedergeſchriebenes Wort der Kritik verheerende und vernichtende Folgen haben kann. (Die Geſchichte der Kritik der vergangenen Jahre und Jahrzehnte liefert Belege genug, von denen nur der „Fall Pfitzner" hervorgehoben werden mag.) Dieſe bedauerliche Tatſache zeugt dafür, daß leider noch hier und da das Verantwortungsgefühl und das Standesbewußtſein nicht die primären Faktoren in der Handlungsweiſe und Methode der Kritik ſind. Denn: Kritik iſt Verantwortung. Sie iſt ſogar in erſter Linie Verantwortung der Öffentlichkeit, der Geſamtheit gegenüber. Das iſt ſelbſtverſtändlich, daß die unglückſeligen Zeiten vorüber ſind, da die Kritik mit der diktatoriſchen Selbſtherrlichkeit und geſtrengen Unfehlbarkeit des Beckmeſſertums aus himmelhoher Weltferne ihre Tinte herabſpritzen konnte, ohne zur Rechenſchaft gezogen zu werden. Der Kritiker iſt indes ſeinem Beruf und ſeiner Sendung nach Mahner, Helfer, Wegbereiter, Erzieher und Führer; er wird nur da zum rückſichtslos eingreifenden Richter, wo das Schlechte mit unbedingter Entſchiedenheit und Objektivität vom Guten ge-

trennt werden muß. Wie oft mußte man es aber erleben, daß diese der Kritik zustehende Freiheit der Meinung mißbraucht wurde, kulturpolitische Probleme und Sachfragen in private Polemiken zu verwandeln.

Kritik ist Aufbau. Sie ist Aufbau wie jedes Erziehungswerk, das auf der Grundlage der Disziplin und der Zielstrebigkeit steht. Daß sie auch das Gegenteil sein kann, hat die bis in die letzte Konsequenz durchgeführte Methodik der marxistisch-liberalistischen Kritik bewiesen. Allerdings: nichts ist leichter, als nach bewährtem Schema „herunterzureißen". Im Kleinen wie im Großen. Aber es ist gerade im Hinblick auf diese Seite der Kritik auffallend, daß die beneidenswert sorglose Unbefangenheit in der negativen Urteilsbildung da am größten zu sein pflegt, wo die Voraussetzungen der fachlichen Bildung am geringsten sind. Diese Pseudokritik steht auf gleich tiefem Niveau wie die jener Unentwegten, die, um vor der Geschichte unbefleckt bestehen zu können, der Einfachheit halber nur bejahen. Ohne daß hierbei dem überholten Berechtigungsunwesen das Wort gesprochen werden soll, muß betont werden, daß es in Zukunft keineswegs mehr angeht, die Kritik zum allgemeinen Tummelplatz der Journalisterei degradiert zu sehen. Die Kritik ist allgemach zur Abladestelle geworden, auf der der Handelsredakteur mit gleichem Recht wie der Sportberichterstatter oder der jüngste Redaktionsvolontär sein maßgebliches Urteil absetzt. Das darf auf keinen Fall mehr sein! Jeder Kritiker lädt eine Verantwortung auf sich. Verantworten kann aber nur der, der beweisen kann, zu beweisen jedoch ist nur dem möglich, der die Materie beherrscht. Ein guter Stil, der allerdings wünschenswert ist, ersetzt noch lange keine sachliche Arbeit, wie umgekehrt das sachliche Urteil in stilistisch unlesbarer Form (vom Zeitungsstandpunkt aus betrachtet!) nicht sonderlich imponiert; immerhin ist in solchem Falle der Inhalt wesentlicher als die Form.

Jeder Kritiker verlangt von dem ihm vorgesetzten Werk wie von dem das Werk interpretierenden Menschen eine künstlerische, undilettantische Leistung. Das ist eine berechtigte Forderung. Vom Kritiker zu verlangen, selbst ein Künstler zu sein, ist, wie bereits Lessing feststellte, ein Unding und gefahrvoll; das hingegen muß uneingeschränkt gefordert werden: der Kritiker darf kein Dilettant sein. Nur der, der die Dinge von Grund auf kennt und aus dieser Kenntnis heraus ihren Wert gerecht zu wägen und zu schätzen weiß, wird auch die endgültigen, höheren Ziele verfolgen können, die die Kritik zum Wegbereiter und Verteidiger und, wie Fritz Stege (im Augustheft 1933 der ZFM) am historischen Beispiel treffend nachgewiesen hat, zum Kulturfaktor macht. Unter dieser ethisch zu betrachtenden Tendenz der Kritik ist ihre eigentliche Aufgabe zu verstehen; sie wird dann von selbst aus ihrer mechanischen Handhabung heraus auf die Höhe eines unentbehrlichen Mittels der Bildung und Erziehung zu Volk, Staat und Kultur gehoben. Wie ist es bisher gewesen? Der Kritiker, meist nebenberuflich im Amt (im allgemeinen aus allen denkbaren und undenkbaren Berufsgattungen), meist Redakteur, Schauspielkritiker oder Kunstreferent, ist in die Gruppe der Geduldeten und als das notwendige Übel in die „Unterhaltungs"-Beilage abgedrängt, nachdem ihm der Sportkollege den Rang abgelaufen hat; gelegentlich findet eine dieser Kritiken auch ihren bescheidenen Platz im lokalen Teil zwischen Raubmord und Marktbericht. Ein gerüttelt Maß Schuld hat das Kritikertum selbst daran. Auf dem Boden des Feuilletonismus erwuchs eine Kategorie von Schöngeistern, Aestheten und Dichterlingen, die planlos im Dunklen umhertappten und in glänzend inszenierter Selbstbeweihräucherung (Alfred Kerr u. a.) die Kritik in volksfremder Originalitätssucht zum Geschäft herabwürdigten. Unter solchen Umständen war es unausbleiblich, daß der Wert der Kritik sank und an Stoßkraft verlor.

Aus all diesen nur angedeuteten Gründen wird offenbar, daß als unumgänglich einziger Weg der Rettung nur der bleibt, die Kritik zum Beruf zu erheben. Der Zeitpunkt ist gekommen, der diese Umwandlung ermöglicht, eine Gleichschaltung darin, daß die Kritik ein Beruf wird wie jeder andere, der von dem, der ihn ausübt, Fachkenntnis, Begeisterung, Idealismus und Aufmerksamkeit verlangt. Die Kritik muß ein Beruf sein, der ein Berufen-sein voraussetzt. Wenn dieses Ziel erreicht ist und der Kritik auf der Basis eines selbständigen Eigenlebens die das künstlerische Schaffen, Treiben und Denken wirkungsvoll ergänzende Führerrolle anvertraut werden kann, wird das deutsche Musikleben einer glücklicheren Zukunft entgegengehen.

Ein beachtlicher Schritt ist getan. Die Gründung der vom preußischen Führer des „Kampfbundes für deutsche Kultur", Staatskommissar Hinkel, veranlaßten „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" durch den kommissarischen Vorsitzenden Dr. Fritz Stege (Berlin) — (vgl. dazu den Aufruf im Maiheft 1933 der ZFM) — hat ihren Ausgang von diesen und ähnlichen Fragen genommen. Die Richtlinien, von denen außer den organisatorischen vor allem die kulturpolitischen hervorzuheben sind („Freiheit der künstlerischen Überzeugung, aber Einheitlichkeit in der Verwirklichung kulturpolitischer Ziele auf nationaler und sozialer Grundlage"), umreißen die Aufgaben, die nicht allein der Arbeitsgemeinschaft, sondern auch dem in dieser Arbeitsgemeinschaft verkörperten Kritikerstand gestellt sind. Die Einreihung der Kritikerschaft in die „Musikerkammer" definiert die sozialen, wirtschaftlichen und kulturellen Belange des Musikkritikers, der in eine eigene Standesorganisation eingegliedert ist. Nicht unbeachtet bleibe aber unter allen Programmpunkten der selbstverständlichste: die ausreichende Vorbildung. (Was heißt übrigens „ausreichend"?)

Das erscheint auf den ersten Blick geradezu pleonastisch. Aber wie steht es darum? Man suche nach. Und gewiß wird man zuweilen darauf stoßen, daß der Fragebogen erhebliche Lücken aufweist. Etliche Musikstunden während der Schulzeit, deren man sich plötzlich erinnert, oder zufällig besuchte musikwissenschaftliche Kollegs, kurzum planloses „Musiktreiben", sind wohl nicht „ausreichend", um als „Vorbildung" gewertet zu werden. Hier ist die grundsätzlichste Frage anzuknüpfen, die prinzipiellste Forderung: die Verleihung der Lizenzkarte darf nur da erfolgen, wo diese unerläßliche Voraussetzung restlos erfüllt ist. Eine nebenberufliche Ausübung der Musikkritik soll nach eingehender Untersuchung der Verhältnisse nur dort zulässig sein, wo keine anderen Möglichkeiten vorhanden sind (an kleineren Zeitungen oder in kleineren Städten). Nur so kann die erstrebenswerte „Einigung und Reinigung des musikkritischen Berufsstandes" erreicht werden. Es gibt heute genügend befähigte Musiker und Musikwissenschaftler, die zur Erwerbslosigkeit verdammt sind und ihr Können, Wollen und Streben langsam verdorren lassen müssen, während die kritische Impotenz üppige Blüten schlägt. Vielleicht gar wird die Zukunft die letzte Vollendung des neuen Aufbauwerks bringen: die berufliche, speziell berufliche Ausbildung des Musikkritikers in eben der Form und Art wie der Musiklehrer, der Pianist, der Sänger, der Komponist, eben der Musiker erzogen und gestaltet wird, wie jeder Handwerker, jeder Lokomotivführer und jeder Dreher in seinem Beruf etwas lernen muß. Hier wie dort ist die Begabung notwendig. Hier wie dort kann aber die Begabung zielbewußt geformt werden. Es wäre daher zu begrüßen, wenn der Versuch unternommen würde, an den staatlichen Musikhochschulen die Einrichtung von Seminaren für Musikkritik zu erwägen, um auf diese Weise einen vollwertigen Nachwuchs garantiert zu sehen, der in jeder Hinsicht den Aufgaben seines Berufes, nicht zuletzt den Aufgaben im Staat entspricht; in der Obhut des Staates wird die Erkenntnis wachgerufen und herangebildet, die den Kritiker an seine edelste Pflicht, für eine volksgebundene Kunst und Kultur zu wirken, heranführt. Der Lehrplan, der die Disziplinen der allgemeinen Musikausbildung, der Stilkunde, der Theorie, der Musikgeschichte, der Aesthetik, der Philosophie, der Literatur- und Kulturgeschichte, der Staatskunde und der einschlägigen journalistischen Fragen (praktisch und theoretisch) enthalten würde, kann methodisch so aufgebaut sein, daß der Musikkritiker an allen ihm entgegentretenden Problemen innerhalb der Kunst- wie der Kulturkritik zum selbstschöpferischen, erziehenden Künstler wird, vor allen Dingen zum Fürsprecher und gewissenhaften Vorkämpfer völkisch-nationaler Gesinnung. Eine ungeschulte Kritik, die keine Verantwortung kennt, wird nie aufbauend sein; das war es auch, was dem „deutschen" Musikleben von Leo Kestenbergs Gnaden mangelte. Wie es auf dem Gebiet der Musikerziehung anders wird, wird es auch im Bereich der Musikkritik anders werden. Schon der Name Fritz Steins, des neuen Direktors der Berliner Hochschule, bezeugt und gewährleistet die Berechtigung dieser Behauptung. In diesen Prozeß der Neuorganisation gehört auch die Musikkritik, deren Sinn der sein wird, in einer Reihe mit den geistigen Gestaltern des neuen, des großen Reiches in gleicher Verantwortung, in gleicher Liebe, Aufopferungsbereitschaft und Disziplin einen neuen geistigen, kulturellen Lebenswillen zu schaffen.

Karl Hasse: Vom deutschen Musikleben.

Zur Ausgestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland.
Ausgewählte Aufsätze.
Mit Geleitwort von Hans Hinkel. (Verlag: Gustav Bosse, Regensburg.)

Besprochen von Max Herre, Augsburg.

Am 1. September 1933, während des Parteitages der NSDAP. in Nürnberg, sprach der Führer, Reichskanzler Adolf Hitler, über die kulturelle Aufgabe unserer Rasse. In dieser großen kulturpolitischen Rede finden sich in wundervoll einfacher Klarheit und in scharf umrissene Form geprägt die Leitsätze, nach denen der Kampf um die deutsche Kultur geführt werden muß, wie auch in bewundernswerter Eindeutigkeit ebendort aufgezeigt wird, worum der Kampf geht, gegen wen er ausgefochten wird und wohin er zu tragen hat. Einige Sätze seien herausgehoben: „Nur aus Vergangenem und Gegenwärtigem zugleich baut sich die Zukunft auf.... Es ist das Zeichen der grauenhaften geistigen Dekadenz der vergangenen Zeit, daß sie von Stilen redete, ohne ihre rassischen Bedingtheiten zu erkennen.... Es ist falsch, von einem zu suchenden neuen Stil zu reden, sondern man kann nur hoffen, daß unser bestes Menschentum von der Vorsehung erwählt werden möge, aus dem blutmäßig belebten inneren Wesen heraus die heute gestellte Aufgabe genau so zu lösen, wie es den arischen Völkern des Altertums gelungen war.... Die nationalsozialistische Bewegung darf auch auf kulturellem Gebiete nicht dulden, daß Nichtskönner oder Gaukler plötzlich ihre Fahne wechseln und in den neuen Staat einziehen, um auf dem Gebiete der Kunst und Kulturpolitik abermals das große Wort zu führen.... Der Marxismus mündet nicht nur politisch, sondern auch kulturell zwangsläufig im Nihilismus.... Die Kulturdenkmäler der Menschheit sind noch immer die Altäre der Besinnung auf ihre bessere Mission und ihre höhere Würde gewesen."

In der Anschauung gleich, im Ausdrucke bisweilen verblüffend ähnlich finden sich diese Gedanken in den vielen Schriften und Aufsätzen wieder, die Prof. Dr. Karl Hasse über Musiker und Musik, über Erziehungs- und Aufklärungsfragen in der Musik verfaßt hat. Jahrzehnte steht Hasse als streitbarer Kämpe für deutsche Art und deutsche Kunst, für deutsche Musik und deutsche Geschichte gegen jede undeutsche und unechte Strömung in vorderster Front. Lange Jahre blieb er ein einsamer Rufer und Mahner zum Streit, danach schlossen sich allmählich einige wenige Gesinnungsgenossen ihm an, bis die Zeit erfüllet war und das Dritte Reich die Bahn freilegte, den Kampf vorzutragen. Hasse ist wirklich ein getreuer Eckart gewesen all die Jahre hindurch, allein wenige nur hörten seine Warnungen. Die vielen wertvollen Aufsätze zerflatterten in Tageszeitungen und Zeitschriften, ohne jene nachhaltige und breite Wirkung zu erlangen, die ihnen nicht nur gebührte, sondern die ihnen um unserer deutschen Kunst willen bitter notwendig gewesen wäre. Häufig wurde von ihnen überhaupt nicht Notiz genommen. Es gibt von Hasse ein wichtiges Buch, das vor etwa fünf Jahren herauskam und bis heute noch nirgends besprochen worden ist!

Da erscheint jetzt im rechten Augenblicke eine Auswahlsammlung von Aufsätzen aus der Feder Hasses: „Vom deutschen Musikleben". Der Verlag Gustav Bosse-Regensburg hat sich mit der Herausgabe dieser Sammlung in einem geschmackvoll ausgestatteten, handlichen Bändchen (Band Nr. 41 der Sammlung „Von deutscher Musik") ein unbestreitbares Verdienst erworben, das in doppelter Hinsicht begründet ist: einmal damit, daß nun die Stimme des Mahners und Rufers im Streite von allen gehört werde, und zum anderen damit, daß die Forderungen von ehedem als Leitsätze von heute für die Neugestaltung des deutschen Musiklebens der Allgemeinheit bekannt und zugänglich werden. Denn dieses Büchlein, das Aufsätze aus den Jahren 1928 bis 1933 enthält, ist ein unentbehrlicher Führer, der für die Fachgruppe Musik im Kampfbunde für deutsche Kultur Wege und Ziele in eindeutiger Klarheit weist und vor allem die geistige und gesinnungsmäßige Grundlage entschieden herstellt, auf der einzig und allein und neuerdings bestätigt durch die Rede des Führers eine deutsche Musikpflege neugestaltet werden muß, nachdem unser Musikleben im letzten anderthalb Jahrzehnt

irregeleitet war. Insofern geht das Buch nicht allein den Musiker an, sondern es wendet sich an jeden Deutschen, der für die Kultur seines Volkes, für seine Geschichte und seine Zukunft Herz und Seele offen hält. Hasse schließt keine faulen Kompromisse. Er stellt unerbittlich und immer die Forderung Entweder—Oder. Damit sind seine Schriften das wache Gewissen des deutschen Volkes geworden in allen Fragen, die das Musikleben und die Musikgeschichte betreffen. Hasse hat den falschen Propheten und den Irrlehren den Kampf angesagt, der längst noch nicht beendet ist. Täuschen wir uns nicht: er wird erst jetzt in voller Schärfe zum Austrage kommen müssen. Denn nirgends mehr und nirgends verhängnisvoller als auf dem Gebiete der Musik ist das schleichende Gift wirksam geworden, das aus den Verfälschungen deutschen Geistes, Kultur- und Kunstwillens eingedrungen ist und das oft selbst von denen, die besten Willens sind, nicht gemerkt wird. Wohl ist es jetzt verhältnismäßig leicht geworden, die äußeren sichtbaren Schäden abzustellen, aber was immer noch auf dem Untergrunde schädlich strömt, widersetzt sich im stillen gleich hartnäckig heute wie vor dem Aufbruche der Nation. Hier ist Hasse wiederum der unbestechliche Warner, der mit sicherem Blick die Gefahren erkennt und benennt. Hasse ist Künstler und Komponist, Universitätsmusikdirektor in Tübingen, damit also praktischer Musiker, er ist aber auch Musikgeschichtler und Musikwissenschaftler, der in der Geschichte der Musik des Mittelalters, der beginnenden Neuzeit, des Bach-Zeitalters (man vergleiche sein hervorragendes Bach-Volksbuch) und in der Musik des 19. Jahrhunderts erfahren und zu Hause ist. So verbindet er beides, Praxis und Theorie, in einer Person. Hieraus erwächst der unschätzbare Vorteil, daß er aus der künstlerischen Verantwortungsbewußtheit und Lebendigkeit die Geschichte der vergangenen Zeiten ebenso blutwarm durchströmt, wie er den Gegenwartsfragen, auf reiche Geschichtskenntnis gestützt, Weite der Überschau und reife, wissenschaftlich kritische und menschlich-künstlerisch beseelte Beurteilung entgegenbringt. Daraus erklärt sich, daß seine Stellungnahme in Gegenwartsproblemen stets historische Beweisuntermauerung erfährt, und daß seine geschichtlichen Aufsätze immer den Weg in die Gegenwart finden. Wie sagte doch der Führer? „Nur aus Vergangenem und Gegenwärtigem baut sich die Zukunft auf.“ —

Der vorliegende erste Band der Hasse-Schriften enthält folgende Aufsätze: Deutschbewußte Musikpflege, Stil und Wert der Musik, Die Schulmusik im Spiegel der Zeiten, Musikerziehung und Universität, Protestantismus und Musik, Die neue Wendung in der Bachpflege, Die neuere deutsche Orgelbewegung, Volkstümliche und kunstmäßige Musikpflege und schließlich Konzert, Hausmusik und Volkstum. Brennende Tages- und Zeitfragen flammen aus diesen Überschriften und werden gewissenhaft, mit Sachkenntnis und aufrechter Ehrlichkeit erörtert. Die Entscheidungen fallen, wie sie der deutschbewußte Mensch und Künstler fällen muß. „Es gilt, das deutsche Volk der deutschen Kunst und die deutsche Kunst dem deutschen Volke zu gewinnen, zum Heile der deutschen Kunst wie des deutschen Volkes. Um dessen Seele geht der Kampf“ (S. 8). „Wir wollen eine Kunst, die aus dem Niedrigen erhebt, nicht aber hinabzieht“ (S. 19). Aus solcher Gesinnung wurde der Kampf aufgenommen und mit ihr wird er zum siegreichen Ende geführt werden. Der unseligen Vermischung der Begriffe Wert und Stil spürt Hasse geschichtlich nach und erbringt dabei zwanglos und überzeugend den Beweis, wie irreführend diese Begriffsübertragung gewirkt und wie verheerend sie das Urteil gefälscht hat. Stilbegriffe wurden nicht nur musikalische Werturteile, sondern sie verbanden sich auch mit ethischen Tendenzen und wurden zu politischen Agitationen mißbraucht. Darüber wurde der tiefste Wesenszug der Musik, der sie erst zur Lebensmacht erhebt, ihr Inhalt, ihr seelischer Gehalt vernachlässigt und über der Vorbetonung des Formalen geleugnet. Auch der an sich unsinnigen Behauptung, daß die schöpferische Persönlichkeit vor dem Zeitwillen, dem Lebensgefühle und vor der Stilgebundenheit zurücktrete, wird ein Ende bereitet, denn die schöpferische Persönlichkeit selbst ist der Bildner eines Stiles; sie gibt im Kunstwerke dem Empfinden der Zeitanschauung und den lebendigen geistigen und sittlichen Kräften Ausdruck von gehobener Warte, die ausschlaggebend ist für den Wert eines Kunstwerkes und bedingt wird durch den Wert der Persönlichkeit. Damit entfällt auch die unselige Rederei vom Objektiven der Musik, das schließlich nur im Formenspiel sich ausleben und sich jedes persönlichen Aus-

druckes enthalten sollte. Welche Fehlurteile in dieser Hinsicht über die sehr subjektive Musik Bachs oder der Meister vor ihm, Walthers, Schützens, Scheins, gefällt worden sind, steht beschämend genug in der Erinnerung. In diesen Fragen wird man der Jugendmusikbewegung und dem Gemeinschaftsmusizieren erhöhte Beachtung zuwenden müssen, wie sie auch für die Wiedergabe alter Musikwerke aus dem 16. und 17. Jahrhundert schwer ins Gewicht fallen. Vielfach haben gerade auf diesen Gebieten irrige geschichtliche Auffassungen die meist guten Ansätze überwuchert. Die Schulmusik findet hier verantwortungsvolle und lohnende Aufgaben. Aber: „zu diesem Zwecke muß sie dem deutschen Musiker wieder Einlaß gewähren, der als Musiker mehr ist als ein bloßer Pädagoge oder ein Musikwissenschaftler, da er vielseitiger sein muß und seine ganze Persönlichkeit jederzeit verantwortlich einzusetzen hat. Der Wert der Musik muß wieder nach dem Wert der Persönlichkeit abschätzen gelehrt werden, nach dem Wert der Persönlichkeit, die sie hervorbringt oder verwaltet.... Denn die Irrlehre, daß aus dem Volke an sich und unter allen Umständen die Kräfte zum Guten und Schönen, zum Starken und Echten heraufsteigen, ist wohl jetzt überwunden. Das Volk bedarf der ihm entsprechenden Führung, und seine Seelenkräfte offenbaren sich in den großen Meistern reiner als in den Produkten, die grundsätzlich ‚volkstümlich' sind" (S. 38/39).

Überaus aufschlußreich ist der Aufsatz „Musikerziehung und Universität" (S. 40 f.). Da die Universität die Führer der Schulmusik auszubilden hat, muß sie selbst Kulturanstalt und Kulturstätte sein. Das Ausbildungsziel liegt in der Durchdringung des künstlerischen und wissenschaftlichen Menschen. Die Studierenden sollen lernen, sich „mit den geschichtlichen, ästhetischen und theoretischen Fragen gründlich auseinanderzusetzen, was heute, wo solche stark popularisiert und oft tendenziös zurechtgebogen werden, wichtiger denn je ist" (S. 50). Davon kann über den Umweg der Schule die deutsche Volkskultur nur Gewinn haben. Denn der Musiklehrer an der Schule ist schließlich einer der einflußreichsten Träger deutscher Geisteskultur.

Daß Hasse als Verfasser des schönsten und tiefsten Volksbuches über Johann Seb. Bach diesem Meister des deutschen Protestantismus und der deutschen Kunst überhaupt weiten Raum in seinen Betrachtungen gibt, ist nicht verwunderlich. Seine Erörterungen erhalten aber grundsätzliche und zeitgemäße Bedeutung insofern, als er dessen Stellung wieder klärt und von Anschauungen reinigt, die seiner Musik und deren seelischem Gehalte übergeworfen worden waren und die den lauteren Quell seiner künstlerischen und religiösen Offenbarung verschüttet hatten.

Der Schlußaufsatz über „Konzert, Hausmusik und Volkstum" bringt in gedrängter Form und geballtem Ausdruck die zusammenfassende Gegenüberstellung von dem, was eine vergangene Epoche zum Schaden unserer deutschen Art und Kunst gewollt und versucht hatte, und von dem, was unseres Wesens ist und was wir wollen müssen und einzig nur wollen können. Auf fünf Druckseiten hat Hasse dargestellt, was jedem Deutschen, der Musiker oder Musikliebhaber ist, zum bewußten Besitz werden muß, aus dem Tat und Urteil erwachsen. Dabei handelt es sich nicht um eine künstlerische und speziell musikalische Anschauung, die abseits vom lebendigen Strome des tätigen Lebens stünde, sondern um eine geistige und seelische Haltung, auf Musik und Musikpflege bezogen, die nur ein Teil ist von dem deutschen Geiste, der endlich wieder unser gesamtes Volk in allen seinen Regungen und Betätigungen durchflutet, aber ein Teil, der im hohen Einsatze den seelischen Wert mitbestimmt. Deswegen darf das Büchlein mit der Forderung schließen: „im öffentlichen Musikleben wie in den Häusern muß solche Musik (nämlich der deutschen großen Meister) erklingen und sie muß so erklingen, daß daraus ein Strom neuer Seelenkräfte hervorbricht." So münden die theoretischen und kämpferischen Auseinandersetzungen wieder in der Praxis, aus der sie aufgestiegen. Hasses Buch, dem zwei weitere Bände in hoffentlich nicht allzulanger Zeit folgen, ist ein Buch der Besinnung auf die deutsche Art in der Musik, eine Abwehr gegen fremden, undeutschen Geist, ein Wegweiser und Führer, den vor allem keine Kulturkampfbundgruppe entbehren kann, und ein Volksbuch, das in deutsche Musikgeschichte und Musikpflege in allgemeinverständlicher Fassung einführt, freilich nach Absicht der Aufsätze nur in einzelne Sonderabschnitte.

Ein Sommeridyll. Mein Besuch bei Wilhelm Kienzl.

Von Elisabeth Heyn, Breslau.

In den vorjährigen Sommerferien war das Ziel meiner Reise „Bad Aussee", ein kleiner, im Salzkammergut idyllisch gelegener Ort, in dem viele Kranke und Erholungsbedürftige durch die stärkenden Solbäder Heilung und Erquickung finden.

Unweit davon liegt ‚Reitern', wo der durch seine volkstümliche Oper „Der Evangelimann" bekannte Komponist Prof. Dr. W. Kienzl den Sommer verbringt. — Da die Romantik seiner Werke, die in der echten, ehrlichen Verbrüderung mit dem Volksleben und der herrlichen Umgebung seiner Heimat begründet ist, einen starken Zauber auf mich ausübte und ich den Meister gern persönlich kennen lernen wollte, kam mir die Idee, ihm Gedichte, die ich zu Schumanns Kinderszenen verfaßte, zur Begutachtung einzusenden. Herzlichstes Verständnis für meine Arbeit und eine freundliche Einladung wurden mir als Dank zu teil. So machte ich mich auf den Weg, Kienzl in seinem idyllisch gelegenen Heim aufzusuchen. Hohe Tannen umgeben das Häuschen, die Schneefelder des Dachsteins grüßen herüber. Der zerklüftete Sarstein, der durch seine vorspringende Felskuppe interessante Loser, die steile, in den Alt-Ausseer-See hineinragende Trisselwand, der am Grundl-See gelegene Backenstein und die lang gestreckte Kette des Toten Gebirges geben sich in weiter, ausgedehnter Runde ein Stelldichein.

Hier in diese herrliche Umgebung zieht es den greisen Komponisten aus seiner Wiener Stadtwohnung Jahr für Jahr, hier erhält er immer wieder neue Inspiration, Kraft und Lust zu weiterem Schaffen. In liebenswürdigster Weise von ihm und seiner freundlichen Gemahlin aufgenommen, wurde mir in angeregtester Unterhaltung ein Einblick in seine gütige, trotz aller Ehren einfach gebliebene Künstlerseele gewährt. Dem Äußeren nach, beweglich, temperamentvoll, gleicht er im wallenden, weißen Haar und langem Bart der Gestalt des Evangelimanns. Er widmet jeden Vormittag der Komposition, während er an Nachmittagen ein kühles Bad in dem in herrlichster Lage am Sarstein gelegenen Sommersbergsee nicht verschmäht.

Kienzls Hauptgebiet ist die Oper. Die Texte zu Evangelimann und Don Quichote dichtete er selbst, und es mag an dem Stoff zu letzterem gelegen haben, daß diese Oper wenig Aufnahme beim Publikum fand. „Trotzdem", so meinte er, „schätze ich den musikalischen Wert des Don Quichote viel höher als den des Evangelimanns." — Mit großem Interesse hörte ich, daß er daran sei, ein Thema aus der seinerzeit von Publikum und Presse begeistert aufgenommenen tragischen Oper „Der Kuhreigen", für ein Klavierkonzert zu verarbeiten, welches in diesem Winter zum Vortrag gelangen soll.

Außer den Opern- und Instrumentalwerken schrieb er zwei- und vierhändige Stücke für Klavier; besonders zu erwähnen sind zehn kleine Stücke für Kinder: „O schöne Jugendtage", „Bilder aus dem Volksleben", „Kinderliebe und Leben", „Tanzbilder", Steirische Tänze und das große Werk „Dichterreise".

Was ich an Prof. Kienzl am meisten bewunderte war die scharfe Selbstkritik seiner Jugendwerke.

In unserer Unterhaltung erwähnte er die Großen seiner Zeit, wie R. Wagner, Franz Liszt, Johannes Brahms, den Dichter Peter Rosegger, den Bildhauer Prof. Brandstetter, mit denen er in Freundschaft verbunden war und denen er in seiner Autobiographie „Meine Lebenswanderung" ein Denkmal setzen half.

Im Laufe des Gespräches kamen wir auch auf seinen 75. Geburtstag zu sprechen. „Starke Kräfte gehören dazu," so meinte er, „all diese Begeisterung über sich ergehen zu lassen, doch muß man dem Publikum auch dankbar dafür sein.". Mehr als tausend Glückwünsche, die Feiern in der Wiener Oper und in Konzertsälen zeugten von der außerordentlichen Beliebtheit des steirischen Meisters.

So verging die Zeit in interessanter Unterhaltung sehr rasch, ich verabschiedete mich und dieser kurze Besuch im Kienzl-Hause wird mir in steter, angenehmer Erinnerung bleiben. —

Das Häuschen, in welchem Kienzl 1894 seine volkstümlichste Oper komponierte, liegt unweit seines jetzigen Heims. Er überließ die Stätte seiner früheren Wirksamkeit der Wirtin des Gast-

hauses „Zur Wasnerin". Die dankbare Gemeinde Reitern ließ es durch den Maler Köberl verschönern. Man liest Noten und Text des Kinderchors „Selig sind, die Verfolgung leiden um der Gerechtigkeit willen", darunter die Anschrift:

„Dies Bibelwort von ernster Melodie getragen,
Man wird es singen noch in späteren Tagen,
Drum sei zur Ehre dess', der diese Weis' ersann,
Dies Haus genannt „Zum Evangelimann".

Kienzls Bild in Bronze gehalten geben der Verzierung des Häuschens einen würdevollen Abschluß.

Auch Bad Aussee vergißt nicht die Nähe des großen Meisters. Das beweisen die alljährlich von der Kurkapelle veranstalteten Kienzl-Abende, an denen der Komponist persönlich am Klavier mitwirkt. Der zweite Teil des diesjährigen Konzerts wurde seinem verstorbenen Freunde, dem Dichter Peter Rosegger, gewidmet. Einige von Kienzl vertonten Gedichte wurden vorgetragen. Ehe der Meister, der sich auch als ausgezeichneter Interpret steirischer Mundart zeigte, zu den heiteren Prosadichtungen Roseggers überging, las er mit bewegter Stimme noch einmal den Text zu dem eben verklungenen Liede „Meine Lust ist Leben".

Gute Nacht ihr Freunde, ach, wie lebt ich gern!
Daß die Welt so schön ist, dankt ich Gott dem Herrn,
Daß die Welt so schön ist, tut mir bitter weh,
Wenn ich schlafen geh.

Ach, wie möcht ich einmal noch von Bergeshöhn
Meine süße Heimat sonnbeleuchtet sehn!
Und den Herrn umarmen in des Himmels Näh',
Eh' ich schlafen geh'.

Wie man abends Kinder ernst zu Bette ruft,
Führt der Herr mich schweigend in die dunkle Gruft,
Meine Lust ist Leben, doch sein Will' gescheh',
Daß ich schlafen geh'.

Andacht und Wehmut hatte sich bei diesen ergebungsvollen Abschiedsworten Roseggers an die schöne Welt auf alle Zuhörer übertragen. Doch Kienzl verstand es dann wieder, durch die mit jugendlichem Feuer vorgetragenen humorvollen Prosadichtungen seines Freundes heiterste Stimmung beim Publikum auszulösen. Ich glaube, alle Zuhörer und das ganze österreichische Volk werden hoffen, daß dem greisen Meister weiterhin ein gütiges Geschick zur Seite stehen möge, daß seiner „süßen Heimat" Steiermark noch viele Jahre diese volkstümlichste Gestalt erhalten bleibe.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Die wichtigsten Ereignisse des August beruhten vorwiegend in Personaldingen: Duisburg entschloß sich, den bisher in Osnabrück wirkenden Otto Volkmann für den kommenden Winter zum Musikdirektor zu ernennen. Volkmann wurde bei seinem Abschiedskonzert in der Westfalenstadt, wo Franz Rau an seine Stelle tritt, herzlich abgefeiert. Von Düsseldorf wurde Hans Weisbach nach Leipzig als musikalischer Leiter des Rundfunks berufen. Jakobus Menzen, Stadtorganist und Musikfachberater, ein ernststrebender Künstler, auch als Komponist und Pädagoge bewährt, starb 52jährig. Frankfurt berief zu seinem Opernleiter und Direktor des Hochschen Konservatoriums den Österreicher Bertil Wetzelsberger, der eine Zeit lang Assistent von Richard Strauß an der Wiener Staatsoper gewesen ist. Gelsenkirchen machte Dr. Hero Folkerts zu seinem neuen Musikleiter, zu dessen Plänen auch die Zusammenfassung der Musikorganisationen des Emscher-Lippelandes ge-

hört. Hagen meldet durch seinen neuen Opernintendanten Bender zu Neuaufführungen Straußens „Arabella", Kienzls „Kuhreigen", Pfitzners „Palestrina". Die Konzerte unter Herwig bringen u. a. eine Sinfonie von Seidemann, dem Musikfachberater der Stadt. Mainz wird die Jahrhundertfeier seines Stadttheaters durch eine Festwoche begehen, wobei u. a. Mozarts „Titus" erklingen soll. Kleiber wird ein Festkonzert leiten. (Warum gedenkt man nicht des hier entstandenen und uraufgeführten „Armen Heinrich" Pfitzners?) München-Gladbach wird unter einem neuen Intendanten Schmitt-Mutzbauer und dessen musikalischen Helfer Dr. Bitter aus Hagen die Häuser von Gladbach und Rheydt bespielen. Das Stadttheater schuf sich eine Chorschule unter dem Gesangslehrer Deussen. In der Gaudelegiertenversammmlung des Westdeutschen Sängerbundes, in welcher über 100 Vereine vertreten waren, sprach Dir. Krüger-Wuppertal über die, zwischen dem Deutschen Sänger-Bund, Minister Frick und Parteiführer Heß stattgefundenen Verhandlungen. Danach sollen Wettstreite um Geldpreise nicht mehr geduldet werden. Zu einer Spende der nationalen Arbeit wurde aufgerufen. Quartette, Innungsvereine usw. werden aufgelöst. Jeder Sänger dürfe höchstens zwei Vereinen angehören. In Münster erfolgte der Umbau des Theaters auf Grund freiwilliger Spenden und Arbeitsleistung. Neuß berief als Intendanten den bisher in Dessau in gleicher Stellung tätigen Heinrich Voigt. Bad Pyrmont beging an zwei Tagen ein Musikfest unter dem Titel „Das junge Deutschland in der Musik", wobei freilich Paul Graener, der für Staatskommissar Hinkel erschienen war, das Ganze nur als ein Versprechen für die Zukunft bezeichnete. Von den unter Walter Stoever dargebotenen Werken erhoben sich zu besonderer Bedeutung: Gottfried Müllers Variationen über „Morgenrot", Lothar von Knorrs Trio zu Georges „Siebentem Ring", Homolas Ouvertüre „Aufbruch" und Frickhöffers Orchesterlied „Ermunterung". Außerdem gab Stoever einen Arnold Ebel-Abend mit der Uraufführung einer Orchester-Ballettszene und Liedern, denen Ebels Gattin eine gute Ausdeuterin war. Wiesbaden begann seine Opernspielzeit mit Webers „Freischütz" und Mozarts „Zauberflöte" unter Zulaufs Leitung. In Köln hörte man im Innenhofe des alten Wallraf-Museums eine reizvolle Serenadenmusik mit Stücken von Krieger, Fischer, Othmayr, Isaak, Schütz, ausgeführt vom Collegium musicum der Universität unter Dr. Gerstenbergs Leitung. Im Rundfunk bereitet sich eine Vereinheitlichung der Verwaltung in der Form vor, daß die Sender von Köln, Frankfurt und Stuttgart eine Arbeitsteilung vornehmen werden. Köln wird dabei ein Orchester verstärken. Eine Kulturtagung erlebte man in Cleve, wobei sich das Niederrheinische Landessinfonie-Orchester unter Adolf von Linens Leitung auszeichnete und Lied- und Chorvorträge Zeugnis musikkultureller Arbeit ablegten. Auch Köln bereitet eine solche Tagung vor und zwar für die ersten Oktoberwochen.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels.

von E. Borgnis, Königstein (Juliheft).

Aus den im Juliheft genannten Silben waren die folgenden Worte zu bilden:

1. Verdi — 2. Eschenbach — 3. Reichardt — 4. Arrau — 5. Charleston — 6. Tiefland — 7. Euryanthe — 8. Tetrarch — 9. Mahler — 10. Intendant — 11. Requiem — 12. Debussy — 13. Jadlowker — 14. Ernani — 15. Macbeth — 16. Elgar — 17. Isolde — 18. Slezak — 19. Turiddu — 20. Edition — 21. Rhadames — 22. Notenpult,

deren Anfangs- und Endbuchstaben, von oben nach unten gelesen, Hans Sachs' Worte ergeben:

„Verachtet mir die Meister nicht und ehrt mir ihre Kunst."

Die Ferienwochen haben uns zahlreiche Rätselbriefe ins Haus gebracht, darunter nicht weniger als 114 richtige Lösungen. Aus diesen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Pastor H. W. Hartmann, Lenglern bei Göttingen;

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Oberprimaner Walter Söthje, Lägerdorf/Holstein;

einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—) für Willy Engels, Mittelschullehrer, Rosenberg O.-S.;

je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—) für Helene Christian, Musiklehrerin, Neisse O/S. — Carl Fichtner, Hofkapellmeister, Coburg — Paula Kurth, Heidelberg — Sanitätsrat Dr. Weigel, Ohrdruf i. Thür.

Ferner hat sich zu der von uns beabsichtigten Ehrung deutscher Meister und Verehrung ihrer Kunst eine stattliche Anzahl seriöser, aber auch humorbegabter Anhänger der Rätselecke im Vorraum unseres Beratungszimmers eingefunden. Die Männer mit den Notenrollen und dickleibigen Partituren erhalten, schon der umfangreicheren und zeitraubenden Schreiberei halber, auch diesmal den Vorrang. Wir beginnen also mit der ehrenwerten Zunft der Tonsetzer und erwähnen zuerst — da von einer konzertmäßigen Vorführung der preisgekrönten Musikstücke diesmal leider abgesehen werden mußte — den Organisten Wilhelm Steinheuser-Recklinghausen, der uns mit der richtigen Lösung, ein sehr beachtliches Kyrie in vierstimmigem A cappella-Satz lieferte. Gleichwertig, trotz des großen Unterschiedes der Ausdrucksweise erachtet das Preisgericht (nicht der Rätselonkel, wie in verschiedenen Zuschriften immer wieder betont wird) eine Phantasie für Klavier über ein Thema aus R. Wagners „Meistersinger" von KMD Richard Trägner-Chemnitz, unserem vielbewährten Rätselspezialisten. Diesen beiden Bevorzugten überreichen wir an Stelle sonstiger überflüssiger Bemerkungen über ihre musikalischen Qualitäten je einen Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.—.

Einen kleinen, recht flüssig und sangbar geschriebenen Kanon für 6 Stimmen, der uns Hans Sachsens Ausspruch eindringlich vormusiziert, liefert uns Stadtkantor Oskar Stollberg-Schwabach i. Bay., weiter eine Fughetta über ein Meistersinger-Thema Organist Friedr. Francke-Bad Köstritz. Das bemerkenswerte Können und die korrekte Satzweise der beiden Herren sei mit je einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.— nach Gebühr belohnt.

Nun kommen die Träger der dritten Preise und bei diesen fällt es uns wirklich besonders schwer, die Qualitäten gleichrangiger Kompositionen zu klassifizieren. Es wären: ein umfangreiches Variationenwerk für Streichquartett von Curt Beck-Rostock, eine Wagner-Suite für Streicher und Blockflöten von Martin Georgi-Thum, zuletzt eine nicht mindere Begabung aufweisende Orgelfuge des schon öfter erwähnten Kantors Max Menzel-Zwickau. Ihnen sei ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.— zuerkannt.

Da uns weitere Preise nur in ganz geringer Anzahl zur Verfügung stehen, wir trotzdem aber guten, auch gänzlich einwandfreien Arbeiten gerecht werden wollen, bedenken wir eine Fughetta für Klavier von KMD August Scheide-Gotha, die wir nur der Kürze halber zurückhalten mußten, ein recht lustiges Quodlibet à la Beckmesser von W. Rumpf-Karlsruhe, das außerordentlichen Sinn für humorvolle Gestaltung verrät, und ein Gesangs-Septett von J. Kautz-Offenbach/M. mit je einem Trostpreis in der Höhe von Mk. 2.—.

Und nun zu unsern vielbewährten Olympiern! Auch hier stehen eine Reihe altbewährter Namen neben neuen, erstmals erschienenen. Obenan in alter Treue und Güte Rektor R. Gottschalk-Berlin mit einem kurzen Hymnus auf Wagners Wort, während Hauptlehrer Otto Deger-Neustadt i. Schwarzwald „Die deutsche Seele" in weihevollen Tönen zu Frau Musica sprechen läßt. Diese beiden Einsendungen belohnen wir mit je einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 8.—.

Auch Studienrat Georg Amft, Habelschwerdt; KMD Ernst Callies, Essen, Komponist Alex Grimpe, Hamburg; KMD Arno Laube, Borna; Studienrat Emil Lorenz, Zwickau i. Sa., Schwester Tharsilla S. S. U. Musiklehrerin, Boppard/Rh. und Lehrer Bruno Wamsler, Lauscha i. Thür. haben des Meisters Mahnung in kürzeren oder längeren Versen wiederklingen lassen und dabei vielfach auf unsere Zeitenwende Bezug genommen. Ihnen allen sei dafür ein Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 6.— gewährt.

Aus der Großzahl der weiteren kurzen Dichtungen seien ferner noch die Einsendungen von Martha Brendel, Musiklehrerin, Leipheim/Donau, Bruno Hegmann, stud. mus., Recklinghausen und Agnes Vollering, Gesanglehrerin, Lübeck mit je einem Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 4.— bedacht.

Wir bitten sämtliche „Preisgekrönten" um baldige Bekanntgabe ihrer Wünsche und führen nachstehend alle weiteren Einsender richtiger Lösungen namentlich noch mit auf:

Hans Becker, Lehrer, Unterteutschenthal b. Halle — Willy Bialezki, staatl. gepr. Klavierpädagoge, Liegnitz — Helmut Bräutigam, z. Zt. Geländesportschule Königsbrück — Aloys Breuer, Organist, Essen — Rudolf Buchner, Leipzig — Max Burger, S. S., Benediktbeuren

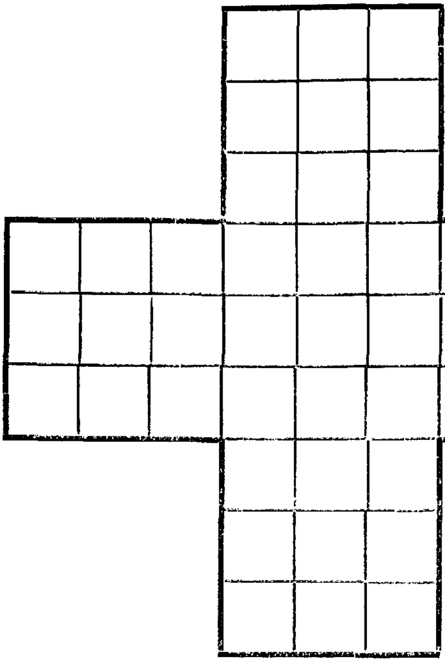
Dr. Walther Cropp, Pirmasens —
Paul Döge, Borna bei Leipzig —
Liselotte Facius, Lugau/Erzgeb. — Dr. W. Friedrich, Lehrer am Schlesischen Konservatorium, Breslau —
H. M. Gärtner, Voerde — Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenscheid — Arthur Görlach, Oberpostsekretär, Waltershausen i. Th. — Walter Gola, Hindenburg O/S. — Organist Theodor Goldberg, Reichenbach i. V. — Günther Grenz Seminaroberlehrer, Altkemnitz/Rsgb. —
Ernst Hahn, Altenburg i. Th. — Margarete Hansen, Svendberg — Rudolf Haußner, Kapellmeister, Nürnberg — Gerda Hick-Bodenstein, Soengei Bahasa/Niederl. Indien — Hilmar Hofmann, Musiklehrer, Nordhausen — Frau Prof. Maria Horand, Purkersdorf bei Wien —
Hedwig Illauer, Nürnberg —
Heinrich Jacob, Domorganist, Speyer/Rh. — Edwin Janetschek, Musikschriftsteller, Prag — Grete Jungk, Brake i. O. —
Max Kaufmann, stud. mus., Karlsruhe i. B. — Fritz Klinkhart, Bochum — Frau Direktor E. Knothe, Pädagogin, Niesky — Rudolf Kocéa, Lehrer, Wardt — Heinrich Koch, Zeitz — Cilly Konopatzky, Pianistin, Danzig — Gertrud Kosiolek, Musiklehrerin, Neisse — Emma Krenkel, Musiklehrerin, Michelstadt —
Hermann Langguth, Musikdirektor, Meiningen — Ernst Lemke, Studienrat, Stralsund — Liesel Lenz, Karlsruhe — Jeanne Leyser, Klavierlehrerin, Zutphen — Karl Liebig, Chormeister, Berlin — Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven —
Karl Meinberg, Hannover — Gustav Mombaur, Langenberg/Rhld. —
Herbert Napiersky, Düsseldorf — Amadeus Nestler, Leipzig —
Alfred Oligmüller-Engel, Bochum —
Frieda Pamperin, Musiklehrerin, Emden/Ostfriesld. — Erna Penquitt, Musiklehrerin, Johannisburg/Ostpr. — Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Max Pfeiffer, Lehrer, Berlin —
Melly Ragetté, Wien — Werner Rahmig, Essen/R. — E. Reuß, Lehrer, Dielmissen — Gerd Ridder, z. Zt. Wehrsportschule Lockstedter Lager/Holstein —
Werner Siebeck, Tübingen —
Oskar Schäfer, Leipzig — Cantor Walther Schiefer, Hohenstein-Ernstthal — Paul Schmidt, Lübeck — Richard Schmidt, Lehrer und Organist, Aken a/E. — Maria Schoch, staatl. gepr. Musiklehrerin, Gotha — Elisabeth Schulte zu Berge, Bochum — E. Schumacher, Emden-Ostfriesland — Otto Schumacher, Musiklehrer, Nowawes — Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse O/S. — Paul Schwarz, Pastor, Glogau —
Hans Steiner, Grenchen/Schweiz — Friedrich Stenglein, Nürnberg — Hans Stiffer, Unterprimaner, Nordhausen/Harz — Erika Stoll, Stud., Torgau/Elbe —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden/Ostfriesld. — Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Dr. Wilhelm Virneisel, Musikbibliothekar, Dresden —
Maria Walther, Musiklehrerin, Erlangen — Prof. Theodor Wattolik, Warnsdorf i. B. — Eugen Weber, Oberprimaner, Mühlheim/R. — Frau Frieda Weber, Regensburg — Carl L. Weishoff, Konzertpianist, Herford i. W. — Otto Wiegand, Kassel — Rudolf Winter, Tonkünstler, Zeitz — Christel Winzer, Klavierlehrerin, Lauenburg i. P. — Rudolf Wohlgemuth, kaufm. Angestellter, Tambach-Dietharz —
Richard Zangl, Schüler, Dessau — Frau Grete Zech, Wiesbaden — Hans Zurawski, Musiklehrer, Schramberg/Wtbg. — Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse —

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

von Heinrich Bohl, Langensalza.

In das Kreuz sind nachstehende Buchstaben so einzutragen, daß die wag- und senkrechten Reihen ergeben: 1. einen berühmten Beethovenforscher; 2. einen deutschen Opernkomponisten; 3. einen deutschen Liederkomponisten zur Zeit Goethes.

a a a a a c c c d d e e e e e e e h h h h i i i k k l l m m n n r r r r r r r r r r s s t t.



Die Löſungen des vorſtehenden Rätſels ſind bis 10. Dezember 1933 an Guſtav Boſſe Verlag in Regensburg zu ſenden. Für die richtige Löſung ſind ſieben Buchpreiſe aus dem Verlag von Guſtav Boſſe (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgeſetzt, über deren Verteilung das Los entſcheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Troſtpreiſe: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Löſungen, die in eine beſonders gelungene Form eingekleidet ſind, behalten wir uns eine geſonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Julius Weismann: 14 Etuden für Klavier, op. 109. 4°. Richard Birnbach, Berlin.

L. Schulze-Berghof: Sechs neue Weihnachtslieder nach Dichtungen von Carl Lange, op. 12, für Geſang und Klavier. Mk. 2.50. Verlagsanſtalt Deutſcher Tonkünſtler, Mainz.

Alfred Schattmann: Sieben ausgewählte Klavierſtücke. 2 Hefte, je Heft Mk. 2.50. Verlagsanſtalt Deutſcher Tonkünſtler, Mainz.

Paul Graener: Marienkantate op. 99 nach Dichtungen aus verſchiedenen Jahrhunderten für 4 Soloſtimmen, Chor u. Orcheſter. Ernſt Eulenburg, Leipzig.

P. Lertes: Elektriſche Muſik. XI und 207 S. mit 169 Abbildungen. Geb. Mk. 9.—. Theodor Steinkopff, Dresden.

Wilh. Weismann: Weihnachtslieder in mehrſtimmigen Sätzen. Mk. 2.—. Edition Peters, Leipzig.

Edgar Rabſch: Deutſche Kantate nach Worten deutſcher Dichter für Sing- oder Sprechſtimmen mit Inſtrumenten. Partitur Mk. 2.—, Chorſtimme Mk. —.20. Adolph Nagel, Hannover.

Walter Gerhard — Edgar Rabſch: Die Brücke. Ein Jugendſpiel mit Muſik. Adolph Nagel, Hannover.

Walter Gerſtenberg: Die Klavierkompoſitionen Domenico Scarlattis. Band 2 der Forſchungsarbeiten des Muſikwiſſenſchaftlichen Inſtituts der Univerſität Leipzig. 8⁰. 158 S. mit einem Notenanhang. Geh. Mk. 6.—, geb. Mk. 8.80. Dazu: „Domenico Scarlatti, 5 Klavierſonaten" in einem geſonderten Heft. 4⁰. Mk. 3.—. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.

Fritz Tutenberg: Munteres Handbüchlein des Opernregiſſeurs. Leitfaden zu einer geheimen Kunſt. Kl. 8⁰. 93 S. Band 42 der Sammlung „Von deutſcher Muſik". Geh. Mk. —.90, geb. Mk. 1.80. Guſtav Boſſe Verlag, Regensburg.

Robert Schumann: Sechs frühe Lieder für Geſang und Klavier. Nach den Manuſkripten herausgegeben und revidiert von Karl Geiringer. 4⁰. 11 S. Univerſal-Edition, Wien.

Conrad Freyſe: Eiſenacher Dokumente um Sebaſtian Bach. Herausgegeben im Auftrag der Neuen Bachgeſellſchaft. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Walter Niemann: Rondinettos für Klavier zu zwei Händen, op. 130. 8⁰. 16 S. Mk. 1.50. C. F. Peters, Leipzig.

Heinrich Spitta: Eine deutſche Meſſe, op. 24. Partitur Mk. 2.—, Chorſtimmen je Mk. —.50. J. Rieter-Biedermann, Leipzig.

Theodor Hausmann: Schule der Treffſicherheit; unter Mitarbeit von C. A. Martienssen. 4⁰. 32 S. Mk. 1.50. F. C. Peters, Leipzig.

Theodor Kroyer-Feſtſchrift. Zum 60. Geburtstag am 9. September überreicht von Freunden und Schülern. Herausgegeben von Hermann Zenck, Helmut Schultz und Walter Gerſtenberg. Kl. 4⁰. 182 S. mit zahlreichen Notenbeiſpielen und zwei Bildbeilagen. Kart. Mk. 8.—, geb. Mk. 10.80. Guſtav Boſſe, Regensburg.

Th. W. Werner: Zweite Suite für Geige und Bratſche. Heft 1 der Sammlung „Deutſche Hausmuſik der Gegenwart". 4⁰. 15 S. Verlag für muſikaliſche Kultur und Wiſſenſchaft, Wolfenbüttel.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

ERWIN KÄSTNER: „Das Opernproblem und ſeine Löſung bei Mozart", Inaug. Diſſ. Göttingen. 1932. Univ. Druckerei Neuenhahn. Jena. Mk. 2.50.

Der Verfaſſer, der an der Bonner Univerſität ſtudierte, geht bei ſeiner Unterſuchung nicht vom Hiſtoriſch-Syſtematiſchen, ſondern vom Phänomen des ſingenden Menſchen aus, wobei er, geſtützt auf die Erkenntniſſe von Rutz und Sievers, die dramatiſche Behandlung des Sprechdialogs, des Rezitativs und des Geſanges als Mittel der Charakteriſierung der handelnden Perſonen im Einzel- und Mehrgeſang betrachtet und ſehr anregende und überzeugende Analyſen der wichtigſten Szenen aus Mozarts Meiſterwerken, voran der „Zauberflöte" gibt. Angeſichts der Dürftigkeit der einſchlägigen Literatur bedeutet dieſe Studie eine höchſt erfreuliche Bereicherung und einen wertvollen Beitrag zu jener neuen Muſikäſthetik, der die Muſik nicht mehr nur „Bewegung", ſondern lebendiger Inhalt iſt. H. Unger.

HELMUT SCHULTZ: Inſtrumentenkunde, in „Bücherei praktiſcher Muſiklehre". Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1931. VIII, 160 Seiten und 16 Bildtafeln mit 43 Abb. Kart. Mk. 3.50.

Die „Bücherei praktiſcher Muſiklehre", welche bereits eine Reihe trefflicher Studienbehelfe aufzuweiſen hat, erfährt mit dieſer Arbeit eine wertvolle Bereicherung. Profeſſor Schultz, der neue Leiter des muſikwiſſenſchaftlichen Seminares der Univerſität Leipzig, hat hier ein Buch geſchaffen, welches dem ausübenden Muſiker ebenſoviel bietet, wie dem an geſchichtlichen Fragen Intereſſierten. In leicht faßlicher, anregender und doch ſtets in die Tiefe dringender Form ſind die geſicherten Ergebniſſe der Forſchung dargeſtellt, wobei immer wieder ſelbſtändige Beobachtungen und eine Wortgebung von großer Anſchaulichkeit zur Bereicherung des entworfenen Bildes beitragen. Ihrem Zweck, weitere Kreiſe in die junge Wiſſenſchaft der Inſtrumentenkunde einzuführen, wird die neue Schrift ſo mit glücklichſtem Gelingen gerecht. — Die Beiſpiele des Bilderteiles hat Profeſſor Schultz naturgemäß vorwiegend dem ihm unterſtellten muſikwiſſenſchaftlichen Inſtrumentenmuſeum der Univerſität Leipzig entnommen. Beſonders dankenswert iſt es, daß hiebei eine Reihe bisher unveröffentlichter Abbildungen erſtmalig zur Wiedergabe gelangt. Dr. Karl Geiringer.

Muſikalien.

BEETHOVEN: Allegro und Menuett für zwei Flöten, herausgegeben von Kurt Walther. Verlag Wilhelm Zimmermann, Leipzig. M. 2.—.

Laut einem Vermerk Beethovens auf dem in der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Autograph hat er dieſe Kompoſition am 23. Aug. 1792 für den flöteblaſenden Kandidaten der Jurisprudenz Regenhardt, mit dem ihn eine tiefe Freundſchaft verband, geſchrieben, alſo in einem Alter von 22 Jahren. Das anmutige Werkchen zeigt in dem munteren Motivſpiel der beiden Flöten zwar ſchon eine ganz hübſche ſatztechniſche Gewandtheit, ſonſt aber keine Beethovenſchen Züge.

Paul Mittmann.

EASY ELIZABETHANS (Leichte Virginalmusik aus Königin Elisabeths Zeit für die Jugend), herausgegeben von Harold Craxton. Oxford University Press, London.

In richtiger Erkenntnis des hohen Wertes alter Musik auf Tasteninstrumenten für den modernen Klavierunterricht hat der Herausgeber zehn ausgewählte Stücklein altenglischer Virginalmusik — die meisten von Byrd, einem der größten Meister des Zarten und Anmutigen, und Farnaby — zu einem ganz reizend und künstlerisch ausgestatteten Heft zusammengestellt. Eine kurze Einführung belehrt über Zweck und Ziel dieser kleinen Sammlung: Ergänzung zum „Ersten Bach" (Klavierbüchlein der Anna Magdalena Bach) und Vertiefung des englischen Nationalbewußtseins durch erneuten Hinweis auf die altenglischen Meister des 16. und 17. Jahrhunderts, die auch wir Deutsche als die „großen Virginalisten" schon aus den Anthologien Ernst Pauers (Old English Composers for the Virginals and Harpsichord, Augener), Fuller-Maitland (Gesamtausgabe und Auswahl aus dem Fitzwilliam Virginal Book, Breitkopf & Härtel) u. a. kennen und lieben.

Wie alles, fangen die Engländer auch dieses im Gegensatz zu unseren unpraktischen großen „Denkmäler"-Bänden und vielbändigen Anthologien eminent praktisch an: sie beginnen in lusterweckender farbiger Form in kleinen, dünnen Heften mit der Jugend. Alle diese Virginalstücklein sind für den Jugend-Unterricht gedacht, und sie sind dazu ihrer volkstümlichen, durchsichtigen und meist heiteren Art halber vortrefflich geeignet. Ein einziges, auch in Hermann Halbigs „Klaviertänze des 16. Jahrhunderts" (Cotta) aufgenommenes Stück mag das belegen: der fröhliche „Tower Hill" (Farnaby) — die Straße am Londoner Tower, wo der boshafte Zwerg Quilp in Dickens' Roman „Der Raritätenladen" haust —, dessen beiden ersten Takte so drollig und wörtlich mit einer Stelle aus Humperdincks „Hänsel und Gretel" („Einmal hin, einmal her") übereinstimmen. In diesen weltlichen kleinen Tanzstücken, Volksweisen und Variationen befremdet auch die altertümliche Kirchentonharmonik der Virginalmusik fast gar nicht. Der große, teilweise durch die Klangarmut der alten Tasteninstrumente entwickelte Verzierungsapparat der Virginalmusik ist vom Herausgeber mit Recht gänzlich außer Kurs gesetzt, da er in wörtlicher Konservierung auf dem modernen Klavier nur schwerfällig, ja teilweise sogar unspielbar gewirkt hätte. Phrasierung und Befingerung lassen keinen Wunsch offen.

Es ist bedauerlich, daß die Oxford University Press bei ihren wertvollen Publikationen so wenig Wert auf ihre Verbreitung in Deutschland zu legen scheint und Texte wie Titel nicht auch ins Deutsche übersetzen läßt. Das ist eine Schattenseite des auch in England herrschenden Nationalismus: er erschwert den Austausch geistiger und künstlerischer Güter durch sprachliche Einengung und Begrenzung auf das eigene Volk.

Dr. Walter Niemann.

JEAN BAPTIST LOEILLET: Werke für Klavier (Clavicembalo), herausgegeben von Jos. Watelet, mit einer Einführung von Prof. Paul Bergmans. 1. Bd. der „Monumenta Musicae Belgicae" der „Vereinigung für Musikgeschichte" in Antwerpen. „De Ring", Berchem-Antwerpen 1932.

Der Genter Meister der Querflöte (Flûte traversière) und Cembalist am Londoner Queen's Theatre am Haymarket Jean Baptiste Loeillet (1680—1730) war eigentlich bisher nur durch seine heute noch gelegentlich hervorgeholten Flötensonaten, daneben vielleicht noch durch seine Triosonaten bekannt. Auch wußte etwa der Eingeweihte, daß er Corellis Concerti grossi in seine Londoner Hauskonzerte eingeführt und ein für die damalige Zeit enormes Vermögen (16 000 Pfund Sterling = etwa 320 000 Mk.) hinterlassen hat.

Dieser erste, drucktechnisch überaus schön und zeitgetreu ausgestattete Band der belgischen „Denkmäler der Tonkunst" — so könnte man in Analogie der deutschen und österreichischen dies Unternehmen nennen — bringt nun viel Neues zur Lebens- und Kunstgeschichte des Meisters. Einmal einen, auf seine Ahnen zurückgreifenden kurzen Lebensabriß, der sofort die irrtümlichen Geburts- und Todesdaten (noch in Riemanns Musik-Lexikon) auf Grund sorgfältiger Quellenforschungen berichtigt. Dann den, die Verzierungen in Fußnoten kommentierenden Urtext seiner bisher ganz unbekannten Klavierwerke: zwei Bände Übungen (mit dem Händelschen Titel Lessons for the Harpsichord oder Spinet) und sechs Suiten. Die Übungen bestehen aus stilisierten Tanzformen der Zeit: Allemande, Courante, Sarabande, Air, Menuett, Gigue; die Suiten schließen sie zu sechssätzigen Zyklen zusammen. Dazu in der Einführung eine genaue Zusammenstellung und Vergleichung der benutzten — seltenen — Originalhandschriften, Drucke und Verleger.

Dieser dreisprachige erste belgische Denkmalsband ist ein Muster von wissenschaftlicher Sorgfalt und Gewissenhaftigkeit. Für das große Publikum kommt er natürlich als auch äußerlich echter, schöner „Bibliotheksband" zunächst genau so wenig in Frage wie unsre „Denkmäler". Denn mit diesem Urtext — ohne Agogik, Dynamik, Phrasierung, Befingerung usw. — würde der nicht speziell wissenschaftlich in alter Musik geschulte praktische Durchschnitts-Musiker oder Laie nicht eben viel anfangen können. Hier müssen in Zukunft geschickte dünne Auswahlbände das Beste dieser glat-

ten, flüssigen, natürlichen, wenn auch nicht eben genialen oder stark persönlich gearteten Musik Loeillet's für den praktischen Gebrauch — vor allem wohl für den Unterrichtszweck — aushelfen. Bis dahin danken wir den eminenten Herausgebern für die Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt, mit der sie die Klaviermusik dieses alten vlämischen Meisters dem europäischen Musik- und Kulturleben in vorbildlicher wissenschaftlicher Form neu geschenkt haben. Dr. Walter Niemann.

FRANÇOIS COUPERIN: Acht Préludes und eine Allemande aus „L'art de toucher le Clavecin" (J. A. Fuller-Maitland). — J. & W. Chester, Ltd., London & Genf.

Wer den Großmeister der galanten französischen Clavecinmusik François Couperin (1688—1733) liebt und vielleicht gar Chrysander-Brahms' zweibändige Ausgabe (1871) seiner Ordres (Suiten, 1713, 16) sein eigen nennt, wird an diesen acht Préludes als dem Anhang seiner großen Klavierschule „L'art de toucher le Clavecin" (1717) nicht vorübergehen dürfen. Nicht nur, weil sie in jener großen „Méthode" versteckt und verloren waren, also gewissermaßen einen neuen und „Unbekannten Couperin" darstellen, sondern weil sie den Meister von einer ganz neuen Seite zeigen.

Couperin hat den Zweck dieser Préludes in seiner Schule (S. 51) genau präzisiert: als Vorstudien zu seinen Suiten. Er hat sie bewußt in die gleichen, entsprechenden Tonarten gesetzt, dabei aber kleine Umstellungen nach dem Schwierigkeitsgrad vorgenommen. Daneben sollen sie noch dazu dienen, sich auf einem noch fremden Klavier ein- und die Finger warm zu spielen.

Es sind ganz wunderbare kleine Stücke, und nicht nur bei der gefühlsmäßig tief und schwer geladenen ersten (C-dur), oder bei der aus einem rhythmisch fließenden Sechszehntelmotiv erstaunlich einheitlich gewonnenen achten Nummer (e-moll), oder bei dem entzückenden motivischen Kleinleben der elegischen dritten Nummer (g-moll) denkt man an J. S. Bach: es ist geradezu überraschend, wie dieser „absolute", nicht programmatische, ton- oder klangmalerische Couperin schon den halben Bach, zum mindesten den der Französischen Suiten, vorausahnt. Nur daß bei Couperin alles viel leichter, lockerer, schwebender, „lautenmäßiger" in Satz und Stil ist.

Die Neuausgabe des ausgezeichneten und um die Wiederbelebung alter, im besonderen englischer Klaviermusik (Fitzwilliam Virginalbook mit Barclay Squire) hochverdienten englischen Musikgelehrten und Cembalisten Fuller-Maitland ist eminent praktisch gerichtet. Sie schreibt darum den ganzen komplizierten Couperin'schen Verzierungsapparat — ich kann das nicht ohne große Bedenken billigen, denn auch diese äußeren zierlichen Rokokozeichen gehören zum Rokokostil dieser Musik — gleich in moderne Noten aus und um und führt im Vorwort sehr geschickt in die Eigenheiten, Schönheiten und den instruktiven Sonderzweck jedes einzelnen Prélude ein.

Abermals muß man bedauern, daß dieses wertvolle Vorwort wieder nur zweisprachig (Englisch, Französisch) und nicht dreisprachig (mit Deutsch) erschien, und befürchten, daß damit der ausgezeichneten Ausgabe vielleicht nicht auch die verdiente große Verbreitung gerade in Deutschland zuteil werden könnte, die wir ihr in jedem Falle von Herzen wünschen. Dr. Walter Niemann.

AUF ZUM MOND! Eine lustige Oper zum Gemeinschaftsspiel für Kinder und Große. Text und Musik von Werner Wehrli, op. 33. Klavierauszug 4 M. Gebrüder Hug & Co., Zürich. Besetzung: 2 Chöre (die Kleinen; die Großen), 7 Einzelstimmen aus den Kleinen, 4 Einzelstimmen aus den Großen; Orch.: 1. u. 2. Violinen, Celli, Bässe, Trompete, Klavier, kl. u. große Trommel, Glockenspiel. Aufführungsdauer 20—25 Minuten. Inhalt: Kinder bereiten eine Fahrt im Weltraumschiff nach dem Monde vor; die Eltern versuchen sie davon abzuhalten. Das ganze läuft auf die Verulkung des Lehrers hinaus, der im letzten Augenblicke erscheint, in das Schiff gestoßen wird und zum Mond abfährt. Die Schule ist abgeschafft, Ferien!!

Wenn es noch als Ziel des Musikunterrichts auch in den einfachsten Schulen gilt, Freude am schönen Klang zu erwecken, dann ist diese Musik fehl am Platze. Eine derartige Häufung von Mißklängen ist mir in einer Musik für Kinder noch nicht vorgekommen. Wehrli arbeitet viel mit Quartenmelodien und Quartenklängen. Auf letztere setzt er dann gern Dur- oder Mollklänge auf: auf *C - f - b* etwa A-dur mit *g*. Man hört Es- und E-dur, E- und A-dur zusammen. Nach einem gebrochenen F-dur-Akkord muß ein Kind *h* intonieren. Dazu ertönt Fis-dur mit *a* im Basse!! Hunderte von Beispielen schauerlichster Dissonanzen könnten angegeben werden. Wie Oasen in der Wüste schlimmster Mißklänge erscheinen dann kurze Episoden, die dem gequälten Ohre gut tun, am Schluß ein leicht sanglicher, frischer zweistimmiger Marsch. Der ganze Stoff an und für sich ist kindertümlich, und begeistert werden Kinder auch an der Herstellung des Raumschiffes und aller anderen notwendigen Gerätschaften mittun. Aber die Erarbeitung des musikalischen Teiles muß ihnen zur Qual werden, muß — nach meiner Auffassung — völlig scheitern. Also: dem Stoff und Text kann man — abgesehen von dem ganz unpassenden Schlusse — zustimmen; die musikalische Einkleidung ist im Interesse einer guten musikalischen Erziehung entschieden abzulehnen. Oskar Schäfer.

W. A. MOZART: „Figaro's Hochzeit". Deutsche Überſetzung der Geſänge und Rezitative in den Versmaßen des Urtextes von Siegfried Anheißer.

Der ausgezeichnet lesbare Klavierauszug wurde von der Programmdienſt G. m. b. H. der Reichsrundfunkgeſellſchaft Berlin herausgegeben und enthält, neben einem Vorwort des Überſetzers, Bemerkungen zur Inſzenierung, ſodann fortlaufend gedruckt die geſamte neue Textfaſſung, der dann der vollſtändige Klavierauszug mit italieniſchem und deutſchem Text, nebſt Angaben aus der Florentiner und Berliner Ausgabe ſowie der handſchriftlichen Partitur Mozarts, folgt. Die ſzeniſchen Bemerkungen (durch Lert „Mozart auf dem Theater" erſchöpfend behandelt) geben kurze, empfehlenswerte Anregungen, die zum Teil der handſchriftlichen Partitur entnommen ſind. Z. B. die Erklärung der „Schlüſſelaffaire". Die Türe zum Kabinett ſoll eine ohne Türrahmen in die Mauer eingelaſſene Tapetentür ſein, die ein ſogenanntes Schnappſchloß hat, aber keine Klinke. Wenn alſo die Gräfin den Schlüſſel abgezogen hat iſt die Tür von außen nicht zu öffnen, wohl aber von innen uſw. Über die Notwendigkeit einer Textneugeſtaltung brauchen keine Worte verloren werden, denn alle Mozartbiographen bedauern die ſchlechte Überſetzung. In der Praxis ſind die Rezitative ſtets der Zankapfel zwiſchen Regiſſeuren und Kapellmeiſtern und meiſt auch willkürlichen, mehr oder minder pietätvollen Veränderungen unterworfen. Damit kommen wir zum Kernpunkt, den der Überſetzer in ſeinem Vorwort ſelbſt betont: „Treue zum Urbild in Wort und Ton war der Hauptrichtungspunkt für die künſtleriſche Form meiner Überſetzung. In beſonderem Maße gilt das Geſagte für die Rezitative, die hier zum erſten Mal unverſtümmelt, nicht als Proſa, ſondern in den freien Rhythmen Da Pontes, ſo wie Mozart ſie vertonte, erſcheinen." Damit trifft der Verfaſſer den Nagel auf den Kopf, denn es iſt auch beim Rezitativ nicht gleichgültig, ob man ſtatt einer Viertelnote 4 Sechszehntel ſingt. Das iſt auch das Wertvollſte der Arbeit, daß Noten und Sinn nun originalgetreu ſind. Daß die Neufaſſung manchmal etwas befremdet, quaſi weniger bühnen mäßig iſt, erſcheint als das kleinere Übel. Beiſpiel:

Alt: Suſanne: Meinen Grund hab ich hier
Neu: Suſanne: Der Verſtand der iſt hier
Alt: Fig.: Warum läßt du ihn aus deinem
Neu: Fig.: So ſchick mir doch
Alt: Fig.: Köpfchen nicht heraus?
Neu: Fig.: Auch ein wenig nach hier
Alt: Suſanne: Weil ich nicht will.
Neu: Suſanne: Das iſt nicht nötig.

Natürlich iſt die alte Faſſung bühnenwirkſamer, aber auf Koſten der Originalnoten. Sehr glücklich iſt dann im folgenden Duett das italieniſche din din — don don (alte Faſſung kling kling — kuſch kuſch) in bim bim — bam bam umgeſtaltet.

So könnten noch zahlloſe Beiſpiele für und wider angeführt werden, wobei das für zum Schluß überwiegen würde. Unbedingt zu loben ſind Treue, Genauigkeit und Einheitlichkeit dieſes Textſtiles. Möge der Arbeit ein freundlicheres Geſchick beſchieden ſein, als der ſeinerzeit preisgekrönten Giovanni-Bearbeitung Scheidemantels.

Oberſpielleiter Otto Krauß.

K R E U Z U N D Q U E R

Paul Gerhardt. Zu ſeinem 40jährigen Amtsjubiläum.

Von Helmut Bräutigam, Crimmitſchau.

Am 1. Okt. gilt es wieder einmal einen „der Stillen im Lande" zu feiern, die ans Licht der Öffentlichkeit zu ziehen, die ZFM ſich von jeher zur Ehrenpflicht gemacht hat: Kirchenmuſikdirektor Paul Gerhardt, der Meiſter an der Zwickauer Marienorgel, begeht ſein 40jähriges Amtsjubiläum. Nach einer erlebnis- und arbeitsreichen Jugend und Studienzeit in Leipzig wurde er am 1. Oktober 1893 als Organiſt an die Leipzig-Plagwitzer Kirche gewählt, ſodaß er nun 40 Jahre im ſächſiſchen Kirchendienſt ſteht, und zwar immer als „Hauptamtlicher". Natürlich war Plagwitz noch nicht der fruchtbarſte Boden für ſeinen weiterſtrebenden Geiſt, und am 1. März 1898 wurde er Organiſt der Zwickauer Marienkirche, deren Orgel er auch jetzt noch meiſtert, obwohl er am 10. November ſchon 66 Jahre alt wird. Dieſes Lebenwerk von 40 Jahren, das nicht arm war an herrlichen Triumphen und bitteren Enttäuſchungen, widmete Gerhardt allein der Kunſt, ſei es nun als Organiſt, Komponiſt oder Pädagog und Menſch.

Wenn ich vom Organiſten reden will, ſo möchte ich diesmal nicht ſeine rein liturgiſche Tätigkeit anführen, auch nicht die vielen Orgelabende in Zwickau und anderen Städten von ganz Deutſchland, Muſter von Programmzuſammenſtellungen, die kirchliche Kunſt aller Jahrhunderte umfaſſen. Ich will an Gerhardts Improviſationskunſt erinnern, die niemand vergißt, der ſie einmal gehört hat. Er baut da Wunderwerke von Polyphonie auf, die den nachfolgenden got-

tesdienstlichen Choral ausdeuten oder den ganzen Gehalt des Sonntags ausschöpfen. Hier ist P. Gerhardt unstreitig vollendeter Meister. Als Komponist ist er hauptsächlich durch seine kirchlichen Werke bekannt, die auch den größten Raum seines schöpferischen Werkes einnehmen. Ich denke da in erster Linie an seine Orgelkompositionen, die zum Teil den besten modernen Meisterwerken an die Seite gestellt werden müssen und die sehr gut seine kompositionstechnische Art, nämlich die Verschmelzung von gefühlsgebundener Melodik mit farbiger Harmonik, widerspiegeln: Seinen Choralvorspielen und kleineren Stücken stehen die größeren Werke gegenüber, die Fuge G-moll op. 111, die Fantasie „Ein feste Burg" op. 15, die sinfonische Dichtung „Totenfeier" op. 16. Dann gehören noch hierher seine großen Chorwerke, denen natürlich noch zahlreiche kleinere Chöre (z. B. das wunderbare „Ruhetal" op. 19,2) zur Seite stehen, die ganz herrliche „Deutsche Passion" op. 24, die „Christfeier" op. 2, die „Kriegsweihnacht" op. 23, die „Osterfeier", die Weihnachtsmotette „Mache dich auf". Kirchliche Kunst ist auch sein weitausladendes Orchesterwerk „Requiem", das leider — wie viele der Gerhardtschen Werke — nicht so häufig aufgeführt wird, wie es verdiente. Doch darf man neben dem Kirchenkomponisten nicht den Schöpfer feiner weltlicher Sachen vergessen, die zum größten Teil noch des Verlegers harren. Er hat zahlreiche Lieder, Klavierstücke, Kammermusikwerke — u. a. ein meisterhaftes Klavierquintett — zu Hause liegen, und noch ist seine Schaffenskraft nicht erloschen.

Der Pädagog und Mensch Gerhardt ist mir als seinem Schüler ein besonders liebes Kapitel. Nicht nur, daß man staunt, mit welch zielsicherer Methodik er seinen Schülern die Werke aller Klavier- und Orgelmeister erschließt, oder ihnen einen Weg in die Harmonie- und Formenlehre weist; nein, man fühlt sich zu jeder Zeit gefangen genommen von der Macht seiner Persönlichkeit, die reiche Lebenserfahrung mit ungeheurem Wissen vereinigt. Das Wissen erstreckt sich natürlich in erster Linie auf alle Gebiete der Musik; dies kann sich in herrlichen Stunden offenbaren, sei es, daß er die Schönheiten einer Beethovensonate oder Bach'schen Fuge aufdeckt, sei es, daß man mit ihm beim 4hdg. Klavierspiel ein Brahmssches Streichquartett, eine Brucknersche Symphonie oder die „Meistersinger" erlebt (mir stets unvergeßlich!), sei es auch, daß man sich mit ihm über diesen oder jenen Meister ausspricht. In solchen Stunden zieht er auch manchmal etwas von sich hervor und spielt ein Kammermusikwerk, ein Lied oder gar das Fragment eines musikalischen Lustspiels vor. Sein Wissen, seine Belesenheit und seinen regen Geist muß man auch immer wieder bewundern, wenn sich das Gespräch auf allgemeine Lebensgebiete wendet oder wenn es sich um die nationale Bewegung handelt, der er schon lange als tapferer Kämpfer angehört. Jung fühlt er sich ja immer noch trotz mancher Enttäuschungen, unternehmungslustig, begeistert von allem Schönen und Guten, ungeheuer fleißig und ausdauernd ist er auch jetzt noch — und hilfsbereit. Er setzt sich für seine Schüler mit aller Kraft ein, er opfert Zeit für die Mitarbeit bei manchem Konzert, ja, er bereitet alljährlich Schüler für das große Bayreuther Erlebnis monatelang vor, er, der als alter Bayreuthpilger, der sein Wagnerbekenntnis auch in schriftstellerischen Arbeiten niedergelegt hat, dazu wirklich berufen ist.

Unser Wunsch ist nur noch der: Dem verehrten Meister bei demselben Lebensfeuer noch reiche Schaffenskraft und allseitige Anerkennung durch recht häufige Aufführung seiner Werke!

Boykott deutscher Künstler durch amerikanische Konzert-Agenturen.

Eine Reihe amerikanischer Konzert-Agenturen hat Kontrakte mit deutschen Künstlern für bereits abgeschlossene Konzert-Tourneen nach Amerika im kommenden Winter gestrichen. Betroffen davon wird auch der große Ostasien-Kontrakt mit der deutschen Tänzerin Mary Wigman, wobei der Neuyorker Agent Hurok als Grund für die Streichung angibt, daß sich Mary Wigman aktiv an der nationalsozialistischen Bewegung beteiligt habe. Andere Agenten gehen sogar so weit, von den deutschen Künstlern einen Revers zu verlangen, worin sie „ihrem Nichtübereinstimmen mit der gegenwärtigen deutschen Regierung Ausdruck verleihen" sollen. (!) Es scheint demnach höchste Zeit, daß die deutsche Kulturpropaganda im Auslande sich von jüdischen und deutschfeindlichen Agenturen grundsätzlich befreit und dafür sorgt, daß auch die Auslands-Tourneen deutscher Künstler künftig nur unter der Kontrolle einer deutschen Zentralstelle durchgeführt werden.

Ein Appell an unsere deutschen Dirigenten und Konzertinstitute!

Von Dr. Th. Armbruster, Leipzig.*)

Unser Führer Adolf Hitler tut in seinem Werk „Mein Kampf“ überzeugend dar, daß, wie und warum das gesprochene Wort wirkungsvoller ist als das geschriebene oder gedruckte. Übertragen auf die Musik und die darstellende Kunst, behaupte ich, daß noch so blutwarm geschriebene „Konzertführer“ oder dickleibige Bände über Symphonien und Opern oder plastische und bildliche Kunstwerke aus denselben Gründen letzten Endes solange wirkungslos bleiben müssen, als nicht das lebendige Werk in Tönen, in Stein oder auf der Leinwand selbst zum Menschen spricht. Und ich behaupte weiter, daß es diese Wirkung auf alle Menschen ausübt, die sich danach sehnen, dem Alltag entrissen zu werden, nicht nur auf eine gesellschaftlich dazu prädestinierte, besonders vorgebildete Schicht, auf die unsere Dirigenten und Konzertinstitute in ihrer Programmgestaltung immer Rücksicht zu nehmen vorgeben. Den Beweis der Richtigkeit meiner Erkenntnis, daß dieses allgemeine Vorurteil unbegründet ist, verdanken wir Franz Adam und seinem nationalsozialistischen Reichs-Symphonie-Orchester. Er hat mit ihm Werke Anton Bruckners und Max Regers zahlreichen Orten unseres Vaterlandes vermittelt, in denen man vielleicht die beiden Meister nur aus Büchern über sie oder — nicht einmal dem Namen nach gekannt hat. Seine Aufführungen der „Romantischen Symphonie“ Bruckners allerorts und in Saarbrücken waren, wie Erwin Bauer-München bestätigt, „ein Hymnus der Liebe zur deutschen Heimat“. Und auch Regers „Ballett“- und „Böcklin“-Suiten hatten auf die einfachen Leute des Volkes, die in Scharen herbeigeströmt waren, dieselbe bezaubernde oder ergreifende Wirkung, wie sie sonst nur denjenigen zugeschrieben wird, die da glauben, den dafür „differenzierten Geschmack“ gepachtet zu haben.

Franz Adams kulturelle Tat ist somit wegbahnend für die einzig mögliche Lösung unserer „Konzertkrise“, über deren Ursachen ich 1930 an anderer Stelle — ohne jedoch auf Verständnis gestoßen zu sein — schrieb: „Man hört nicht mehr die ‚Eroica‘ Beethovens, nein, man spricht von der ‚Eroica‘ Furtwänglers, Bruno Walters, Toscaninis, wie man in Bayreuth vom ‚Parsifal‘ Mucks oder Toscaninis spricht.“ Mit anderen Worten: man verlegte den Schwerpunkt des musikalischen Erlebens vom Werk in die Dirigentenleistung an sich. Oder, kraß ausgedrückt, man verlegte die Rennbahn der Rasenfläche in den Konzertsaal oder in die Oper! Der Dirigent wurde zum selbstherrlichen Diktator! Das aufgeführte Werk blieb nur Mittel zum Zweck. Aber die ernsthaften Konzertbesucher beginnen der Dirigentenstarleistungen überdrüssig zu werden! Die ihnen alljährlich unentwegt nur immer von anderer Hand dargereichten, an sich gleich schmeckenden

*) Wir bringen diesen Appell eines begeisterten Musikfreundes um so lieber, handelt es sich doch in Dr. med. Theodor Armbruster, Leipzig um den ideal gesinnten Mann, der vor zwei Jahren dem Leipziger Gewandhaus, der Stätte, an welcher Bruckners Werk unter Arthur Nikisch seine erste Pflege mit fand, eine Bruckner-Büste in Marmor widmete. Dr. Armbruster ist diese Schenkung seinerzeit mehrfach als „finanzielle Tat“ ausgelegt worden, was gerade diesen aus reinem Idealismus schenkenden Manne sehr geschmerzt hat. Wir benutzen deshalb diese Gelegenheit, seine eigenen, die Schenkung begleitenden und alles sagenden Worte an dieser Stelle zu unterstreichen: „. . . Ich bin stolz darauf, daß meine Liebe und Verehrung für den Komponisten und Menschen Bruckner und mein Eintreten für sein in sich geschlossenes Gesamtwerk in Leipzig in dieser monumentalen, zur inneren Einkehr zwingenden Form zeitlose Gestalt annehmen durften. Ich wollte nichts anderes, als den Konzertbesuchern immer wieder vor Augen stellen, wie gerade in dieser unvergleichlichen Persönlichkeit Bruckners ein unvergängliches, erschütterndes Beispiel gegeben ist dafür, daß wahre Größe nur im einfachen, schlichten, mit seiner Scholle verwachsenen gottgläubigen Menschen wurzelt. — Auf diesen Typus Bruckner, der uns heutigen Menschlein so bitter nottut, wollte ich hinweisen. — Es ist dem von mir damit beauftragten Leipziger Bildhauer Fritz Zalisz meisterlich gelungen, das, was in Bruckner menschlich war, und was an ihm unsterblich ist, in plastischer Synthese dem Beschauer zu vermitteln. — Möge es mir vorbehalten bleiben, das nur scheinbar unvermittelte Nebeneinander des bäuerlich-schlichten, unkomplizierten, ja intellektuell-unkultivierten Menschen Bruckner und des dennoch selbstbewußten, gewaltigsten Symphonikers Bruckner als personifiziertes Problem zu deuten und zu lösen.“ D. H.

Leckerbissen vermögen sie nicht mehr lange zu ködern. Sie wollen auch andere, sie wollen alle Speisen, auch die schwerverdaulichsten, vorgesetzt bekommen, die unsere deutschen Meister für sie bereitet haben. Man soll sie nicht glauben machen, daß Mozart nur drei Symphonien (C-dur, Es-dur, g-moll), Schubert nur zwei (h-moll, C-dur), Bruckner nur die 4., 7., 8. und 9. Symphonie geschrieben haben, Reger nur die Mozart- und Hiller-Variationen. Auch nicht, daß die Werke aus der Mannheimer Schule (Stamitz!) oder auch die Friedrichs des Großen nur „historisches Interesse" beanspruchen dürfen! Nein, an die Stelle der Zweckdienlichkeit „beliebter", weil besonders gearteter Werke muß der selbstlose, aufopfernde und ehrfurchtsvolle Dienst am Werke selbst treten, gepaart mit einer aus ihm erwachsenden Verantwortung auch dem Konzertpublikum gegenüber. Nicht nur — wie ich schon sagte — gegenüber dem ernsthaften, mehr oder weniger vorgebildeten und verbildeten Konzertbesucher, sondern vielmehr gegenüber dem Volk in allen seinen Schichten als begeisterungsfähigstem und dankbarstem Konzertpublikum.

Franz Adam hat diese Verantwortung gegenüber Werk und Volk auf sein Banner geschrieben und in die fortzeugende Tat umzusetzen begonnen. Die Erfolge seines „fahrenden" Orchesters sollen verpflichtendes Beispiel und Ansporn sein für unsere „führenden" Orchester und ihre Dirigenten.

Denn Hand aufs Herz: Wie sieht selbst in unseren repräsentativen Konzertinstituten die Pflege der Werke Anton Bruckners und Max Regers aus? Ich habe mir ihre Konzertprogramme aus den Jahren 1910 bis 1930 kommen lassen. Sie sprechen eine deutliche und eindeutige Sprache. Man muß darin sehr lange suchen, bis man auf die 1. und 2. Symphonie Bruckners stößt. Seit dem Jahre 1919/20 hat man sie im Leipziger Gewandhaus seit dem „Bruckner"-Zyklus Nikisch's nicht wieder gehört. Selbst Karl Muck hat während seiner zehnjährigen Hamburger Tätigkeit die erste nie und die zweite Symphonie nur einmal aufgeführt. Mit der Partitur der sogenannten „Nullten"-Symphonie in d-moll mußte ich sogar unsere führenden Dirigenten erst bekannt machen! Sie, die wie keine andere dazu geschaffen ist, zu Bruckner hinzuführen, ihn erst verstehen zu lernen! Einzig und allein Prof. Dr. Ludwig Neubeck hat sie außerhalb und ein zweites Mal innerhalb des Rahmens des „Bruckner"-Zyklus seines Mitteldeutschen Rundfunks im vergangenen Winter aufführungswert gemacht, weil sie wegen ihrer überquellenden Schönheiten liebenswert ist, wie auch er als Erster und Einziger die Schulsymphonie des Meisters, die sogenannte „Linzer" in f-moll in den Äther sandte. Sein Zyklus aller elf Symphonien Bruckners war und bleibt für immer eine musikgeschichtliche Großtat. Nicht ein großes Wagnis, als welches man an dazu verpflichteten Kulturstätten einen solchen Zyklus heute noch leider anzusehen sich nicht schämt. Ja, ich kenne sogar „Bruckner-Dirigenten", die es nicht begreifen, daß sie mit der Erstaufführung der „Null'ten"-Symphonie an geweihter Stätte eine geschichtliche Mission zu erfüllen hätten, eine Mission, die — nach den Worten unseres Führers „erhaben ist und zum Fanatismus verpflichtet". Weil sie sich vor „Achtungserfolgen" zu fürchten vorgeben, die sie dann immer anstatt ihrer eigenen Unfähigkeit, die Hörer mitzureißen, dem Werke zuschreiben, dessen kongeniale Auslegung ihnen versagt ist.

In gleicher Weise und aus denselben Gründen wird von ihnen auch die Pflege des Gesamtwerks von Max Reger vernachlässigt. Mit Ausnahme von Fritz Busch oder Hans Weisbach, die nicht zuletzt als Bruckner- und Reger-Interpreten dazu berufen sind, „Gewandhauskapellmeister" zu werden, wenn es nicht gelingt, Wilhelm Furtwängler dafür zurückzugewinnen.

Ich kehre zum Ausgangspunkt meiner Ausführungen zurück: Die schier unübersehbare Bruckner-Literatur ist, die dickleibigen Bände über Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms, Reger, um nur die wichtigsten zu nennen, deren unsterbliche Werke Ausfluß und Ausdruck unserer in ihnen personifizierten Volksseele sind, sind umsonst geschrieben worden, wenn uns die Vorsehung nicht die Männer schenkt, „die dem politischen Wollen unserer Zeit und seinen Leistungen einen gleichwertigen kulturellen Ausdruck zu schenken vermögen". Das heißt Künstler, „die die Seele eines Volkes der

Mitwelt enthüllen, ſie in Tönen klingen laſſen." Dieſe bedeutungsvoll markanten Worte aus der Nürnberger Rede unſeres Führers über kulturelle Fragen dürfen und können von unſeren verantwortlichen Dirigenten und Konzertinſtituten nicht überhört werden! Ich finde keine tiefſchürfenderen, mit denen ich meinen Appell identifizieren und beſchließen könnte, um ſo einen Weg zu weiſen, auf dem wir die verlorengegangene Ehrfurcht vor dem Schöpferiſchen im Menſchen durch die tönende Tat der ſyſtematiſchen Pflege ſeines jeweiligen, feſtumriſſenen, weil vom Schöpfer vorbeſtimmten Geſamtwerkes wiederfinden werden.

Erſt dann wird die Muſik aufhören, „geſellſchaftliches Ereignis" oder nur „ernſte Unterhaltung" zu ſein, wozu man ſie als die aufrichtigſte und an alle gerichtete Sprache der Menſchen- und Volksſeele in unverantwortlicher Weiſe lange genug geſtempelt hat.

Antwort auf das Gutachten „Deutſche Chriſten, Kirchenmuſik und Orgelbewegung" von Karl Haſſe.

Der Gegenſatz zwiſchen dem in Haſſes Gutachten und dem in meinem Aufſatz über die Orgelbewegung vertretenen Standpunkt iſt eigentlich ein ſolcher der Generationen. Ich glaube deshalb, daß dieſe kurze Antwort nicht über den Verſuch einer Verſtändlichmachung hinauskommen kann. Trotzdem will ich hier ſowohl aus ſachlichen Gründen als auch um meiner ſelbſt willen auf einige der in dieſem Gutachten erhobenen Vorwürfe eingehen.

Ich knüpfe dabei an einen Satz Haſſes an, der ſich auf die Berliner „Erklärung" bezieht: „Auffallend iſt das Umgehen der eindeutigen Wendung gegen die Gedankenwelt der politiſch beſeitigten Nachkriegszeit und die Betonung der Gegnerſchaft gegen das 19. Jahrhundert".

Der erſtere Vorwurf muß ſeine Berechtigung verlieren, wenn man daran denkt, daß dieſe „Nachkriegszeit" doch nicht etwas eindeutig Gerichtetes geweſen iſt, ſondern eine Fülle von Äußerungen hervorgebracht hat, poſitive wie negative. Dieſe Zeit darf nicht ſchlagwortmäßig abgelehnt werden.[1]

Die „Gegnerſchaft" der jüngeren Generation gegen das 19. Jahrhundert wird nur dann richtig verſtanden, wenn man ſie vornehmlich als einen Widerſpruch gegen die ſpätere materialiſtiſche Zerſetzung ſeiner Gedankenwelt anſieht. Dieſelbe iſt nicht etwa eine Verſtändnisloſigkeit gegen das Große, was dieſe Epoche auf ihrem geiſtigen Höhepunkt geſchaffen hat.

Wir befinden uns freilich ſeit Jahrzehnten in einer deutlichen Veränderung unſerer geiſtigen Einſtellung. Mein Aufſatz ſuchte dieſe Lage dahin zu kennzeichnen, daß wir heute geneigt wären, das Bewußtperſönliche zugunſten eines Übergeordneten zurücktreten zu laſſen, und daß wir auf dieſe Weiſe eine „innere Gelaſſenheit" gewönnen. Wenn Haſſe dieſe Gedanken nicht deutſch, ſondern „ſtark öſtlich" findet, ſo kann ich ihm darin nicht beipflichten. Ich wüßte viele Beiſpiele in der alten deutſchen Kunſt und Literatur, wo Ähnliches zum Ausdruck kommt.[2]

Zugleich möchte ich hier noch darauf hinweiſen, daß der Wunſch nach Einordnung wohl faſt immer aus einem ſtarken perſönlichen Verantwortungsbewußtſein entſpringt.

Vor allem muß ich mich aber gegen den Vorwurf einer „Beſchimpfung" der „deutſchen Chriſten" zur Wehr ſetzen. Ich bin allerdings der Meinung, daß viele, die ſich heute Chriſten nennen, entſcheidenden Gedanken der Bibel abweiſend gegenüberſtehen, und halte dies für einen Schaden. Damit will ich aber ebenſowenig beſchimpfen, als mit der Aufweiſung der anderen Tatſache, daß durchaus religiöſe Menſchen nicht nur die große Kunſt des 19. Jahrhunderts, ſondern oft genug auch, ohne Urteil für das in künſtleriſcher Beziehung Wertvolle,

---

[1] Es liegt nahe, das Beiſpiel des Nationalſozialismus anzuführen, der ſich in dieſer Zeit entwickelte und überall da, wo er den in die Tat umgeſetzten Verſuch bedeutet, einen Sozialismus zu verwirklichen, der ſich ſeiner religiöſen und nationalen Fundamente bewußt iſt, damals wie heute poſitiv gewertet werden muß.

[2] Man braucht nur an die fromm eingekehrte Haltung vieler alter Bildwerke zu denken oder auch an Gedanken wie man ſie z. B. in den Schriften des Meiſters Eckehart lieſt.

gerade die Werke eines schwächlichen Epigonentmus, wie sie namentlich die Kirchenmusik der letzten 50 Jahre hervorgebracht hat, für eine wahrhaft kirchliche Kunst ansehen.

Es ist gerade heute sehr notwendig auf solche Erscheinungen hinzuweisen und andererseits dafür zu sorgen, daß die positiven Ansätze, die sich auf kirchenmusikalischem Gebiet vor allem in der Orgel- und in der Singbewegung äußern, zur Entwicklung kommen. Erst wenn der religiöse Gehalt in einer für unsere Zeit neuen Form greifbar und überzeugend Gestalt gewinnt, erfüllt diese Zeit ihren Sinn. Alles, was hier auf halbem Wege stehen und deshalb unbefriedigend bleibt, kann daher nicht im eigentlichen Sinne gut sein.

Deshalb müssen wir heute auch die sogenannte „Kompromiß"-Orgel ablehnen. Wir machen diese aber darum nicht „verächtlich", wie Hasse uns vorwerfen möchte. Die Kompromißorgel war sicher ein notwendiger Schritt auf dem Wege zur neuen Orgel. Aber es ist natürlich, daß das rationale Nebeneinanderstellen verschiedener Stilelemente nicht befriedigen kann. Das neue Instrument muß sich aus dem Ausdruckswillen und den Klangwünschen unserer Zeit als ein bis ins Letzte geschlossener Organismus entwickeln. Dann wird es auch ganz von selbst imstande sein, alle Orgelmusik wiederzugeben, die uns heute lebendig ist, und der Streit, ob Konzert-, ob Kultorgel, würde hinfällig, sobald unsere Zeit den ihr gemäßen Ausdruck gefunden hat.

Hier mag auch der Satz noch einmal erwähnt werden, daß Bachs „konzertante Werke für ein Instrument geschrieben sind, das man heute als Kultorgel bezeichnen würde". Hasse nennt diesen Satz „in sich widerspruchsvoll und unhaltbar". Er sieht nicht, daß ich ja gerade auf den äußeren Widerspruch hindeuten will, den unsere heutige Betrachtungsweise mit sich bringt, weil sie, allerdings mit Notwendigkeit, zu einer Unterscheidung zwischen Konzert- und Kultorgel kommen mußte.

Ich kann es auch kaum verstehen, daß Hasse den Appell zu einem entschiedenen Handeln, der durch meinen ganzen Aufsatz geht, vollständig überhört, und sogar zu der Feststellung kommt, daß es „erst von der Zukunft erwartet wird, überzeugende Instrumente zu schaffen", und offenbar meint, wir wollten zunächst untätig bleiben. Hasses Zitat ist weder wort- noch inhaltsgetreu. Ich halte es vielmehr für dringend notwendig, sobald wie möglich ein Orgelwerk zu bauen, das endlich einmal die bisher gemachten Erfahrungen unter einem einheitlichen Gesichtspunkt verwirklicht, und dann wahrscheinlich auch solche überzeugen wird, die der Bewegung bisher fern gestanden haben.

Wenn ich das Hasse'sche Gutachten ansehe, bin ich verwundert, nicht über den Standpunkt, den er darin einnimmt — das ist vorwiegend eine Generationenfrage —, sondern über die Art, wie er ihn vertritt. Ein „Gutachten" darf nicht so oberflächlich abgefaßt sein und erfordert außerdem die Fähigkeit eines Urteils, das die von unserer Zeit zu lösenden Probleme in ihrer wirklichen Bedeutung ermißt. Kantor Herbert Schulze.

Hierzu schreibt uns Prof. Dr. Hasse:

Gegensatz der Generationen — mag schon sein, aber wohl umgekehrt, wie Herr Kantor Schulze meint, der die Gelassenheits-Vergreisung der musikalischen Jugendbewegung der Nachkriegszeit noch immer nicht abzuschütteln vermag und immer noch „unsere Zeit" sagt, wenn er etwas meint, was nun Gott sei Dank vorbei ist. Er ist da offenbar ebenso blind, wie in der Sache „Kirchen- oder Konzertorgel", wo er den Tatsachen noch immer aus dem Wege gehen möchte zugunsten einer einmal von der kommunistischen „Ugrino-Gemeinde" aufgestellten Kultforderung. Das alles wäre verzeihlich und ist manchem „Jugendidealisten" der letzten Jahre passiert. Unverzeihlich ist es aber, daß er nun anfängt zu „schimpfen", was er rechtfertigen zu können glaubt, indem er behauptet, ich hätte gegen ihn den Vorwurf einer „Beschimpfung" der „Deutschen Christen" erhoben. Auch Artikel, die einem unangenehm sind, muß man genau lesen, wenn man darauf antworten will! Sonst prallt der Vorwurf der „Oberflächlichkeit" auf einen selbst zurück. Ich habe den Herausgeber der „Zeitschrift für Musik" ausdrücklich gebeten, die betreffenden beschimpfenden Sätze des Herrn Kantor Schulze nicht zu streichen, weil sie aufschlußreich sind für das Ganze. Als „Forderung an unsre Zeit" tritt meiner Meinung nach an sie in erster Linie die Wiedergewinnung der

Ehrlichkeit heran, das Herausfinden aus den vernebelnden Schlagworten der Nachkriegsepoche. Anstatt diese immer wiederzukäuen, sollte Herr Kantor Schulze einmal in aller Ruhe und „Gelassenheit" Hitlers Kulturrede vom Nürnberger Parteitag lesen. Da sind die „Forderungen unsrer Zeit" klar umrissen und der jungen Generation die Wege gewiesen. Glaubt im übrigen Herr Kantor Schulze, daß ich die „spätere materialistische Zersetzung" der Gedankenwelt des 19. Jahrhunderts bejahen oder verteidigen will? Wenn er gegen mich auftritt, so muß ich schon auf meine sonstige Tätigkeit hinweisen, da ich außer jenem „Gutachten", das Herr Kantor Schulze nun einmal „oberflächlich" findet, doch auch mit einigem anderen vor die Öffentlichkeit getreten bin. Ehe er mir die „Fähigkeit eines Urteils, das die von unserer Zeit zu lösenden Probleme in ihrer wirklichen Bedeutung ermißt", abspricht, hat er die Pflicht, sich etwas genauer zu orientieren, von der ihn auch der vermeintliche Generationenabstand nicht entbindet. Bekanntlich habe ich mich gerade mit der „Orgelbewegung" ziemlich genau befaßt, und der „Appell zu einem entschiedenen Handeln", den ich in Schulzes Aufsatz überhört haben soll, war allerdings mir gegenüber nicht notwendig. Vielleicht erkundigt sich Herr Kantor Schulze nachträglich darnach! Ich habe allerdings unter „entschiedenem Handeln" nie das Immer-Weitertreiben von längst überholten Schlagworten verstanden, an denen man sich wohl berauschen kann, die aber allzu leicht nur eine Entschiedenheit der Einbildung befördern. Weder die Kirchenmusik noch die Kirche wird gerettet durch solche hochgetriebenen Schlagworte. Der „bis ins Letzte geschlossene Organismus" ist ein solches; wir fordern heute aber Blut und Leben, Persönlichkeit, Gewissenhaftigkeit und Opferwillen, Standhaftigkeit und Wahrhaftigkeit, vor allem auch mehr Ehrfurcht vor dem organisch Gewachsenen und Wachsenden als vor dem konstruktiv Ersonnenen. So fordern wir auch vom Kirchenmusiker, daß er produktiver Künstler ist, wie wir eine evangelische Kirche bauen möchten, die den deutschen, schöpferischen, religiösen Geist vor die höchsten Verantwortlichkeiten stellt. In diesem Zusammenhange kann auch vom Meister Eckehart und den alten deutschen Bildwerken geredet werden, woran aber Bach oder auch Reger sich leichter anschließen lassen, als Ugrino oder Tago.

Prof. Dr. Karl Hasse.

Die kulturellen Aufgaben der Musikkritik.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin, Kommiss. Vorsitzender der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker.

Aus einem Vortrag, den der Verfasser im „Haus der deutschen Presse", Berlin, vor den Mitgliedern des Kampfbundes für deutsche Kultur, des Reichsverbandes der Deutschen Presse und der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker am 13. September hielt.

Wenn wir uns in die Geschichte der deutschen Musikkritik vertiefen, so finden wir deutliche Merkmale für eine wechselnde Bewertung der kunstkritischen Einstellung einerseits und der kulturkritischen Betrachtungsweise andererseits. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts überwog die kulturkritische Einstellung, die dem Geist des Aufklärungszeitalters entwuchs und eine Reinigung der deutschen Musikkultur von fremden Elementen, insbesondere von der italienischen Oper bezweckte. Unter dem Einfluß eines Gottsched in Leipzig versandete die Kritik und erstarrte in einer pedantischen Regelhaftigkeit, die das kulturelle Element zurückstellte und den Blick für die großen Zusammenhänge verlor. Eine überlegenere Haltung gewinnt die Kritik zunächst unter der Führung eines Friedrich Rochlitz, des Herausgebers der Allgemeinen musikalischen Zeitung, ein zweites Mal unter dem überragenden Geist Robert Schumanns. In den letzten Jahrzehnten blieb der kulturkritische Standpunkt niemals völlig ausgeschaltet, Namen wie Karl Storck und Hermann Kretzschmar sind hierfür die maßgeblichsten Zeugen.

Eine besondere Bedeutung erhielt die musikalische Kulturkritik in der Nachkriegszeit — aber diesmal in einem negativen, destruktiven Sinne. Diese Weills und Kreneks und Schönbergs — wurden sie von der Kritik gehalten, weil sie sogenannte Kunst produzierten — oder weil ihre Kunst nur einen Weg darstellte, auf dem sich die Entwurzelung deutscher Volks-

kultur, die Entromantisierung, die Herabwürdigung des Nationalstolzes, die Bodenbereitung für den Bolschewismus mühelos vollziehen ließ? War hier die Kunstkritik Selbstzweck — oder wurde sie nicht zum willenlosen Werkzeug, zur Sklavin einer destruktiven Kulturpolitik?

Aus diesem kurzen geschichtlichen Überblick ergeben sich logisch die Aufgaben der Musikkritik im dritten Reich. Auch heute haben wir die Pflicht, die kulturelle Seite der kritischen Tätigkeit über den kunsterzieherischen Wert zu stellen — aber diesmal im Gegensatz zu der voraufgegangenen Periode in einem bewußt positiven Sinne. Wo zerstört wurde, haben wir aufzubauen, wo niedergerissen wurde, haben wir dem musikkulturellen Leben neue starke Stützpfeiler zu errichten. Kritik soll nicht geschrieben, sondern mit dem Herzen erlebt werden — getreu den Worten des Ahnherrn der Musikkritik, Mattheson in Hamburg: „Wer stark und richtig denkt und lebt, der schreibt auch stark und richtig."

Wir haben genug von jener liberalistischen Auslegung eines Goethewortes, wonach ein politisches Lied notwendigerweise eine garstiges Lied sein müsse. Wir wissen heute, daß Kunst, Kultur und Staatspolitik eine Einheit bilden, daß das eine ohne das andere nicht denkbar wäre. Demgemäß hat auch der Musikkritiker des dritten Reiches die staatserhaltende Kraft als Quelle der musikalischen Volkskultur zu bejahen und sich in den Dienst eines nationalen Kulturaufbaues zu stellen.

Wenn es in den vergangenen Jahren möglich war, daß eine marxistische Musikauffassung verheerend Platz greifen konnte, so lag das nicht zumindest daran, daß die Aufgaben der nationalen Kulturkritik mißachtet, ja verlacht wurden. Außerhalb der nationalsozialistischen Presse waren es nur wenige bürgerliche Zeitungen, die auch in der schlimmsten marxistischen Zeit stets einer nationalen Musikkultur in heftigem Kampfe mit undeutschen Elementen wärmstes Interesse entgegengebracht haben, und ich fühle mich veranlaßt, einige von ihnen besonders hervorzuheben: Die „Düsseldorfer Nachrichten" mit ihrem Otto Albert Schneider, das „Chemnitzer Tageblatt" mit seinem Chefredakteur Maushagen, und der besonders mutige „Fränkische Kurier" mit seinem im deutschen Musikleben geachteten musikpolitischen Führer Wilhelm Matthes.

Kulturkritik ist ein Aufklärungsmittel für das Volk, ist die einzige Wegbereiterin für eine künstlerische Zukunft! Erst aus den allgemeinen kulturpolitischen Zusammenhängen heraus ergibt sich das Wissen um künstlerisches Werden, die Möglichkeit der Neugestaltung in unserem Opern- und Konzertleben! Aus einem gerechten Abwägen von künstlerischen und kulturellen Gesichtspunkten wird sich die Musikkritik zusammensetzen müssen. Ein bezeichnendes Beispiel ist die Antwort eines bekannten, inzwischen verstorbenen Schriftleiters der Musikfachpresse auf die Frage: „Warum besprechen Sie eigentlich nicht die festlichen Veranstaltungen einzelner Sängerbünde?" Die Antwort lautete: „Mein Lieber, wollen Sie mir vielleicht verraten, wo hier das Volksfest aufhört und die Kunst anfängt?" Da haben wir einen Fall, daß tatsächlich vorhandene künstlerische Elemente nur deshalb verkannt werden, weil die auf dem Lande vom ganzen Volk gefeierten Feste der Männerchorvereinigungen in der Tat eine mehr kulturelle als künstlerische Bedeutung haben. Aber stehen diese Ereignisse dem Herzen des Volkes nicht bedeutend näher als die Spitzenleistungen in den vornehmsten Konzertsälen? Hätte der Kritiker, der sich von kulturellen Erwägungen leiten läßt, nicht die Pflicht, gerade von hier aus, von „unten" herauf aufzubauen und das Volk zur Musik heranzuführen?

Zahlreich sind die Möglichkeiten, Kunstkritik mit Kulturkritik zu verbinden, sei es, daß bei Konzertreferaten immer wieder auf die kulturelle Bedeutung des Konzertlebens hingewiesen wird. Veranstaltungen fremdrassiger Künstler sind selbstverständlich objektiv zu besprechen, aber aus kulturellen Gründen wird sich der Kritiker stets vor Augen zu halten haben, daß ihm seine eigenen Volksgenossen näher stehen müssen und daß er bei fremder Kunst auf Lob nicht verzichten, bei guter deutscher Musik aber mit der Anerkennung nicht sparen darf.

Das organisatorische Instrument der Kritik, das in bewußter Betonung einer kulturpolitischen Haltung für eine Erneuerung der Musikkultur eintritt, ist die „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker", die am 11. April dieses Jahres gegründet wurde und heute bereits den größten Teil der qualifizierten Musikkritiker Deutschlands umfaßt. Es gibt Großstädte wie zum Bei-

ſpiel Hamburg, Leipzig, Dresden, Berlin, deren maßgebliche Kritiker ohne Ausnahme der Arbeitsgemeinſchaft angehören. Lokale Arbeitsgemeinſchaften in den einzelnen Städten ſollen der Iſoliertheit, dem typiſch deutſchen Einzelgängertum vorbeugen, das eine Schwächung und Zerſplitterung der kulturellen Kräfte bedeutet.

Vertrauend auf den deutſchen Geiſt wie weiland Richard Wagner, ſtellt ſich auch die Muſikkritik an die Seite jenes Führers, der in ſeiner allumfaſſenden ſozialen Bewegung die Grundlagen für eine Erneuerung völkiſcher Kunſt geſchaffen hat. Und kein Wort wäre geigneter, dieſe Situation zu kennzeichnen als ein Ausſpruch des Revolutionärs Richard Wagner, ein wahrhaftes Bekenntnis zum Nationalſozialismus:

„Aus ihrem Zuſtande ziviliſierter Barbarei kann die wahre Kunſt ſich nur auf den Schultern unſerer großen ſozialen Bewegung zu ihrer Würde erheben: Sie hat mit ihr ein gemeinſchaftliches Ziel, und beide können es nur erreichen, wenn ſie es gemeinſchaftlich erkennen. Dieſes Ziel iſt der ſtarke und ſchöne Menſch: Die Revolution gebe ihm die Stärke, und die Kunſt die Schönheit!"

Kultusminiſter Ruſt über das Theaterweſen.

Der preußiſche Kultusminiſter Ruſt hielt im Rahmen einer Werbeveranſtaltung der kulturpolitiſchen Abteilung der NSDAP eine längere Rede, in der er grundſätzliche Fragen des deutſchen Theaterweſens behandelte. Er führte u. a. aus:

Wir wollen bei dem Willen die Arbeitsloſigkeit aus Deutſchland zu verjagen, keinen Augenblick aus den Augen laſſen, daß eine Beſeitigung der Arbeitsloſigkeit nur eine Vorarbeit iſt, um mit einem Volke, das wieder Brot und Arbeit hat, an die größere Aufgabe eines willenmäßigen, weltanſchaulichen, einheitlich zur Verteidigung ſeines Lebens und ſeines Weſens bereiten Volkes heranzugehen. Wenn ich eine deutſche Bühne ſchaffen will, dann kann ſie letzten Endes nichts anderes wollen, als deutſchen Menſchen Kräfte zu geben, auf daß ſie für ſich den Lebenskampf beſtehen und in ihrer Gemeinſchaft dem Volke die Kräfte vertauſend- und vermillionenfachen, aus denen ein Volk leben muß. Wir hatten das deutſche Theater nicht, wir hatten ein bürgerliches Problem-Theater, Anſätze zur marxiſtiſchen Volksbühne. Nun ſuchen wir das deutſche Theater. Wenn wir auf das Drama, auf jene Werke ſchauen, die wir in dieſem letzten halben Menſchenalter reichlich geſchenkt bekommen haben, ſo werden Sie ſagen, daß ſich eben das ganze Volk in Stände und Klaſſen aufgelöſt und das Drama Ibſens, Sudermanns und anderer Naturaliſten letzten Endes das Leben ſeinerzeit widergeſpiegelt haben. Aber nun kommt eine Frage: Wo blieben denn die deutſchen Dichter, als über zwei Millionen deutſcher Soldaten auf den Schlachtfeldern verröchelt waren? Ich ſage Ihnen, das deutſche Drama entſteht nicht nur in der ſtillen, ſchöpferiſchen Einſamkeit des Dichters, es entſteht im Zuſammenleben einer Nation, und Mitſchaffende ſind Dichter, Künſtler und das Volk ſelbſt. Ich ſehe das deutſche Theater werden, was es nie geweſen iſt, eine Erziehungsſtätte und eine Erbauungsſtätte, eine Stätte, wo der Dichter unſere Seele bei der Hand nimmt und ſie führt zu den ewigen Quellen unſerer Kraft, zu den unergründlichen Urtiefen deutſcher Sehnſucht, deutſchen Glaubens, deutſcher Opferbereitſchaft.

Die Zukunft des Hochſchulchores.

Von der Staatlichen akademiſchen Hochſchule für Muſik zu Berlin wird uns geſchrieben:

Die Direktion der Hochſchule für Muſik hat die Frage geprüft, ob der Hochſchulchor in ſeiner bisherigen ſeit Siegfried Ochs traditionellen Zuſammenſetzung der urſprünglich ihm zugedachten Aufgabe noch gerecht wird. Bei ſeiner Gründung durch Joſeph Joachim war der Gedanke maßgebend geweſen den Chor ausſchließlich in den Dienſt der Hochſchule zu ſtellen. Die Mitwirkung im Hochſchulchor ſollte die Studierenden mit der Praxis und den Anforderungen des Chorgeſangs vertraut machen, ſollte ihnen den Reichtum der großen Chorwerke unſerer Meiſter auf dem Wege praktiſcher Auseinanderſetzung erſchließen und ſollte den

Wert, der in der gemeinſamen Erarbeitung der Werke liegt für die muſikaliſche Erziehung nutzbar machen. Im Laufe ſeiner Entwicklung hat ſich der Hochſchulchor von dieſem fruchtbaren Aufgabenkreis immer mehr entfernt. Die Studierenden der Hochſchule ſind nach und nach völlig aus ihm ausgeſchieden, bis ihm während der letzten Jahre nur noch ſingende Liebhaber und bezahlte Kräfte angehörten, die in keinerlei Beziehung zu der Hochſchule ſtanden. Die Konzerte des Hochſchulchores trugen alſo zwar den Namen der Hochſchule und nahmen deren Mittel in Anſpruch, ohne jedoch dem Lehrziele und dem Arbeitsbereich des Inſtituts innerlich verbunden zu ſein. In ernſter Beſinnung auf den urſprünglichen Zweck des Chores und in voller Würdigung ſeiner Bedeutung für die Förderung der Studierenden hat daher die Direktion die Auflöſung des Hochſchulchores in ſeiner jetzigen Form angeordnet und iſt gewillt eine neue, ſinnvollere Entwicklung im wohlverſtandenen Dienſte an der Hochſchule und ihren Studierenden einzuleiten.

Über die Neubildung des Hochſchulchores, die zu Beginn des Winterſemeſters erfolgt, wird Näheres noch bekanntgegeben. Seinen Grundſtock werden künftig die Studierenden der Hochſchule bilden, denen ſich wie bisher in beſchränkter Anzahl auch Liebhaber angliedern können.

Die Geſangſtudierenden ſollen nach Erreichung der nötigen ſtimmlichen Reife in einem A-cappella-Chor ihre choriſche Schulung erhalten, wie es ſchon vor Jahren unter Joachim in dem damals hochangeſehenen A-cappella-Chor der Hochſchule der Fall war.

Zwei Neuerungen auf dem Gebiete der Muſikpflege.

Erſtens: Eine Ausleſe unter dem Muſikernachwuchs iſt heute erſchwert; insbeſondere dadurch, daß die jungen Künſtler nur noch ausnahmsweiſe über die erforderlichen Mittel zur Veranſtaltung eigener Konzerte verfügen. Damit fehlen ihnen die für Engagements ſo wichtigen Kritiken. Eine weſentliche Hilfe bringen hier Einführungskonzerte, die verſuchsweiſe in den Wintermonaten an Sonntagen im neuen Grotrian-Steinweg-Saal zu Leipzig veranſtaltet werden ſollen. Vollkommen koſtenlos für den Künſtler wie auch für den Zuhörer. Alle Muſikgattungen ſollen zugelaſſen werden: Geſang, Geige, Klavier, Cello, Laute, Flöte, Gitarre, Oboe uſw. Ebenſo ſoll es Komponiſten geſtattet ſein, ihre Kompoſitionen zur Diskuſſion zu ſtellen. Bei genügender Beteiligung ſollen dieſe Einführungskonzerte in den Wintermonaten ſtändig beibehalten werden.

Zweitens: Es mehren ſich bereits die Anzeichen dafür, daß das Fehlen der muſikaliſchen Selbſtgeſtaltung bei mechaniſcher Muſik nur eine begrenzte innere Befriedigung aufkommen läßt. Das Intereſſe am Selbſtmuſizieren nimmt dauernd zu, insbeſondere die Freude am Zuſammenſpiel — Duo, Trio, Quartett —, alſo an der Hausmuſik. In Anbetracht der bedeutenden erzieheriſchen Werte, die insbeſondere die deutſche Hausmuſik bietet, iſt dieſe Entwicklung zu begrüßen und verdienen alle Bemühungen, die eine Förderung des Intereſſes an der deutſchen Hausmuſik bezwecken, Beachtung und Unterſtützung.

Gute Beiſpiele wirken immer anregend und fördernd. Es iſt darum allen an der Muſikpflege intereſſierten Kreiſen, aber ebenſo auch den muſizierenden Laien gedient, wenn die Leitung des Grotrian-Steinweg-Saales in Leipzig ihren Saal für Aufführungen von Hausmuſik durch Laien im Winter an Sonntagen koſtenlos zur Verfügung ſtellt. Manche Laien werden gern einmal die eingeübten Kompoſitionen vor einem größeren Kreis von Zuhörern vortragen wollen, insbeſondere Duos, Trios, Quartette. Dieſe Laien-Beiſpiele wirken ſich werbend aus für die Hausmuſik. Mancher Zuhörer dürfte ſelbſt oder für ſeine Kinder für die Hausmuſik zu gewinnen ſein, wenn er hier einmal feſtſtellen kann, daß ſelbſt einfachſte, in kurzer Zeit erlernbare Stücke dem Familienleben einen neuen Reiz und Inhalt verleihen. Die Vorführungen ſollen auch die Furcht vor zu langer Übungszeit beſeitigen. Durch Vorführung einfachſter Kompoſitionen als Beiſpiele durch Laien müßte dieſes Ziel zu erreichen ſein. Alle Hausinſtrumente, wie Geige, Flöte, Cello, Klavier, Laute, Gitarre, Clarinette uſw., wie auch Geſang ſollen zugelaſſen ſein. Und auch alles für Ausführende und Zuhörer koſtenlos. Bei genügender

Beteiligung ſoll dann ſpäter noch die Möglichkeit geſchaffen werden, Partner für das Zuſammenſpiel kennen zu lernen und zu gewinnen.

Anträge bezüglich Beteiligungen ſind unter Beifügung für Rückporto und Programm-Vorſchlägen zu richten an die Leitung des Grotrian-Steinweg-Saales in Leipzig, C. 1, Dittrichring 18.

Meine Ernennung zum Schlagerkomponiſten.

Ein Wort in eigener Angelegenheit.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

Ein literariſches Winkelblättchen macht ſich ein Vergnügen daraus, mich als Schlagerkomponiſten abzuſtempeln und mich in die nächſte Nachbarſchaft von Rotter, Wilczynſki und Will Meiſel zu rücken. Da ich niemals Schlagerfabriken aus dem Boden geſtampft, Niederlaſſungen meiner „Schlagerfirma" im Ausland gegründet, ja nicht einmal als mein eigener Stimmungsſänger von Wirtshaus zu Wirtshaus gezogen bin, um in „Popularität zu machen", ſo iſt dieſer Vergleich ein wenig übertrieben. Aber es zeugt von der großen Beliebtheit, die ich mir bei einer gewiſſen Clique in nunmehr faſt zehnjährigem hartnäckigem Kulturkampf erworben habe, wenn kein Mittel unverſucht gelaſſen wird, um mein für manche Herrſchaften etwas unbequemes Wirken in der Öffentlichkeit abzudroſſeln.

Ich halte es für notwendig, zu betonen, daß ich perſönlich dieſer lächerlichen Angelegenheit nicht das geringſte Gewicht beimeſſe und nur auf den Rat einiger Freunde eine kurze Stellungnahme zu jenen neuerlichen Angriffen veröffentliche, die mir eine vergnügte Stunde bereitet haben. Denn wenn ein Gegner ſeine Geſchützbatterie mit — Mottenkugeln ladet, ſo darf er ſich nicht wundern, wenn er nicht mehr ernſt genommen wird. Und eine völlig „vermottete" Angelegenheit iſt es in der Tat, um die es ſich hier handelt. Nämlich um einen Studentenwitz, der etwa dreizehn Jahre zurückliegt — ein niemals zum „Schlager" gewordenes kabarettiſtiſches Lied, das ſogar bei einer Fidelitas die Wände des ehrwürdigen muſikhiſtoriſchen Seminars der Berliner Alma Mater ebenſo erſchüttert hat wie die Zwerchfelle der Kommilitonen. — Geſetzt nun den Fall, man verwehrt einem Zeugen aus dieſer Zeit den Eintritt in die NSDAP — und zwar aus Reinlichkeitsgründen, da der Betreffende ſich als ſchwer belaſtet erwieſen hat —, und dieſer erhält durch ein Verſehen Kunde von meinem Einſpruch — ſo iſt damit die Situation gegeben, um aus perſönlicher Rache den Verſuch zu machen, mich in der Öffentlichkeit zu diffamieren....

Ich fürchte nur, daß meinen Gegnern, die ſich bisher ſo erfolgreich der Schnüffelei verſchrieben haben, allmählich der Stoff ausgeht, nachdem ich bereits als „Plagiator", als „Denunziant" und Gott weiß was für ein Verbrecher abgeſtempelt bin. Das wäre ſehr ſchade, denn ich habe mich ſchon längſt auf weitere Enthüllungen gefreut. Um die Angriffsluſt meiner Gegner nicht erlahmen zu laſſen, gebe ich folgende weitere Geſtändniſſe der Öffentlichkeit zu beliebiger Verwendung kund:

Als Student habe ich etwa ein halbes Hundert Klavierbegleitungen zu Chanſons geſchrieben, um von dem Honorar ebenſo wie bei dem Fall des „Schlagers" mein Studium zu ermöglichen. Einmal habe ich ſogar in einem Verein zum Tanz aufgeſpielt. Mit dreizehn Jahren habe ich nach meinen wöchentlichen Kinobeſuchen über die muſikaliſchen Schlagereindrücke am Klavier improviſiert. Mit elf Jahren habe ich mich zu einem Meiſter auf der Ziehharmonika entwickelt. Mit vier Jahren habe ich bereits die Bedeutung der Jazztrompete hellſeheriſch vorausgeahnt. Ich bin nicht abgeneigt, weitere Befähigungsmerkmale für meine Berufung als Schlagerkomponiſt der Öffentlichkeit zu unterbreiten. Jeder Interviewer darf ſich als Honorar zehn Prozent von den Einnahmen meiner Schlagerfirma-A.G. auszahlen laſſen.

Was zurückbleibt — das iſt nichts anderes als die endgültige Erkenntnis, daß auch hier die Kampfesweiſe einzig und allein den Gegner charakteriſiert....

Generalmusikdirektor Walter Beck.

Als Abschluß zu unseren wiederholten Veröffentlichungen in der Angelegenheit GMD Walter Beck teilen wir nachstehend, ein Herrn GMD Beck durch das Preußische Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung kürzlich zugegangenes Schreiben, mit:

Preußisches Ministerium Berlin, den 5. September 33.
für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung.

Preuß. Theaterausschuß.
Leiter: Hans Hinkel, M. d. R., Staatskommissar.

Herrn Generalmusikdirektor Beck, z. Z. Berlin!

Der Preuß. Theaterausschuß teilt Ihnen mit, daß auf Grund der angestellten Untersuchung weder politische noch künstlerische Einwendungen gegen Ihre Person erhoben werden können. Einer Wiederverwendung im deutschen Theater steht unsererseits nichts entgegen. Sie dürfen sich bei Bewerbungen auf den Preuß. Theaterausschuß beziehen.

Mit deutschem Gruß!

(Stempel) gez. Hinkel.

Wer darf Musikkritik ausüben?

Eine Entschließung der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker.

Das Bestreben der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" (Komm. Vors. Dr. F. Stege), für die Hebung des musikkritischen Berufsstandes einzutreten, führte in der letzten Vollversammlung der Berliner Ortsgruppe zu einer Entschließung, die folgenden Wortlaut hat: „In deutschen Zeitungen dürfen grundsätzlich nur musikalisch-praktisch und theoretisch ausreichend vorgebildete Fachschriftsteller berufsmäßig (d. h. regelmäßig und gegen Bezahlung) die Musikkritik ausüben. In kleineren Städten darf der Landesvorsitzende der Kritikerschaft (nach Anhören bzw. im Einvernehmen mit dem Landesvorsitzenden des Reichsverbandes der deutschen Presse) eine andere Regelung von Fall zu Fall ausnahmsweise und jederzeit widerruflich zulassen. Ausübung der Musikkritik ohne Bezahlung gilt als Schwarzarbeit und ist unzulässig."

Der Musikkritiker Hugo Rasch (Völkischer Beobachter) wurde zum Stellvertretenden Vorsitzenden der Reichsarbeitsgemeinschaft ernannt.

Französische Hetze gegen Wilhelm Furtwängler.

Die Ernennung des hochverdienten Dirigenten Wilhelm Furtwängler zum Staatsrat hat in der französischen Presse wieder einmal Anlaß zu einem jener maßlosen Angriffe gegeben, durch die sich Frankreich von jeher ausgezeichnet hat. Die Pariser „Republique" bringt einen Aufsatz „Der Orchesterleiter Wilhelm Furtwängler Mitglied der Hitlerpartei" und versucht den Lesern klarzumachen, daß Furtwängler der einzige gewesen sei, der gegen den „barbarischen Antisemitismus" Protest eingelegt habe. „Als kurz darauf Furtwängler ein Konzert in der Pariser Oper dirigiert hatte, war sein Erfolg ein doppelter. Aber sieh da — derselbe Furtwängler wurde soeben von dem Henker („bourreau") Göring zum Staatsrat ernannt." Und warum? „Weil nach Behauptung von Leuten, die es wissen müßten, Furtwängler seit langem Mitglied der Nazipartei ist. Seine Geste des Widerspruchs war nur eine Komödie, die in Übereinstimmung mit Adolf Hitler gespielt wurde, dem der Kapellmeister dargelegt hatte, daß man ihm ohnedem sicherlich nicht erlauben würde ein Konzert in der (Pariser) Oper zu dirigieren. Business, business . . ."

Diese schamlose Verdächtigung eines Mannes, dessen Gesinnung außer Frage steht, ist für die französische Taktik ebenso bezeichnend wie die maßlosen Beschimpfungen unserer verdientesten Führer des Staates. Angesichts der Liebe und Verehrung, die dem größten deutschen Dirigenten in seiner Heimat entgegengebracht wird, kann Furtwängler gut und gern darauf verzichten, sich weiterhin bei seinen Pariser Konzertreisen rüden Angriffen auszusetzen. Das Nachsehen haben einzig und allein unsere feindlichen Nachbarn im Westen . . .

Hans Weisbach

wurde zum Generalmusikdirektor des Mitteldeutschen Rundfunks berufen. Wir freuen uns, daß damit der Mitteldeutsche Rundfunk an die Wirkungsstätte des verstorbenen Prof. Dr. Ludwig Neubeck einen Musiker von Rang berufen hat, von dem wir erwarten dürfen, daß er die große Leipziger Tradition fortführt.

Umwälzung im Harfenbau?

In Greifswald sind mehrjährige Versuche zum Abschluß gekommen, die der Verbesserung der bisher gebräuchlichen Doppelpedalharfen galten. Durch eine vollständige Umgestaltung des Konstruktionsprinzipes gelang den Erfindern die Schaffung einer elektrisch gesteuerten Harfe. Diese mit selbsttätiger Pedalschaltung ausgerüsteten Instrumente bieten sowohl anschlags- als auch pedaltechnisch Vorteile, deren Auswirkungen zur Zeit noch gar nicht übersehen werden können. Auf ihnen ist ohne Rücksicht auf das Zeitmaß die Ausführung aller Tonfolgen möglich, wodurch die Bildung gänzlich neuer Klangwirkungen gegeben ist. Die auf einfachen physikalischen Gesetzen beruhende Konstruktion bringt außerdem zwangsläufig eine mehr als 50prozentige Steigerung der Klangfülle mit sich. Idee und Konstruktion stammen von dem Intendanten des Greifswalder Stadttheaters, Emanuel Voß, und dem gleichfalls dort tätigen Mitglied des Städtischen Orchesters, Kurt Strickert.

Buntes Allerlei.

„Die deutsche Musikstadt Wien". Den „Wiener Neuesten Nachrichten" entnehmen wir die folgende Ankündigung für den Konzertwinter 1933/34: „Die Konzertdirektion Dr. Hohenberg wird auch in der kommenden Saison ein Starabonnement zu bedeutend ermäßigten Preisen durchführen. Von bedeutenden Pianisten werden im Laufe der Saison zu hören sein: Ignaz Friedman, Josef Hoffmann, Wladimir Horowitz, Boleslav Kon, Artur Schnabel, Moriz Rosenthal, Lilli Kraus und Poldi Mildner." Acht Pianisten, darunter sieben Juden. Poldi Mildner, die einzige Arierin, dürfte in die erlauchte Reihe aufgenommen worden sein, weil sie der Schule Kanner-Rosenthal entstammt. — „Von Geigern: Siegmund Feuermann, Jascha Heifetz, Bronislav Huberman, Milstein, Erica Morini, Vasa Prihoda, Mischa Weisbrod. Mit Fritz Kreisler und Jehudi Menuhin schweben noch Verhandlungen." Neun Geiger, darunter acht Juden und ein Tscheche. — „Von Kammermusikvereinigungen sind in Aussicht genommen: das Galimir-Quartett, das Kolisch-Quartett und das Rofé-Quartett." Drei Kammermusikvereinigungen — drei jüdische Kammermusikvereinigungen. — Kommentar überflüssig!

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Ludw. Rofelius: „Godiva", Oper (Nürnberg).

Konzertwerke:

Otto Erich Steeger: „Schlageter", sinf. Dichtung, und
August Weweler: Sinfonie in a-moll (Bad Meinberg).
A. A. Knüppel: Requiem in D (Bochum).
Erich Janke: „Im Schatten von Sanssouci", sinfonische Dichtung (Bad Reinerz).
Theodor Blumer: „Deutsche Volkslieder-Fantasie" (Köln, Westd. Rundfunk).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Flotow: „Sein Schatten" in Bearbeitung von Siegfried Scheffler (Hamburg, 5. Okt.).
Siegfried Wagner: „Der Heidenkönig" (Köln).
Hansheinrich Drausmann: „Münchhausens letzte Lüge" (Frankfurt a. M. und Kassel).

Konzertwerke:

Herm. Ambrosius: Fünfte Sinfonie (Kassel).
A. Weckauf: Zweite Sinfonie (Dortmund).
Paul Graener: „Marien-Kantate" für Soli, Gemischten Chor u. Orch. (Dresden, 14. Okt., Sing-Akademie, Leitung GMD Ladwig).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

EIN HAUS- UND KAMMERMUSIKFEST ALTER MEISTER: „KASSELER MUSIKTAGE 1933".

Von Dr. Gustav Struck, Kassel.

Dieses interessante, eigenartige und in seiner Art erstmalige Musikfest war in mehrfacher Beziehung höchst bemerkenswert. Einmal dadurch, daß hier nun die Sing- und musikalische Jugendbewegung aus ihrer üblichen Form des internen Gemeinschaftsmusizierens heraustraten und sich zu einer größeren mehrtägigen konzertmäßigen Veranstaltung erschlossen hatten. Sie geben damit kund, daß sie sich und ihre wesentlichen Ziele mit in den Musikkulturaufbau des neuen Reiches einordnen wollen. Auf der andern Seite aber lassen sie deutlich erkennen, daß sie ihre frühere Feindschaft und Abneigung gegen die Romantik und das 19. Jahrhundert, das deutsche Sangeswesen und die Großformen des modernen Konzertes nicht mehr so ernst meinen wie ehedem im Wandervogel- und Zupfgeigenhansl-Sturm und -Drang, sondern heute ihre Wiederbelebung des alten schönen vokalen und instrumentalen Musiziergeistes als innere Vertiefung und Läuterung unseres Musikgefühls und als Vorbereitung auf die einmaligen Höhen-Erlebnisse der ewigen Meister und ihrer zu letzter Vollendung gesteigerten Kunst auffassen wollen. So tritt neben den Willen zur Wahrhaftigkeit des Stiles, der bisher schon immer so eindringlich betont wurde, auch zugleich das Bestreben nach einer Reinigung und Gesundung unserer Klangempfindungen vom einfachsten Ausdruck her und nach Bereicherung unserer Musikkultur aus dem unerschöpflichen Born der Vergangenheit. Gerade diese unbedingte Treue gegen das alte Kulturgut kann sicherlich auch ein wirksamer Schutz gegen die marxistischen Lehrstück-Experimente und andere Entartungserscheinungen werden. Es ist keine tote Renaissance, die meist so schnell wieder abstirbt, wie sie künstlich erweckt wurde, auch keine Liebhaberei oder historische Angelegenheit, sondern es ist schon ein verheißungsvoller Weg zu einer neuen Bodenständigkeit der deutschen Musik durch das Selbstmusizieren, der hier von den primitivsten Formen und Ausdrucksmöglichkeiten des 13. Jahrhunderts bis zum 18. Jahrhundert in charakteristichen Proben und in wechselnder instrumentaler und vokaler Besetzung angedeutet wurde.

Eine Übersicht über die dargebotenen Werke (mehr als fünfzig) kann hier nur ganz kursorisch skizziert werden. Die frühere mehrstimmige Satzkunst des 13. Jahrhunderts war durch einige Beispiele (Motette, Tanz) aus einer Bamberger, Londoner und Wolfenbüttel-Helmstedter Handschrift in Stücken für Singstimme, Flöte, Vielle und Laute, das Fortschreiten zu stärkerer polyphoner Entwicklung durch eine Dunstable-Hymne und durch eine Anzahl Sätze aus den verschiedenen Liederbüchern, dem Locheimer, Schedelschen und Glogauer sowie dem des Arnt von Aich belegt. Der niederländischen Madrigalkunst Arcadelts, der sorgsamen Kultur Lassos, der beweglichen Suitenmanier Dowlands treten die spätgotischen Meister des deutschen Kontrapunkts Heinrich Finck und Heinrich Isaak gegenüber, als kammermusikalische Übergangsformen zur Neuzeit waren Kantaten, Instrumentalsolowerke und ein Quartett von Bach und Telemann gewählt. Dieser Zweig wurde auf einem geselligen Musiknachmittag für die weltliche Liedkunst und intime instrumentale Unterhaltung mit Gesängen aus dem Augsburger Tafelkonfekt, des genialen Adam Krieger und Heinrich Alberts, Chorkunst von Haßler und Peuerl, Blockflöten-Intermezzi von Lechner, Aichinger und Kindermann, gemeinsam gesungenem Kanon, bei dem man dem umstrittenen Prof. Fritz Jöde mitten unter den Henselianern hier begegnete, und originellem musikalischen Rätselraten weitergeführt. Zwei sehr eindrucksvolle geistliche Abendmusiken in der Garnison- und Karlskirche waren als machtvoller Auftakt und Ausklang mit größeren Kantaten und verschiedenen Instrumentalwerken der bekannten Meister Haßler, Scheidt, Gabrieli, Schütz, Buxtehude, Bach und Händel neben Durchschnittlichem von Biber, Pachelbel, Ahle Höhepunkt des Festes. Mit der schlichten Violen-, Gamben- und Blockflötenbesetzung der Gabrieli-Kanzone wollte man offenbar die prunkvollere Wiedergabe auf dem Wuppertaler Schützfest 1933 widerlegen.

Als Einziger der zeitgenössischen Komponisten dieser Richtung war Hugo Distler, der 25jährige Ramin-Schüler und Kantor an St. Jacobi in Lübeck vertreten, der hier die Brücke von der Gegenwart zur Vergangenheit schlagen sollte und offenbar programmatisch als praktischer Hinweis für die Zuhörer diente, wie die ältesten Meister auch im modernen Schaffen wieder unmittelbar lebendig werden können. Denn Distler ist zweifellos formal an ihnen deutlich geschult, das haben bisher seine „Choralkantate", seine Kantate „An die Natur" auf dem Pyrmonter Fest und jetzt auch seine kleine geistliche Abendmusik „Christ, der du bist der helle Tag" in ihrer strengen Haltung der Satzformung gezeigt. Bei seiner Orgel-Partita in Variationengestaltung: „Nun komm, der Heiden Heiland" prägte sich allerdings die farbige und differenzierte Klanggestaltung sehr viel stärker aus.

Es bleibt noch übrig, kurz auch die außerordentlich stilfeine, klanglich-intime und unkonzert-

mäßig-schlichte Wiedergabe durch die uneigennützig sich einsetzenden Vorkämpfer der alten Vokalkunst: Adelheid La Roche-Düsseldorf, Irmgard Reimann-Rühle-Berlin, Dr. Hans Hoffmann-Berlin, Paul Gümmer-Hannover und der bewährten Altgeigen-, Gamben-, Cembalo- und Blockflöten-Interpreten wie Aug. Wenzinger-Hagen-Kabel, Waldemar Woehl-Essen, Karl Glaser-Essen, Gustav Scheck-Hamburg, dem Harlan-Trio (Peter Harlan-Markneukirchen, Dr. Cornelia Schroeder-Auerbach und Hans Schroeder-Berlin), ferner Waltraute Standfuß-Berlin, Eva Klengel-Leipzig, Karla Schirmer-Kassel und Katharina Lignicz-Kassel sowie Hugo Distler für Orgel und Positiv hervorzuheben. Erwähnt sei schließlich auch, daß neben den neuen Instrumenten auch wertvolle echte alte aus dem 17. und 18. Jahrhundert benutzt wurden und die Konzerte in einer Ausstellung von Musikliteratur namhafter Verleger und von Instrumenten aus den Werkstätten von Neupert-Bamberg, Harlan und Merzdorf-Markneukirchen, Paul Ott-Göttingen und dem Bärenreiter-Verlag eine willkommene Ergänzung fanden. Das Fest, das einen starken Zustrom von auswärtigen Gästen, auch aus dem kulturverwandten Ausland, sah und zunächst von einem privaten Kreise und dem Bärenreiter-Verlag getragen wurde, hat bereits den Erfolg gehabt, daß sich dieser Kreis zum Collegium musicum, einer festen Arbeitsgemeinschaft für die Pflege der Haus- und Kammermusik zusammengeschlossen hat, der Laien und Fachmusiker weit über die Singbewegung hinaus für die musikalische Erneuerung organisch zusammenfassen will, so daß man wohl auf eine alljährliche Wiederholung dieses Festes hoffen darf.

SALZBURGER FESTSPIELE.

Von Dr. Roland Tenschert, Salzburg.

Der Programmaufbau der Festspiele ist heute durch die langjährige Tradition in den wesentlichen Punkten bereits festgelegt. Eine Anzahl stehender Veranstaltungen bildet einen bleibenden Grundstock, zu den von Jahr zu Jahr einige Neuaufführungen treten, die zum Teil vorübergehende Erscheinungen bleiben, zum Teil sich als ständige Bereicherung bewähren.

Dem genius loci sind einige stehende Festaufführungen gewidmet, im Festspielhaus der „Figaro", „Cosi fan tutte" (Clemens Krauß), die „Zauberflöte" (Bruno Walter), im Dom die „Krönungsmesse", das „Requiem" (Joseph Meßner), in der Stiftskirche zu St. Peter die „c-moll-Messe" (Bernhard Paumgartner), im Mozarteum zwei Mozartkonzerte (Richard Strauß und Bruno Walter), im fürsterzbischöflichen Residenzhof Mozartserenaden (B. Paumgartner). An diesen Veranstaltungen hat sich gegen das Vorjahr kaum etwas Wesentliches geändert. Sie besaßen auch heuer ihr bewährtes Niveau. Nur der „Zauberflöte" wünschte man eine festlichere Bühnengestaltung und die Neubesetzung der Rollen Pamina (Lotte Schöne) und Königin der Nacht (Maria Gerhart).

Auch die Operninszenierungen „Fidelio" (Rich. Strauß), „Rosenkavalier", „Frau ohne Schatten" (Clemens Krauß), „Oberon" und „Orpheus" (Bruno Walter) haben ihre Anziehungskraft neuerlich bewährt. In Elisabeth Rethberg lernte man eine neue Leonore von schöner dramatischer Gestaltungskraft, in Rosette Anday einen stimmschönen und eindrucksvollen Orpheus kennen. Eva Hadrabowa übernahm in einigen Vorstellungen den Oktavian und ließ besonders gesanglich keine Wünsche offen.

Als Neuaufführung fand die abgeänderte Fassung der „Aegyptischen Helena" von Rich. Strauß in diesen Blättern bereits gesonderte Würdigung. Neu war auch eine Inszenierung des „Tristan", womit Richard Wagner zum ersten Male bei den Salzburger Festspielen vertreten war. Ein eindringlicher Charakterdarsteller der Tristan des Abends: Hans Grahl. Von starker dramatischer Spannung Dorothee Mansky als Isolde. Josef v. Manowarda (Kurwenal) meisterte die Wagnerpartie mit der gleichen Selbstsicherheit und Stilerfassung wie etwa die Rollen Don Alfonso („Cosi fan tutte") oder Barak („Frau ohne Schatten"). Das übrige Ensemble (Gertrud Rünger als Brangäne, Hermann Gallos als Hirte, Helge Roswaenge als Seemann, Richard Mayr als Marke und Hans Duhan als Melot) zeigte sich den gestellten Aufgaben durchaus gewachsen. Für die stilvolle Regieführung zeichnete Dr. Otto Erhardt. Die Bühnenbilder schuf Oskar Strnad. Das zweite hätte man farbiger, glühender gewünscht. Am Dirigentenpult Bruno Walter. Romantisches Musizieren, breit ausholende Melodiephrasen.

Die Konzerte — als Dirigenten fungierten Rich. Strauß, Clemens Krauß, Robert Heger, Vittorio Gui, Bruno Walter und Otto Klemperer — räumten neben Mozart, Beethoven, Brahms und Bruckner viel Platz ein. Auch Rich. Strauß und Gustav Mahler kamen zu Worte. Dem Wiener Walzerkönig wurde sein gebührender Tribut gezollt. Der Staatsopernchor konnte sich besonders in einer Aufführung des Verdi'schen „Requiem" auch im Konzert glänzend bewähren. In einem französischen Meistern gewidmeten Abend spielte Alfred Cortot mit Meisterschaft mehrere Solonummern. Der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht war das in allen Sätteln gerechte Orchester der Wiener Philharmoniker.

Bleibt noch, über die Domkonzerte unter Joseph Meßner zu berichten. Außer den schon er-

wähnten Mozartwerken standen heuer Bruckners „f-moll-Messe", das „Deutsche Requiem" von Brahms (eine Huldigung an den Jubilar) und Rossinis in weltlicher Sinnenfreude schwelgendes „Stabat mater" auf dem Programm. Die Salzburger Musiker (Domchor und Domorchester) hielten sich tapfer neben ihren prominenten Kollegen von der Wiener Staatsoper. Die Solokräfte waren vielfach von auswärts gewonnen. Man möchte den berechtigten Anteil heimischer Musikkräfte, wie er sich gerade in den Domveranstaltungen auswirkt, nicht gerne bei den Festspielen missen.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche.

Freitag, 7. Juli: Jan Pieters Sweelinck: Variationen über „Mein junges Leben hat ein End". — Joh. Gottfr. Walther: Corelli-Variationen (vorgetr. v. Günther Ramin). — H. Schütz: Psalm 98 „Singet dem Herrn" f. 2 Ch. a capp. — J. Brahms: Fest- und Gedenksprüche f. 8st. Ch.

Freitag, 14. Juli: Kurt Thomas: Variationen über „Es ist ein Schnitter" (vorgetr. v. G. Ramin). — Kurt Thomas: „Von der ewigen Liebe", Mot. f. 6st. Ch. (Urauff.).

Freitag, 18. August: Joh. Seb. Bach: Sonate Es-dur (vorgetr. v. Gerh. Bochmann). — H. Schütz: Psalm 98 f. 2 Ch. a capp. — Joh. Seb. Bach: „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf", Mot. f. 2 Ch.

Freitag, 25. August: Joh. S. Bach: Präludium und Fuge G-dur (vorgetr. v. Karl Hoyer). — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 1. Juli: Otto Olßen: Präludium und Fuge. — Anton Bruckner: „Locus iste". — Joh. Brahms: „Schaffe in mir, Gott", Mot. f. 5st. gem. Chor. — Albert Becker: Choralmot. „Geh aus, mein Herz", Reiselied.

Sonnabend, 26. August: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge G-dur. — Joh. Seb. Bach: „Jesu, meine Freude", Mot. f. 5st. Ch.

Sonnabend, 2. Sept.: Otto Olßen: Präludium und Fuge cis-moll. — Kurt Thomas: „Von der ewigen Liebe", Mot. f. 6st. Ch.

AACHEN. Das Elly-Ney-Trio zu hören, ist — und bleibt hoffentlich — ein erlesener Genuß. Die Führung dieser Vereinigung liegt ganz offensichtlich bei Elly Ney; aber diese Künstlerin versteht es trotzdem, sich einzufügen und ihren Partnern Wilhelm Stroß und Ludwig Hoelscher den ihnen zukommenden Geltungsraum zu belassen. Werke von Beethoven und Schubert bewiesen die sorgsame Pflege der Klassik; der Brahms (op. 82) reihte sich gut in das Gesamtprogramm des Brahmsjahres der Städtischen Konzerte ein.

Der 3. Kammermusikabend war, wie auch das 8. Städtische Konzert, als reine Brahmsfeier angelegt. Anna Bernards (Köln) sang zehn Lieder mit gutgeschulter Altstimme, wenn auch nicht immer mit erschöpfendem Ausdrucke; der Raabesche a cappella-Chor tat einen glücklichen Griff in Brahms' reiches Chorschaffen, und das Kölner Kunkelquartett spielte das Sextett Wk. 36 mit echter Hingabe und großem Können. Die e-moll-Symphonie ist eines der Glanzwerke unseres Städtischen Orchesters und seines Leiters, Prof. Dr. Peter Raabe. Sie kam aber diesmal zu besonders festlicher Wiedergabe. Das „Deutsche Requiem", in Aachen seit Jahren nicht mehr erklungen, hinterließ tiefste Eindrücke, da sowohl die Solisten (Helene Fahrni-Köln, Sopran, und Johannes Willi-Frankfurt a. M., Baß) als auch der Städtische Gesangverein ihr Bestes hergaben. Eine sehr schöne Leistung waren ferner Rob. Schumanns „Faustszenen" und Beethovens „Neunte". Mit den Solisten hat es bekanntlich bei beiden Werken so seine Not; wir entgingen ihr denn auch zum Teile nicht. Mit der herrlichen „Siebenten" von Bruckner, einer erstaufgeführten guten Orchester-Passacaglia von Fritz Bruhn und zwei Klavierkonzerten ist die Reihe der aufgeführten Werke erschöpft. Brahms hatte den ganzen Konzertwinter hindurch vorgeherrscht: auch eine Verwirklichung des Brahmsfeierjahres, und sicherlich nicht die schlechteste. Jedenfalls ermöglichte sie die Herausstellung des Schaffens Brahms' in einem Umfange, wie ein kurzes, geschlossenes Fest dies niemals hätte bieten können.

Den Volks-Symphoniekonzerten wendet Prof. Raabe dieselbe Sorgfalt in der Werkauswahl zu wie den „großen" Konzerten. So gab es denn dort auch viel von Brahms zu hören, außerdem Liszt, Beethoven, Bruckner und anderes. Aus der Zahl der übrigen Konzerte hebe ich nur zwei hervor, da sie besonderer Beachtung wert waren: Lieder- und Balladenabend unseres hervorragenden Baritonisten Adolf Martini und das Jahreskonzert des Vereins der „Freunde des Domchores". Martini wartete mit einem äußerlich bunten, innerlich aber wohlgeordneten Strauß von Schöpfungen Mozarts, Webers, Schuberts, Marschners, Karl Loewes, H. Dörings und Max Schillings' auf; im Domchor-

konzert kamen nur Werke Joh. Seb. Bachs zu Gehör. Die Vortragsfolge legte Zeugnis von der ernsten Befassung des Domchores und seines Helferkreises mit den vokalen und instrumentalen Werken des großen Thomaskantors ab. Außerdem war es ein erfreulicher Beweis für die bindende Kraft tiefer deutscher Musik über die trennenden Schranken der katholischen und protestantischen Kirchlichkeit hinweg.

Von der Oper kann ich des verbleibenden knappen Raumes wegen nur überschläglich berichten. Wir erlebten durchwegs gut studierte und mit großem Beifall aufgenommene Aufführungen von „Wildschütz", „Evangelimann" „Bohême", „Barbier von Bagdad" und „Die ersten Menschen". Besonders auf die beiden letzten Werke hatte man sichtlich viel Mühe verwandt. — Die Operette war mit dem „Opernball" (Heuberger), „Wiener Blut" (Strauß) und „Glückliche Reise" (Künneke) angemessen vertreten. R. Zimmermann.

BADEN-BADEN. Trotz der Ungunst der Zeit setzte der Konzertwinter in Baden doch recht lebhaft ein und brachte viel Neues und Abwechselungsreiches in Konzert, Oratorium und Oper. Ein Bayreuther Festspielabend mit Nany Larsen Todsen, Gotthelf Pistor und Emanuel List umfaßte Bruchstücke aus „Tristan u. Isolde", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Götterdämmerung" und „Rienzi".

An diesen Wagner-Abend schloß sich als Auftakt zum Brahmsjahr ein Kammermusikabend mit der Violinsonate A-dur, Liedern und dem Trio op. 40 des Meisters. Für uns Badener war das Trio besonders interessant, denn Brahms hat es hier in seinem kleinen Häuschen an der Oos komponiert. Ein Sinfoniekonzert im Zeichen der drei großen „B", Bach, Beethoven, Brahms, zog viele Hörer an. Es wurde von Bach das Vivaldikonzert für 4 Cembali (Klaviere) und Orchester erstmalig hier mit ausgezeichneter rhythmischer und klanglicher Disziplin gespielt. Auch wurden die 4 Solisten und das Orchester in stilistischer Hinsicht dem Charakter und architektonischen Aufbau der Bachschen Musik gerecht. Prachtvoll kam die „Vierte" von Brahms, unter GMD Mehlichs Leitung heraus. In Otfried Nies lernten wir einen gediegenen Geiger kennen, der das Violinkonzert von Beethoven in klarer, plastischer Themengestaltung und scharf umrissen wiedergab.

In einem Brucknerkonzert hörten wir die „Neunte" (Urfassung) und das „Tedeum" unter Mehlich mit Unterstützung des Cäcilienchors. Mehlich bephilosophierte Bruckner nicht, wie so mancher Dirigent von großem Namen, sondern ließ das Werk aus seiner naturhaften Schlichtheit heranreifen; in knapper Formgebung baute er das Riesenwerk auf und machte die starken lyrischen Ausstrahlungen der einzelnen Themen dem ganzen dienstbar. Der Cäcilienchor diente Bruckner durch eine wahrhaft künstlerische Wiedergabe des „Tedeums" unter Mehlichs lebendiger Zeichengebung.

Neben einigen Konzerten mit Mendelssohns italienischer Sinfonie, dem Klavierkonzert von Prokoffieff, op. 26, in dem Lydia Hoffmann-Behrendt bewundernswerte geistige und technische Schwerarbeit am Klavier leistete, gab es noch ein paar Mozart- und Bach-Abende: Vasa Prihoda als Solisten und einen modernen Klavierabend mit Udo Dammert.

Einige interessante Badische Komponistenabende folgten. So ein Julius Weismann-Abend. Weismanns musikalische Persönlichkeit ist tief verwurzelt mit seinem Heimatboden. Trotzdem seine Tondichtungen durchaus als modern anzusprechen sind, geriet er nicht in eine „Richtung", wurde nicht Nachahmer der großen Gebärde, gründete auch keine neue Tonschule. Sein Rondo op. 96 für Orchester wurde aufgeführt, ferner Klavierstücke und Lieder. In seinen Liedern spricht sich stärkste Begabung für Naturschilderungen, inniges Verständnis und behutsam musikalische Vertiefung für den Sinn des Wortes aus.

Ein anderer badischer Komponistenabend brachte Chöre und Lieder von Josef Schelb. Der an der badischen Hochschule tätige Komponist trägt mit sorgfältigem Bedacht den Klangeinheiten des Männerchores Rechnung. Er benutzt alle technischen und harmonischen Raffinessen eines sauberen Satzes, kanonische und fugierte Einfälle und Effekte, aber begrenzt und einfach zergliedert im Aufbau. So sehr seine Männerchöre interessierten, so wenig konnte man mit den Sololiedern anfangen. Man hält sich unwillkürlich bei den mechanisch bestimmbaren Tonverhältnissen auf, während Gesangsstimme und Text scheinbar zu kurz kommen.

Prof. Franz Philipps Eichendorffzyklus wurde am gleichen Abend zum ersten Mal mit Orchesterbegleitung gesungen. Im ganzen verliert der Chorklang etwas durch die zu dickflüssig und massiv gepanzerte orchestrale Untermalung.

Zwei sehr schöne „Elias"-Aufführungen der vereinigten evang. Kirchenchöre unter Gscheidlen mit dem Frankfurter Bariton Willy in der Hauptpartie fanden statt.

In der Oper gab es nichts Neues. „Barbier von Sevilla", „Figaro", „Regimentstochter", „Carmen", letztere durch das französische Ensemble ganz interessant. Im Rahmen der Wagnerfeiern fand eine Aufführung des „Fliegenden Holländers" statt, ferner ein Konzertabend mit Wagner C-dur-Sinfonie, ein Gesangsabend mit vorangehendem Vortrag über den Meister. Elsa Bauer.

BREGENZ. Die von Musikdirektor Odo Polzer seit drei Jahren gegründeten Serenaden im historischen Schloßhof der uralten Oberstadt kamen auch heuer trotz der gegebenen Verhältnisse zur künstlerischen Durchführung. Diesmal überraschte uns Odo Polzer mit zwei ganz allerlieb-

ften Mozart-Divertimenti für 2 Klarinetten und Fagott. Gefpielt wurde ganz ausnehmend prächtig und es war eine helle Freude, diefe Mozartferenaden in echt Mozartfcher Weife im felten ftimmungsvollen Schloßhofe mitzuerleben. Ein glänzender Gedanke Polzers war, die ausübenden Künftler in echte Rokoko-Koftüme zu ftecken, was das Serenadenbild noch mehr erhöhte. Die erfte Serenade, die einigemale mit dem Wetter herumraufte, wurde in der hiftorifchen Schloßdiele abgehalten, die der Schloßherr in liebenswürdiger Weife bei Schlechtwetter zur Verfügung ftellte. Eine eigenartige Stimmung war gegeben. Man fühlte fich zeitlich ganz rückverfetzt und im gepfropft vollbefetzten Schloßfaale herrfchte lautlofe Stille, bis die drei Rokokomufikanten am Kamin ihre letzten Töne hatten verklingen laffen. Publikum kam aus aller Herren Länder. Und alle verfprachen, ihren Dank in der Heimat durch Propaganda zum Ausdrucke zu bringen, viele verfprachen, wiederzukommen. M.

DESSAU. Das Kunftleben Deffaus zeigte im zweiten Halbjahr die für das ganze Reich typifchen Übergangserfcheinungen zu einem neuen Kulturwillen. Unvorftellbar fcheint es uns fchon jetzt, daß eine durch ausgedehnte Kunftreifen im In- und Ausland fo bewährte Vereinigung wie das Deffauer Streichquartett die fich ihm in den Weg ftellenden Hinderniffe nicht zu überwinden vermochte und den Befchluß faßte, fich aufzulöfen. Die drei letzten Veranftaltungen, ein moderner Abend mit Werken von Tfchaikowfky, C. Franck und Borodin, ein klaffifches Konzert und die Abfchlußfeier, die neben Brahms und Mozart Beethovens letztes Streichquartett F-dur umfaßte, ließen noch einmal die Vorzüge diefes Quartetts deutlich erkennen: eine hochentwickelte, niemals überfpitzte Technik, eine gefunde, allen Stilen gerecht werdende Mufikalität und die vorbildliche Führerperfönlichkeit des Primgeigers, die im Intereffe des Zufammenfpiels niemals virtuos in den Vordergrund drängt. Auch auf dem Gebiet der Oper zeigten fich noch gewiffe Schwächen, mit denen die neue Zeit aufzuräumen haben wird; hierhin gehört vor allem eine fühlbare Dürftigkeit des Spielplans, der allzuftark von der Operette beherrfcht wurde. Neben der einzigen Mozartoper des ganzen Jahres (!), dem an anderer Stelle befprochenen Jugendwerk „Il Re Pastore", und den zwei Puccini-Opern „Tosca" und „La Bohême" find nur noch Lortzings „Zar und Zimmermann" und vor allem Webers „Oberon" zu erwähnen, der unter Arthur Rothers Leitung eine mufikalifch vorbildliche, regietechnifch noch verbefferungsfähige Aufführung erlebte. Das Wagnerjahr wurde mit einer Gedenkfeier eingeleitet, in deren Mittelpunkt eine Anfprache des bekannten Wagnerforfchers Prof. Golther-Roftock ftand; an Werken des Meifters erklangen die „Meifterfinger", „Triftan und Ifolde" fowie der „Parfifal", deren Wirkungsmöglichkeiten durch die befchränkten Raumverhältniffe der Interimsbühne leider immer noch eingeengt werden. Es befteht die begründete Hoffnung, daß der Bau eines neuen Theaters in nicht allzu ferner Zeit zur Wirklichkeit werden wird.

Die ftärkften künftlerifchen Eindrücke gingen wie ftets von den Abonnementskonzerten aus; hier hat es GMD Arthur Rother verftanden, fich einen Zuhörerkreis heranzuziehen, der auch in diefem Krifenwinter die Treue gehalten hat. Zu diefer erfreulichen Erfcheinung trug nicht unwefentlich eine vortreffliche Programmgeftaltung und die glückliche Wahl der Soliften bei; fo hörte man die Pianiften Wilhelm Hagemann (Es-dur Klavierkonzert von Lifzt) und Wilhelm Kempff, deffen beglückende, echt romantifche Künftlerperfönlichkeit das Publikum mit Recht begeifterte (Brahms' B-dur Konzert). An Geigern ftanden der junge Hanns Otto mit Willy Czerniks Violinkonzert a-moll op. 86 und der heimifche erfte Konzertmeifter Bernhard Leßmann mit Regers fchwierigem A-dur-Konzert auf dem Podium. Die Gefangskunft vertrat Willi Domgraf-Faßbaender fehr würdig mit zwei Arien Glucks. Die Inftrumentalwerke ftanden zu einem beträchtlichen Teile im Zeichen des Gedenkens an Joh. Brahms (1. und 2. Sinfonie, Haydn-Variationen, Serenade A-dur op. 16) und an Max Reger (Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven op. 86, die Vaterländifche Ouverture); weiterhin erklangen unter Arthur Rothers feinanalyfierender Stabführung Werke von Bruckner, R. Strauß, Mozart und Beethoven. Ein ganzer Abend war Hans Pfitzner gewidmet, deffen erhabene Chorfantafie „Das dunkle Reich" und die zergrübelte, fchwer verftändliche cis-moll Sinfonie op. 36a alle Tiefen der deutfchen Seele widerfpiegeln. In einem Gaftkonzert glänzte Hanns Knappertsbufch als Johann Strauß-Dirigent.

Von den fonftigen mufikalichen Ereigniffen ift befonders die Haydn-Feier der heimifchen Pianiftin Chriftine Werner-Heinze zu erwähnen, die an drei Abenden bekannte und unbekannte Werke Haydns und der drei Söhne Bachs wohl gelegentlich zu ftark romantifierend, aber doch mit verblüffender Technik und erftaunlicher Gedächtniskraft zum Vortrag brachte.

Hans-Georg Bonte.

DRESDEN. Der Verfuch der Staatsoper, bei Gelegenheit der Uraufführung der Oper „Arabella", einige (vorwiegend ortsbezügliche) Werke des Spielplans zu Dresdener Feft-

spielen zusammenzufassen, kennzeichnete schlaglichtartig die besonderen Dresdner Verhältnisse, welche z. Zt. hervorgehobene Aufführungen nur bei einem besonderen Aufgebot von Gästen zu veranstalten gestatten: eine Situation, die für die einheimischen Kunstfreunde wertvolle Anregungen aller Art, die aber nicht ein repräsentatives Bild vom Leistungsvermögen der Dresdner Oper gibt. Durchweg den Charakter des Außergewöhnlichen trug von den Festpiel-Vorstellungen nur die (im Juli-Heft besprochene) Aufführung der „Alkestis" von Gluck (unter Kutzschbach und Schum) im Festspielhaus Hellerau und Straußens „Arabella", deren Erfolg sich von Wiederholung zu Wiederholungen steigerte und am letzten Abend zu demonstrativem Beifall für die aus dem Ensemble scheidenden Sängerinnen Viorica Ursuleac und Margit Bokor Anlaß gab. Zwei Strauß-Abende („Ariadne" und „Helena") unter Leitung des Komponisten, im Festspielhaus Hellerau Glucks „Iphigenie" und außerdem die vier Dresdner Wagner-Opern („Rienzi", „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin") ergänzten das Programm dieser „Festspiele", zu denen als Gäste die Rethberg, Wilhelm Rode, Rodeck-München, die Huffa (Hamburg) und die Rösler-Keuschnig (Stuttgart) herangezogen wurden; den „Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" dirigierte der künftige Dresdner Generalmusikdirektor Dr. Karl Böhm in so ungewöhnlicher, durch und durch theaterbesessener Weise, daß einem wieder einmal vollkommen klar wurde, daß das „Problem Wagner" nur dort existiert, wo die Aufführungen der Werke problematisch sind; Böhm — in der kurzen Probenarbeit überdies noch durch Erkrankung behindert — interpretierte den „Holländer", „Tannhäuser" (2. Akt!), „Lohengrin" in hier seit Jahren nicht gekannter, aus einer tiefen Hinneigung zur dramatischen Musik gewachsenen Ursprünglichkeit, in Musizierfreudigkeit und mit vollem Bewußtsein der besonderen Aufgabe, die ihm in Dresden erwächst: einige Abende mehr solchen hochkünstlerischen, erregenden Musizierens und uns ist um das Interesse des Publikums selbst dann nicht bange, wenn das Ensemble mit seinem bisherigen starken Mangel an profilierten Künstlerpersönlichkeiten unverändert und in der Regie (besonders des „Lohengrin") statt jedes dramatischen Impulses Schulmeisterei und Trägheit an der Tagesordnung bleibt. Böhm ist nach seiner Direktion des „Tristan" die große Hoffnung aller Musik- und Theaterfreunde Dresdens gewesen; er hat sich nun — vorerst als Wagner-Dirigent — „höchst königlich bewährt", sein — zeitlich leider hinausgeschobener — Amtsantritt wird umso dringender erwartet, als man in Dresden ein theaterfremdes Spielplansystem ausgeklügelt und in Verkennung des wirklichen Ranges der Dresdener Oper damit spekuliert hat, dieses Theater zur „Nationalen Volksoper" (Reichsoper) erheben zu lassen — ein „frommer Wunsch" der besonders „Emsigen", denen aber hoffentlich von oben bedeutet wird, daß diese Vorrangstellung erst verdient werden muß.

Einen halböffentlichen Diskussionsabend zwischen Vertretern des Theaters, der Kritik und des Rundfunks über das Thema „Die Oper im dritten Reich" veranstaltete die Ortsgruppe Dresden der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker unter dem Vorsitz von Dr. Hans Schnoor. Zu diesem Thema sprach eingangs Operndirektor Hermann Kutzschbach, der die interessante und mutige Feststellung machte, daß von den zahlreichen, angeblich von der jüdischen Presse und von den jüdischen Theaterleitern unterdrückten deutschen Opern des letzten Jahrzehnts etwa 90% eben nur gewollt, nicht aber gekonnt waren; Intendant Stueber (vom Mitteldeutschen Rundfunk) sprach zu der Frage der Opernübertragungen durch den Rundfunk im Sinne seines Arbeitsplanes, der vorsieht, Opernsendungen in der Originalbesetzung künftig vom Senderaum nicht mehr aus dem Theater vorzunehmen. Anschließend sprach Gerhart Göhler zu Spielplan-, Personal- und Organisationsfragen des Theaters; er stellte in seinem Vortrag die Forderung des unbedingten Leistungsprinzipes und des Festhaltens an der bisherigen Spielplanform, die der besonderen historischen Situation des deutschen Theaters und den Kulturaufgaben Rechnung trägt, die unsere Theater zu erfüllen haben; die Forderung einer autoritativen Stellungnahme zu diesen Dingen lag gerade in Dresden auf der Hand, weil hier in der Zeit des Interregnums (bis zum Amtsantritt Dr. Böhms) Verwirrungen Platz zu greifen drohen, die detailliert darzustellen dieser Bericht keinen Raum läßt. Vom Standpunkt der Autoren und unter starker Betonung des erzieherischen Momentes forderte schließlich Arthur Zweiniger-Dresden, daß jeder Opernbesucher bei Novitäten ein Textbuch mit der Theaterkarte erwerben müsse und für soziale und wirtschaftliche Zwecke der Rundfunk zur — finanziellen — Unterstützung des Theaters herangezogen werden müsse. Intendant Stueber bestritt, daß dazu Gelder vorhanden seien; die Forderung auf Textkenntnis unterstützte in temperamentvoller Weise Dr. Alfred Heuß-Leipzig, der Landesvorsitzende der Arbeitsgemeinschaft; die Forderungen Gerhart Göhlers, soweit diese Fragen der Tageskritik (Abschaffung der Nachtkritik, Teilnahme des Kritikers an sämtlichen Proben) be-

trafen, unterstrich Dr. Eugen Schmitz, der überdies eine Art Hauskritik während des Probenganges befürwortete; gegenüber den Ansichten Göhlers zu Spielplan- und Personalfragen verteidigte Dr. Schum den Inhalt seiner Denkschrift, die eine Reduzierung des Repertoires auf zwanzig Werke fordert; den Abschluß des Abends bildeten einige Worte Dr. Staegemanns, der Zeit für die Proben und Wiedererweckung der Probenfreudigkeit forderte — eine besonders in Dresden nur allzu notwendige Forderung, über deren Selbstverständlichkeit in der Versammlung kein Zweifel bestand.
Gerhart Göhler.

FRANKFURT a. Main. Aus dem Opern-Spielplan des letzten halben Jahres (Januar—Juni 1933): Pfitzners „Palestrina", das musikalische Bekenntnis der grenzenlosen Einsamkeit der schaffenden Künstlerseele, fand durch Dr. Graf in Drehbühnenbildern L. Sieverts neue und eine in allen Teilen als wohlgelungen zu bezeichnende Ausdeutung, gegen die sich allerdings der Komponist anläßlich eines Dirigentengastspiels aussprach. Adams „Postillon von Lonjumeau", vereint mit Bayers „Puppenfee", Kálmans alt gewordene „Czardasfürstin" und verblaßte „Herzogin von Chicago", Léhars „Graf von Luxemburg", Künneckes „Vetter aus Dingsda" und die beiden volkstümlichen Spielopern, Flotows „Martha" und Lortzings „Waffenschmied" waren, dank ihrer meist wirkungsvollen szenischen Neuaufmachung, vorübergehende Füllsel des Spielplans. Anläßlich des Wagner-Jahres kam in neuer Inszenierung „Parsifal" heraus. Dr. Graf und L. Sievert schufen, unterstützt von geschickten Lichtbildprojektionen (W. Dinses) einen sehr würdigen szenischen Rahmen, etliche technische Unebenheiten abgerechnet. Willy Wörle (der an die Berliner Staatsoper verpflichtet wurde) sang in bester Haltung die Titelrolle, Else Gentner-Fischer war eine hervorragende Kundry, Jean Stern ein scharf profilierter Amfortas. Der von R. Scheel in Szenenbildern W. Dinses neueinstudierte „Fliegende Holländer" hatte bei musikalisch (H. Seidelmann) und darstellerisch-gesanglich hochstehender Linie in seiner szenischen Ausdeutung bei aller erkennbaren Hingabe an das Werk Wagners starke, störende Mangel, aus der Nichtbeachtung der Vorschriften Wagners entstanden. Die einmalige Wiedergabe des „Rings", der vor beinahe zehn Jahren durch L. Wallerstein regiemäßig aus dem Geist des Werkes neue und beste Auslegung erhielt, erschien, trotz Beibehaltung der damaligen Bühnenbilder L. Sieverts und der vortrefflichen technischen Einrichtungen W. Dinses (die besonders im „Rheingold" überraschend illusionär wirkten), nicht überall mehr im alten Glanz der Aera Krauß. Störend die musikalischen Klangübertreibungen Seidelmanns, der sich in den Zeitmaßen vielfach stark vergriff, und der subtilen Gliederung der Ring-Partitur, mangels innerlichen Einfühlungsvermögens, gar vieles schuldig blieb.

Die Montagskonzerte des Frankfurter Orchestervereins unter der ständigen Leitung Hans Rosbauds brachten die Aufführungen klassischer musikalischer Werke, vorsichtig mit modernen Schöpfungen gemischt, bestens ergänzt von den Freitagskonzerten der Frankfurter Museumsgesellschaft (unter wechselnden Gastdirigenten), beide unter Herausstellung namhafter Solisten. August Kruhm.

HEILBRONN a. N. Die Veranstaltungen der Konzertgesellschaft im verflossenen Jahr standen — Einzelnes ausgenommen — nicht ganz auf der gleichen künstlerischen Höhe wie die des Vorjahrs. Der Geiger Juan Manen ließ trotz seiner glänzenden Technik die Zuhörerschaft ziemlich unberührt; auch der Sänger Heinz Matthei vermochte keinen ganz geschlossenen und tiefen Eindruck zu machen. Dagegen war der Abend des Peter-Quartetts (Fritz Peter, Arnold Heß, Gustav Peter, Karl Drebert) ein deutlicher Höhepunkt des Konzertwinters. Die Künstler spielten Mozart, Beethoven und Dvorak mit bestrickender Technik und auch musikalisch in vollendeter Weise. Von Lubka Kolessa hörten wir Bach, Mozart, Chopin, Debussy und Liszt mit großem Genuß; Edith Lorand mit ihrem Kammerorchester fand begeisterten Beifall. Das Elly Ney-Trio (Elly Ney, Wilh. Stooß, Ludw. Hoelscher) musizierte mit prächtiger Einheitlichkeit Brahms (op. 8), Schubert (op. 100) und Beethoven (op. 97). Der Konzertgesellschaft verdanken wir außerdem noch, daß nach längerer Pause die Thomaner aus Leipzig (unter Prof. Dr. Karl Straube) uns wieder einmal aus dem Reichtum ihrer Kunst beschenkten (Werke von Karl Hasse, Günther Raphael; dann solche von Senfl, Calvisius, Eccard, Haßler, und schließlich die Bach-Motette „Singet dem Herrn"). Prof. Schäffer spielte dazwischen in vorbildlicher Weise Orgelsachen von Hasse, Buxtehude und Bach.

Außerhalb dieser Abonnementskonzerte hörten wir unseren einheimischen Klavierspieler Kurt Lichdi und freuten uns über seine fortschreitende künstlerische Entwicklung, die er in einem fast zu reichhaltigen eigenen Klavierabend (C. Beck, Händel, Beethoven, Schubert, Reger) und (mit dem Beethovenschen Es-dur Konzert) in einem Symphoniekonzert des Stadttheater-Orchesters (das außerdem unter Eschrichs Leitung das „Siegfried-Idyll" von R. Wagner und die „Jupiter-Symphonie" von Mozart sehr befriedigend spielte) bewies. Der Lautensänger Ebbecke erntete stürmischen Beifall; der Geiger Frydberg packte durch kraftvolles lebendiges Spiel. Die „Donkosaken" fanden wieder

eine dankbare Zuhörerschaft, wenn auch die Einstellung zu diesem Chor (endlich!) mit Recht etwas kritischer war als früher.

Aus den zahlreichen Darbietungen der einheimischen Chöre seien lobend hervorgehoben: die Konzerte des „Singkranz" (Dr. Müller), u. a. Haydn, „Die Jahreszeiten" (Solisten: Becker-Frankfurt, Kuppinger-Mannheim, Hager-Stuttgart), Brahms, „Ein deutsches Requiem")M. Sindlinger-Heilbronn, Horner-Stuttgart); die „Joseph Haas-Konzerte" des „Liederkranz" (Zipperer): Liederabend (Gantzhorn), „Christnacht"; eine gut gelungene kirchenmusikalische Aufführung des „Frohsinn" (K. Walz) mit dem „Psalm der Befreiung" von Lendvai (Sindlinger); eine geistliche Abendmusik des Chors von St. Kilian (Schäffer) am Totensonntag; ein Kantatenabend (Buxtehude, Bach, Reger) des Bachchors (Roos); eine konzertmäßige Wiedergabe des „Orpheus" von Gluck durch den gemischten Chor der Lehrerbildungsanstalt (Roos; Solisten: Siegel-Stuttgart, Sindlinger-Heilbronn).

Zweimal erfreute uns das Philharmonische Orchester Stuttgart durch symphonische Abende; ein Erlebnis besonderer Art war der erste, in dem Hans Pfitzner die Schumannsche Ouverture zu Genoveva, das Klavierkonzert in G-dur von Beethoven (Wilh. Kempff) und seine eigene Musik zu Kleists „Käthchen von Heilbronn" mit jugendlichem Feuer dirigierte.

In den Orgelkonzerten des Organisten von St. Kilian (Prof. A. Schäffer) hört man in mustergültiger Wiedergabe Orgelwerke aller Zeiten und Meister; gesangliche (Hanselmann, Keller, Rümelin, Sindlinger u. a.) und instrumentale (Violine: Arnold, Fliege, Krauß-Ortlieb, Mößner-Gerber; Nagel-Böckheler) Einlagen, nach stilistischen Gesichtspunkten sorgsam ausgewählt und angepaßt, sorgen für die erwünschte Abwechslung.

Die musikalischen Veranstaltungen der Volkshochschule (Leitung: Aug. Richard) boten an je einem Abend Werke von A. Knab; alte deutsche Weihnachtsmusik; Violinsonaten von Haydn, Mozart, Beethoven; Brahms-Musik, wobei der Leiter von einheimischen Kräften (u. a. Flötzer, Sindlinger; Eckle, Weber; Mößner-Gerber) aufs trefflichste unterstützt wurde.

Im Stadttheater hörte man nur Operetten; eine sehr willkommene Abwechslung brachten eine Aufführung der „Undine" von Lortzing mit eigenen Kräften und ein Gastspiel eines Ensembles des Stuttgarter Staatstheaters „Lohengrin" von R. Wagner. Vielleicht dürfen wir in der nächsten Spielzeit mit häufigeren Operngastspielen rechnen — sie wurden uns kürzlich von maßgebenden Persönlichkeiten in Aussicht gestellt. Roos.

HILDESHEIM. Auch in diesem Jahre kann Hildesheim auf einen Winter von reichem musikalischem Gehalt zurückblicken.. Die Musikgemeinde hat der Not der Zeit standgehalten und uns sechs wertvolle Konzerte beschert. In ihnen brachte der energiegeladene Fritz Lehmann an Orchesterstücken: Bachs Ouvertüre in D, Beethovens „9.", Schumanns „3.", Bruckners 3. Symphonie, Brahms' Tragische Ouvertüre und die Sinfonietta von Heinz Schubert; an Konzerten: das Cellokonzert von Dvořák, gespielt von Paul Hermann (Berlin), und das Klavierkonzert 5 (Es) von Beethoven, gespielt von Ant. Rohden (Leipzig). Ein Konzert der Musikgemeinde war ein Liederabend; in ihm entzückte Karl Erb (München) durch seine schöne Stimme und hohe Gesangskultur mit Liedern von Schubert und Hugo Wolf. Zwei von diesen sechs Abenden waren der Kammermusik gewidmet: das Peter-Quartett (Krefeld) spielte Hindemiths 3. Streichquartett und das selten gehörte Streichquartett von Verdi, und mit Fritz Lehmann am Flügel Schumanns herrliches Quintett. So sehr die Hörer sich begeisterten an dem feinen Spiel der Krefelder, so konnten sie sich doch zum größten Teil nicht erwärmen für Hindemiths seelenlose Kunst. Einen auserlesenen Genuß verschaffte uns die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatskapelle mit Schuberts Oktett in F und namentlich mit Mozarts Klarinettenquintett, das eine wahrhaft vollendete Wiedergabe fand.

Die Chorvereinigung, die ebenfalls von Fritz Lehmann geleitet wird, hatte sich, ebenso wie der Hildesheimer Männergesangverein, für die 9. Symphonie zur Verfügung gestellt und brachte außerdem zwei Chorkonzerte heraus, eine wohlgelungene Aufführung der Johannes-Passion mit auswärtigen Vokal- und Instrumentalsolisten am Karfreitag sowie die Cäcilienkantate von Hermann Erpf und das Mozartsche Requiem am Bußtag. Die Erpfsche Kantate mit ihren aufdringlichen Disharmonien war formal und inhaltlich fehl am Platz. Außerdem veranstaltete die Chorvereinigung einen Abend, wo Fritz Lehmann, unter Mitwirkung einer Hannoverschen Geigerin, an der Orgel Werke von Corelli, Albinoni und Bach bot, ferner ein Konzert, in dem Georg Kulenkampff durch seine reiche Meisterschaft die Hörer aufs tiefste beeindruckte (Kreutzersonate, Bachs Ciacona, Schuberts Fantasie u. a.).

Von anderen Chorveranstaltungen ist vor allem zu nennen die Weihnachtsmusik des Madrigalchors. Dr. Kobelt hatte das Weihnachtsoratorium von Schütz in der Bearbeitung Arnold Mendelsohns und die sehr wirkungsvolle achtstimmige Motette „Vom Himmel hoch" von Georg

Schumann sorgfältig vorbereitet und wußte durch diese Werke wahre Weihnachtsstimmung zu wekken. Der Madrigalchor verschönte auch eine Eichendorff-Feier des Verbandes deutscher Frauenkultur durch den Vortrag Eichendorffscher Gedichte, vertont von Mendelssohn, Schumann, Reger.

Als Leiter der Chorvereinigung von St. Andreas hat Dr. Kobelt auch in diesem Jahre wieder musikalische Abendandachten veranstaltet, die von künstlerischem Geist durchdrungen waren. Neben Chören von Schütz, Bach, P. Scholz u. a., Orgelvorträgen von Buxtehude und Bach wurden Arien von Sängerinnen aus Hannover und Geigensoli zu Gehör gebracht. Auch KMD Röckel veranstaltete mit guten hiesigen Kräften und dem Kirchenchor von Michaelis ein wohlgelungenes Kirchenkonzert.

Unsre Männergesangvereine standen nicht zurück. Der Männergesangverein Hildesheim sang unter Fritz Lehmann Kunst- und Volkslieder und hatte den Bariton Paul Lohmann (Berlin) gewonnen, der, dank seiner hoen Musikalität, mit Liedern von Schubert und Löwe tiefen Eindruck machte. Ähnlich war das Programm des Katholischen Männergesangvereins, der unter einem neuen Dirigenten, dem Lehrer Wilhelm Wolff, auftrat. Die Solistin war hier Lore Fischer aus Stuttgart, die mit prächtiger Altstimme Schubert und Strauß sang.

Die „Volkskonzerte" wurden wieder von Berthold Sander mit sicherem Geschick betreut. Die Leitworte für die zehn Konzerte mögen die Reichhaltigkeit des Gebotenen bezeugen: Beethoven, Russische Musik, Nordische Musik, Deutsche Oper, Wiener Klassiker, Italienische Meister, Wagner (der 50. Todestag!), Humor in der klassischen Musik (Karneval!), Romantik mit einem Zwischenteil, der Uraufführung von Heinz Schuberts konzertanter Suite, worüber bereits im Juniheft besonders berichtet worden ist, und Brahms (100. Geburtstag!). Alle Konzerte erfreuten sich sehr regen Zuspruchs und fanden lebhafte Anerkennung.

Berthold Sander hatte auch die musikalische Leitung bei den Operngastspielen des Braunschweiger Landestheaters. Es wurden gegeben: „Falstaff", „Der Rosenkavalier", „Margarete", „Tannhäuser", „Aida", „Der fliegende Holländer"; ausnahmslos hochwertige Darstellungen.

Zum Schluß müssen noch erwähnt werden einige außerordentliche Veranstaltungen auswärtiger Kräfte. Zunächst die hochkünstlerische Abendmusik der Kantorei des Kirchenmusikalischen Instituts Leipzig unter Kurt Thomas, wo neben Motetten von Schütz und alten Chorälen „Die sieben Kerzen" des Leiters gesungen wurden. Dr. Kobelt rahmte die Chöre durch Orgelvorträge ein. — Weihevoll war die Darbietung der Schützschen Matthäuspassion durch die Evangelische Singgemeinde Hannover, wobei Prof. Hans Hoffmann (Halle) den Evangelisten und Paul Gümmer (Hannover) den Christus in meisterhafter Weise sangen. — Die Donkosaken erregten Bewunderung ob ihrer fabelhaften Gesangstechnik. Alles in allem muß gesagt werden, daß Hildesheim seinen Ruf als einer Stadt, an der Musik fleißig und erfolgreich geübt wird, auch in dem vergangenen Winter mit Ehren gewahrt hat.

Fritz v. Jan.

MAINZ. In der Spielzeit des Stadttheaters (Mitte September 1932 bis Mai 1933) hatte der neuverpflichtete Intendant Paul Trede reichlich Gelegenheit in einer Reihe Neuinszenierungen eine glückliche Hand als Regisseur zu bewähren. Der erhofften Umgestaltung des Spielplans waren durch übernommene Verpflichtung aus der Tätigkeit des früheren Leiters, des Intendanten Edgar Klitsch, enge Grenzen gezogen. Doch innerhalb dieser Einschränkung kamen: „Tristan u. Isolde", „Salome", Marschners „Templer und Jüdin", Verdis „Macht des Schicksals", „Tosca", „Die vier Grobiane" von Wolf-Ferrari, die zeitgenössischen Werke „Friedemann Bach" von Paul Graener und die „Heilige Ernte" von Hans Gerl, dem früheren Leiter der hiesigen Musikhochschule, in achtunggebietender Fassung heraus. Dem Richard Wagner-Gedenkjahr wurde mit dem „Nibelungenring" unter musikalischer Leitung der Kapellmeister Heinz Berthold und Hans Schwieger in bedeutsamen Aufführungen der schuldige Tribut gezollt. Neben dem Städtischen Orchester waren Hanna Gosina, Hildegard Weigel, Hans Komregg, Edmund Eichinger wertvolle Stützen in Oper und Operette. Die durch Neugestaltung der politischen Verhältnisse bedingte Gleichschaltung wurde bereits vollzogen.

Die „Städtischen Sinfonie-Konzerte", die seither zu den Obliegenheiten des Generalmusikdirektors gehörten, sind jetzt dem ersten Kapellmeister Hans Schwieger unterstellt. Für die diesmaligen Leitungen waren eine Reihe bekannter Künstler als Gastdirigenten gewonnen. Prof. Erich Kleiber-Berlin dirigierte Mozart, Prof. Hermann Abendroth-Köln: Rich. Strauß, Bruckner; GMD Heinz Bongartz-Gotha; Ph. Em. Bach, Beethoven, Tschaikowsky; Hans Rosbaud-Frankfurt a. Main: Haydn, Bach, Debussy, R. Strauß; Hans Schwieger: Mozart, Hindemith, Strawinsky. Solistisch wirkten in diesen Konzerten: Amalie Merz-Tunner (Gesang), Gustav Havemann (Violine), sowie die Pianisten Maria Koerfer und Hermann Pillney mit.

Die „Liedertafel" bot außer Kammermusik- und Lieder-Abenden mehrere Chorkonzerte unter Hermann von Schmeidels vornehmer musikalischer Leitung. Zu Beethovens „Missa so-

lemnis“ waren von Frankfurt der „Cäcilienverein“ (verbunden mit dem „Rühlschen Gesangverein“) zur Verstärkung des Liedertafelchores herangezogen worden. Die Chöre und die Solisten Adelheid Armhold-Berlin (Sopran), Ilona Durigo-Zürich (Alt), F. Reinecke (Tenor) und Joh. Willy (Baß), beide von Frankfurt, schufen dem weltberühmten Werke eine imposante Wiedergabe.

Zeitgenössischen Komponisten gerecht zu werden, kam es neben P. Hindemith's „Frau Musika“ und E. Tochs „Das Wasser“ zu einer Uraufführung von „Max und Moritz“. Der Komponist Georg Schuler-Budapest vermochte in seinem „burlesken Oratorium“ nicht ganz den Humor Wilhelm Buschs zu erschöpfen. Mit Wiedergabe von Brahms „Ein deutsches Requiem“, als Gedenktag des 100. Geburtstages des Meisters, schloß die Liedertafel, die in sämtlichen Konzerten durch das Städtische Orchester stets schätzenswerte Bereitschaft fand, würdig ihre Spielzeit. J. L.

MARBURG. Das verstärkte Collegium musicum instrumentale bot kürzlich unter Leitung des Unterzeichneten 4 Symphonien des Sturmes und Dranges der Jahre 1772—79, je eins von Ph. Em. Bach und dem jugendlichen Mozart und zwei nicht minder wertvolle von Joseph Haydn, neu entdeckt durch Adolf Sandberger, der gelegentlich eines eigenen Vortrages einen Monat vorher auch die erstaunlich leidenschaftliche in d-moll vorgeführt hatte. Es bildete ferner den Orchestergrundstock in Doppelaufführungen von Felix Draesekes gewaltigem h-moll-Requiem, Bruckners „Tedeum“ und Haydns „Schöpfung“ sowie in Universitätsfeiern (Ouvertüren, Vaterlands-Chöre). Mit einem ausgewählten a cappella-Chor bot der Unterzeichnete auch Schütz' Johannes-Passion, Dr. Herbert Birtner Werke von Palestrina und Lasso. Lili Gebhard ließ ihr Orchester in drei Haydn-Konzerten erklingen. In den Programmen der Kammermusikabende des Konzertvereins standen die Namen Brahms und Reger im Vordergrunde. Herm. Stephani.

MÜNCHEN: Das Dirigentengastspiel von Thomas Beecham wurde fast in ebendem Maße, wie es für die vorjährigen Festspiele ein Ereignis gewesen war, zur Enttäuschung, für die freilich nicht der Gast allein verantwortlich zu machen ist. Hätte der Künstler genügende Probenmöglichkeit, mehr Verständigung und vielleicht auch Verständnis bei den Ausführenden gefunden, er hätte als ein Musiker von Kultur überzeugendere und vor allem einheitlichere Eindrücke zu vermitteln vermocht. Am ehesten fand man den Beecham des Vorjahres noch in seinem mit dem Staatsorchester veranstalteten Symphoniekonzert. Nach einer etwas gekünstelten Wiedergabe von Mozarts D-dur Symphonie Nr. 38, der die Frische des Musizierens mangelte, bedeuteten die temperamentvolle Wiedergabe des „Don Quixote“ von Richard Strauß und vor allem der ersten Symphonie von Sibelius eine wesentliche Steigerung des Eindrucks. Keine glückliche Hand hatte Beecham als Wagner-dirigent. Ließ schon seine Deutung von „Tristan und Isolde“ mehr den geistreichen Detaillisten als den groß und überblickend aufbauenden Architektoniker erkennen, so bröckelte der Eindruck der „Meistersinger von Nürnberg“ in nahezu peinlicher Weise auseinander. Beecham liebt ruckartige Tempoübergänge, die weder aus dem Vorhergehenden zu rechtfertigen, noch in Bezug auf das Folgende zu erklären sind. Solche überraschende Art verwirrt naturgemäß ein nicht völlig auf sie eingespieltes Orchester und noch mehr die Sänger auf der Bühne. Gerade für den Sänger ist Beecham deswegen ein „schwieriger“ Dirigent, weil er nicht mit ihm mitzuatmen versteht. Auf diese Weise gerät selbst die größte Ensemblesicherheit ins Wanken. Nach diesen Erfahrungen fand der Gastdirigent auch bei „Figaros Hochzeit“, die seinem Wesen bedeutend näher liegt, nicht mehr die nötige Ruhe und Überlegenheit; Nervosität und Unruhe herrschten auch hier.

Ein glücklicher Gedanke des vom „Kampfbund für deutsche Kultur“ veranstalteten „Sommerfestes“ ließ die Musik vergangener Jahrhunderte, des 16., 17. und 18., in gemäßer landschaftlicher und architektonischer Umgebung, meist im Charakter der Serenadenmusik im Freien wieder aufklingen. Vor allem vermochte das Fidel-Trio mit dem zauberhaften, fast entmaterialisierten Klang seiner den alten nachgebildeten Instrumente den Geist alter Spielmusik zu beschwören und der Chor des Münchener Bachvereins unter Chormeister Karl Marx sang die mehrstimmigen Liedsätze und Madrigale von Hans Leo Hasler, Melchior Franck, Johannes Eccard mit ungemeiner rhythmischer Lebendigkeit. Ein anderer Abend war der Musik des 18. Jahrhunderts gewidmet und pflegte neben Kammermusik und Gesang auch den Tanz.

Zu einer stehenden und sehr beliebten Einrichtung sind auch die nächtlichen Serenaden im Bruunnenhofe der Residenz geworden, die mehr noch als in früheren Jahren mit erlauchten Künstler-, vor allem Sängernamen wie Dusolina Giannini, Maria Olszewska, Elisabeth Feuge, Heinrich Schlusnus, Franz Völker, Karl Erb, Heinrich Rehkemper und Julius Patzak prunkten. Wertvolle kammermusikalische Unterstützung erfuhren diese Solisten vor allem durch das

Berber-Quartett und das unter Leitung von Prof. August Schmid-Lindner stehende Kammerorchester. Dr. W. Zentner.

NÜRNBERG. (Ludwig Roselius: Godiva. Uraufführung.) Das Erfreuliche an dieser prächtigen, mit starken eigenpersönlichen Werten reich ausgestatteten Arbeit Roselius' liegt nicht zuletzt in ihrer geistigen Anlage, die im Gegensatz zu den vielen realistisch-tendenziösen Strömungen der vergangenen Jahre ein nachdrückliches Bekenntnis zur reinen Kunstform der Oper darstellt und die das ideelle und ethische Moment grundlegende Bedeutung gewinnen läßt — was letzten Endes bei jeglicher Kunstschöpfung, seit dem Lebenswerk Richard Wagners aber in erhöhtem Maße bei der Oper fundamentale Voraussetzung sein muß.

Der Dichterkomponist Roselius entnahm den Stoff für die Oper der Sage — einem Gebiet also, das wie der Mythos ob seiner allgemeinmenschlichen Geltung immer wieder von unseren besten Meistern mit Recht und künstlerischem Erfolg bevorzugt wurde. Mit sicherem Gefühl für wirksamen dramatischen Aufbau brachte er die altenglische Godiva-Mär aus dem sagenhaften Coventry, die manche Beziehungen zum Rosenwunder der heiligen Elisabeth aufweist in eine konzentrierte und packende Form. Mit zwingender Folgerichtigkeit ist der Konflikt zwischen der unerbittlichen Härte des Grafen Elfric und seiner mildtätigen, duldsamen Gemahlin bis zur Opfertat Godivas zur Rettung ihres armen Volkes entwickelt. Auf die hochgesteigerten dramatischen Ballungen des zweiten Aktes mit seiner turbulenten, musikalisch prachtvoll illustrierten Bacchanalszene dürfte eigentlich nur ein kurzer Schlußteil folgen, der in knapper Zusammenfassung die Lösung der Gegensätze herbeiführt. Der gedehnte lyrische Ausklang des letzten Aktes, der zwar gedanklich durchaus gerechtfertigt ist und ein ungewöhnlich feinsinniges stilistisches Zartgefühl Roselius' bekundet, schließt trotz der musikalischen Schönheit dieses ergreifenden Hymnus an die Menschenliebe zeitweise das Gefühl der Länge nicht ganz aus.

In seinem kompositorischen Schaffen findet Roselius den Weg zu einer glücklichen Synthese teilweise recht heterogener moderner Stilelemente, die er frei von Eklektizismus eigenschöpferisch zu einer ausdrucksstarken, vitalen Tonsprache verarbeitet — eine einheitlich geschlossene Stilistik zwar noch nicht vollständig, aber bereits im weitgehendsten Maße erreichend. Dabei steht ihm das volle Rüstzeug des gereiften Könners zur Verfügung. Lockere Struktur des Orchestersatzes, geschmackvolle, ideenreiche Behandlung der Thematik und eine modernst orientierte Instrumentation zeichnen diese farbenprächtige Partitur aus, in der sich alle Stimmungsnuancen von der Wucht dramatischer Akzente bis zu schwelgerischen Lyrismen eindrucksvoll widerspiegeln.

Die Uraufführung dieser zweiten Oper Roselius', die mit zu den sympathischsten Neuerscheinungen auf dem Gebiete der modernen Oper zu rechnen ist, brachte dem Komponisten einen vollen und nachhaltigen Erfolg. Sie war von Kapellmeister Alfons Dressel und von Rudolf Otto Hartmann mit größter Sorgfalt vorbereitet und in den Hauptpartien mit Ingeborg Holmgren, Carl Kronenberg, Hendrik Drost, Julius Brombacher, Stefanie Rose und Margarethe Wagener, die sämtlich nicht nur gesanglich, sondern vor allem auch in der Darstellung Vorzügliches leisteten, sehr günstig besetzt. Die Leitung des Nürnberger Theaters hat sich durch ihren Einsatz für dieses Werk den besonderen Dank ihres Publikums erworben.

Karl Foesel.

PARIS. In der zweiten Hälfte der Wintersaison waren die Aufführungen der „Neunten" und der „Missa solemnis" durch Felix Weingartner, unterstützt von dem ausgezeichneten St. Gervais-Chor (de Flem), bemerkenswert. — Die „Opera" gab außer „Parsifal" geschlossen den „Ring", in zwei Colonne-Konzerten hörte man den „Tristan", und die „Opera comique" führte zum ersten Male auf der Bühne die Brahmsschen „Walzer" (in der Instrumentation von R. Hahn) auf — ein ausgezeichnet getanztes Ballett! Eine Wagner-Ausstellung zeigte im Opernmuseum hauptsächlich Manuskripte, Kritiken, Programme usw. der Pariser „Tannhäuser-Première 1861" sowie das viel umstrittene Renoir-Porträt des Meisters. — Viel Interesse erweckte das Salzburger Marionetten-Theater, das u. a. den „Schauspieldirektor" von Mozart erfolgreich darstellte. Herrlich war das Konzert der „Mozartstudiumgesellschaft": man offenbarte den Parisern Musikschätze wie „Kyrie" (Köch. V. 341), „Lacrymosa" (Köch. Nachtrag 21 — von dem talentvollen Chorleiter des Vereins Raugel laut dem bezifferten Baß ergänzt!), ferner „Litaniae", ein umfangreiches, im März 1776 in Salzburg komponiertes Kirchenwerk. Dann kam in der Invalidenkirche zur Erstaufführung in Paris ein wenig bekanntes Oratorium, das einzige von Beethoven: „Christus auf dem Ölberg", unter der Leitung von Lausnay recht wirkungsvoll zu Gehör. Man bewunderte und staunte! — Desto weniger bei den Modernen. Markewitsch's „Partita mit Orchester" bewies, trotz markanter Anlage, daß diese atonale Musik bereits völlig

überlebt ist. Poulenc zeigte dagegen in seinem „Konzert für 2 Klaviere" eine Möglichkeit zur weiteren Pflege der Melodik. „Nachdem man uns 10 Jahre lang meistens schlechte neue Musik vorgesetzt hat," äußerte der Musikkritiker Schneider im Pariser Rundfunk, „begrüßen wir jetzt endlich eine frische, lebendige Komposition: die ‚Ouvertüre' von Tagliaferre!" — in der Tat ein empfehlenswertes Werk. — Hindemith und Milhaud reichten sich als Komponisten für die Schuljugend die Hände. In der „Ecole normale" spielten und sangen die Kinder: „Wir bauen eine Stadt" und „Etwas Musik". In dem letzten Stück ist Milhaud dem kindlichen Gemüt erstaunlich nahegekommen. Horribile dictu: Er erfand sogar hübsche Melodien, ähnlich wie in seiner Ballettsuite „Salat"; ein darin enthaltener, gefälliger Tango, der die eigentliche Begabung des französischen Modernisten verriet, gefiel dem sonst mit Dissonanzen sich begnügenden „Avant-Garde"-Publikum über alle Maßen (sic!). Gänzlich verfehlt erschien uns das neueste „Klavierkonzert" von A. Tscherepnine jun., der, nach außergewöhnlichen Klangkombinationen suchend, immer mehr in den Primitivismus versinkt. — Einen ungewohnten Anblick bot am Sonntag, den 7. Mai 1933, der Pariser Pleyel-Saal: das Brahms-Festkonzert des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters fand in Anwesenheit des M. Albert Lebrun statt. Die „Pariser Zeitung" bemerkt dazu: „Es darf die seltene Begebenheit in der Musikchronik registriert werden, daß ein französischer Staatspräsident einem deutschen Musikfestival, ausgeführt von einem holländischer Orchesterensemble, von Anfang bis zu Ende beiwohnte." — Mengelberg und Horowitz ergänzten sich im B-dur-Klavierkonzert wundervoll: ein Zusammenspiel, wie man es hier kaum vorher gehört hat! Ausgezeichnet dirigierte der geschätzte Kapellmeister auch Bach und Mahler (beide Konzerte mit ausschließlich deutschem Programm!). Für die Brahms'schen Symphonien jedoch fehlt Mengelberg das ausgesprochene Temperament eines Furtwängler, dessen zweites diesjähriges Konzert mit den Berliner Philharmonikern in der überfüllten „Großen Oper" außer Brahms auch Wagner gewidmet war. Eine über jedes Lob erhabene Leistung! Und trotzdem ist man enttäuscht gewesen. Der sehnsüchtig erwartete Bruckner fiel aus — auch vernahm man kein einziges neues deutsches Werk! Der Ruhm des in Frankreich stets bejubelten „deutschen Zauberchefs" würde eine musikhistorische Bedeutung erlangen, wenn Furtwängler sich zur Ehrenaufgabe machte, die noch im Ausland unbekannten Meisterwerke (z. B. Pfitzner!) zu spielen, eine Ansicht, die auch die hiesige Presse teilte. Hoffen wir also auf 1934! — Die Pariser Brahmsfeiern waren damit nicht zu Ende. In der zweiten Maiwoche: ein dreitägiges Brahms-Fest des Dreigestirns: Cortot, Thibaud, Casado mit dem famosen Lener-Quartett und dem O. S. P.-Orchester! 6 Kammermusikwerke und 3 Instrumentalkonzerte, in denen die berühmten Solisten sich gegenseitig auch als Orchesterbegleiter mit gutem Gelingen aushalfen. So wurde dem deutschen Genius eines Johannes Brahms, von fremdländischen Künstlern in Paris, ehrfurchtsvollste Huldigung zuteil — ein erfreuliches Zeichen unserer Zeit und ein Lichtblick für die Zukunft!

Mitte Mai 1933. Anatol von Roessel.

PRAG. An Konzerten und Opernaufführungen war bei uns in der abgelaufenen Spielzeit kein Mangel. Allerdings: Große künstlerische Ergebnisse sind nicht festzustellen. Die wenigen Uraufführungen im Konzertsaale waren ebenso unbedeutend wie die einzige deutsche Opern-Uraufführung der Spielzeit, Hans Krasas problematische Oper „Verlobung im Traum". Dagegen kann mit Genugtuung vermerkt werden, daß es der neue Direktor des Prager Deutschen Theaters, Dr. Paul Eger, verstanden hat, nicht nur die Prager deutsche Oper neuerlich zu höchstem Ansehen zu bringen, sondern auch das Publikum lebhafter für sie zu interessieren. Freilich kann von materiellen Erfolgen des neuen Direktors leider nicht die Rede sein; denn seine allzu großzügige Opernwirtschaft hät sich als so kostspielig erwiesen, daß die leidige Defizitnot unseres Theaters eher größer als kleiner geworden ist. Die im Mai und Juni veranstalteten Festspiele des Theaters (es wurden Opern von Verdi, Mozart, Wagner, Beethovens „Fidelio" und die erwähnte neue Oper „Verlobung im Traum" von Krasa gespielt) ließen in der Gesamtheit künstlerische Einheitlichkeit und systematische Ordnung vermissen, boten aber in mancher Aufführung hervorragende künstlerische Leistungen. E. J.

RUDOLSTADT. Die wirtschaftliche Notlage trat auch in der zweiten Hälfte der Spielzeit 1932/33 besonders bei der Gestaltung des Opernspielplans in Erscheinung. Mit aller Liebe und Sorgfalt wurden die Aufführungen von „Tosca" und „Fidelio" betreut. Bei der Auswahl der Operetten vermißte man oft die glückliche Hand; das beste Werk dieser Gattung, das gegeben wurde, war Künnekes „Glückliche Reise". Vom Solopersonal der Oper bewährten sich vor allem Josef Engelhardt (Baß) und Maria Menzinger (dramatische Sängerin). Die Operette besaß einen ausgezeichneten Spielleiter in Paul Hagen-Stiller, einen vorzüglichen Buffo in Kurt Bosny und eine anmutige Soubrette in Edith Geißler.

Das ursprünglich geplante zweite Chorkonzert wurde zugunsten eines weiteren Sinfoniekonzertes gestrichen. Ausschließlich Instrumental- und Gesangswerke Wagners brachte das dem Gedenken dieses Meisters gewidmete Konzert, dessen Vortragsfolge zwar geschickt zusammengestellt, dessen Ausführung aber infolge ungenügender Vorbereitung des großen Bayreuthers nicht würdig war. Dazu kam noch, daß der Leiter Hanns Jessen teilweise ganz verfehlte Zeitmaße nahm. Das 4. Konzert, als Vorfeier zum 100. Geburtstag von Brahms gedacht, brachte nur Tonschöpfungen dieses Sinfonikers; das letzte ist schon an anderer Stelle gewürdigt worden.

Ein besonderes Sinfoniekonzert, von unserer Landeskapelle im Verein mit der Weimarischen Staatskapelle gegeben, wurde bedauerlicherweise von einem hierzu nicht geeigneten Musiker geleitet. In idealem Zusammenspiel hörten wir die Weimarer Künstler Professor Rob. Reitz und Konzertmeister Walter Schulz, die mit sicherem Stilgefühl das Konzert für Violine und Cello von Brahms vortrugen.

In der Musikgemeinde bot das Faßbaender-Rohr-Duo auserlesene Genüsse. Einen weiteren Abend bestritt die Altistin Paula Lindberg.

Auch im Sommerhalbjahr schweigt in unserer ehemaligen Residenz die edle Musika nicht. Die Landeskapelle veranstaltet wöchentlich dreimal volkstümliche Konzerte in der Musikhalle auf dem Anger, wobei oft Solisten mitwirken. So sang z. B. der Tenorist Hermann Kaufmann in einem Wagnerkonzert und entfachte dank seiner herrlichen, klangvollen Stimme begeisterten Beifall. Im Schloßgarten der romantischen Heidecksburg finden Serenaden statt. Der Mitte Juli veranstaltete Abend bot unter der Mitwirkung der Landeskapelle, der hiesigen Städtischen Singakademie und des Cäcilien-Vereins aus Saalfeld „Alt-Wiener Tanzmusik" und war sehr gut besucht. Er endete mit großen Ehrungen für den Leiter MD Ernst Wollong und seine getreuen Helfer. Hilmar Beyersdorf.

SALZBURG. (Die Neubearbeitung der „Ägyptischen Helena" von Richard Strauß; Uraufführung am 14. Aug. 1933.) Man hat die Handlung des zweiten Aktes des Buches der „Ägyptischen Helena" von Hugo v. Hofmannsthal unklar und steckend gescholten und es diesen Mängeln der zweifellos feinsinnigen Dichtung zugeschrieben, daß auch die Strauß'sche Musik, die natürlich innig mit dem Wort verknüpft ist, in ihrer Wirkung nicht voll zur Geltung kommt. Nun liegt eine Bearbeitung vor, die diesen Hemmnissen auf den Leib gerückt ist. Stellen, die entbehrlich erschienen und den Fluß der Handlung unterbanden, wurden eliminiert, Zersplittertes, wie die zwei Trankmischungsszenen und die zwei Jagdschilderungen, in eins zusammengefaßt. Unklarheiten wurden durch präziseren Ausdruck beseitigt. Besonders die 4. Szene ist weitgehend abgeändert. Hier wurde auch textlich wie musikalisch ganz Neues eingeschaltet, so ein Gebet Aithrens an Poseidon und ein zusammenfassendes Terzett Helena—Menelas—Aithra. Der Schluß blieb unverändert. Das Erscheinen der Schar Gepanzerter Poseidons erhielt aber durch die genannte Einfügung eine plausiblere Motivierung. Der Oberregisseur der Wiener Staatsoper, Dr. Lothar Wallerstein, zeichnete für den textlichen Teil der Revision. Er hielt sich strenge an das Sprachidiom v. Hofmannsthals und entlehnte bewußt gewisse charakteristische Wendungen des Dichters, wodurch er der Gefahr der Zerstörung künstlerischer Einheit aus dem Wege ging. Richard Strauß besorgte den musikalischen Teil der Umarbeitung mit der ihm eigenen Routine. Übergänge, neue Wendungen sind mit Motiven der Urfassung locker und für den, der die originale Gestalt nicht kennt, kaum merkbar durchgeführt. Auch die zwei neuen Stücke (Gebet und Ensemble) fügen sich mit größter Selbstverständlichkeit dem Ganzen ein. Sie fördern das Werk nicht nur im dramaturgischen Sinne, sondern bilden auch eine schöne Bereicherung der Partitur.

Clemens Krauß hat mit den Kräften der Wiener Staatsoper alles getan, der Uraufführung ein festliches Gepräge zu verleihen. Viorica Ursuleac, bekanntlich die erste „Arabella" in Dresden, brachte durch ihre schöne Erscheinung, ein reizvolles Spiel und die junge blühende Stimme den Adel von Helenas Schönheit und Weiblichkeit glaubhaft nahe. Franz Völker als Menelas an stimmlichem Glanz und edler Wärme seines Tenors kaum zu überbieten. Margit Angerer spielte und sang die Partie der Aithra mit der ihr eigenen vornehmen Künstlerschaft. Ein leidenschaftlicher „Fürst der Berge" der Altair Alfred Jergers, dessen Bariton in lodernder Glut aufleuchtet. Gertrud Rünger die „alles wissende Muschel", die vor allem schön zu singen versteht. Irene Eisinger eine Hermione, die ihrer schönen Mutter durchaus würdig ist. Das Orchester der Wiener Philharmoniker, der Staatsopernchor waren in bester Verfassung. Die Bühnenbilder von Alfred Roller und Robert Kautsky verbanden Gediegenheit mit vornehmem Geschmack. Dr. Wallerstein führte die Regie.

Die Aufnahme des Werkes war eine äußerst günstige. Richard Strauß mußte mit den ausübenden Künstlern immer wieder auf der Bühne erscheinen. Man hat den Eindruck, daß das Werk an Bühnenwirksamkeit wesentlich gewonnen hat. Es wäre nur zu wünschen, daß die Zukunft diesen ersten Erfolg bestätigt. Dr. Robert Tenschert.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Das 20. Deutsche Bachfest, das in der Zeit vom 7.—9. Oktober in Köln stattfindet, bringt außer einem Festgottesdienst mit Prof. D. Stählin als Festprediger und einem Vortrag von Universitätsprofessor Ernst Bertram unter Leitung von Prof. Heinrich Boell eine Geistliche Abendmusik in der Karthäuserkirche, ein Kirchenkonzert in der Christuskirche und eine Kammermusik; ferner unter Leitung von Prof. Hermann Abendroth ein Chor- und Orchesterkonzert im Gürzenich. In einem weiteren Instrumentalkonzert gelangen Werke von Bach, Böhm u. a., die für Pedalcembalo oder Orgel bestimmt sind, sowohl auf der Orgel (durch den Kölner Organisten Fritz Bremer) als auch auf einem neuen, von der Firma Ammer erbauten Pedalcembalo (durch den Leipziger Universitätsorganisten Friedrich Högner) zur Wiedergabe. Neben dem Bachverein Köln, dem Gürzenichchor (Concert-Gesellschaft) und dem Städtischen Orchester Köln wirken als Solisten mit: Amalie Merz-Tunner, Helene Fahrni (Sopran); Inga Torshof, Hildegard Hennecke (Alt); Hans Hoffmann, Walter Sturm (Tenor); Hans Joachim Moser, Johannes Willy (Baß); Philipp Jarnach, Paul Baumgartner, Eduard Erdmann (Klavier); Julia Menz (Cembalo) u. a.

Eine Festveranstaltung des Franz Liszt-Bundes findet am 7. und 8. Oktober in Weimar statt. Dr. Peter Raabe-Aachen, Dr. Nobbe-Weimar sind als Festdirigenten gewonnen.

Das Mainzer Stadttheater veranstaltet anläßlich seines 100jährigen Bestehens Anfang Oktober eine Festwoche, die mit Mozarts „Titus" beginnt und weiter die „Fledermaus", „Die Meistersinger" und eine Uraufführung vorsieht.

Anläßlich des 70. Geburtstages von Richard Strauß wird im Mai kommenden Jahres in Zürich eine Festwoche mit zwei Konzerten und fünf Opernabenden veranstaltet. Im Züricher Stadttheater sind Aufführungen von „Salome" und „Arabella" vorgesehen. Strauß wird selbst einige Werke dirigieren. Im gleichen Jahre wird das Züricher Stadttheater das hundertjährige Bestehen feiern. U. a. wird Wilhelm Furtwängler aus diesem Anlaß in Zürich dirigieren.

Vom 2.—7. Oktober findet unter Leitung von Dr. Rudolf Bode und Oscar Fitz-Wien eine Tagung „Musik und Bewegung" statt, deren Zweck die Klärung der Wechselbeziehung von Musik und körperlicher Bewegung durch Unterricht, Vorträge, Instrumentalspiel, Chorsingen und Aussprache ist. Die Tagung ist offen für jedermann. Anmeldung und Prospekt durch Bodeschule Berlin - Charlottenburg 5, Herbartstraße 24.

Der Allgemeine Deutsche Musikverein wird sein Tonkünstlerfest 1935 auf Einladung von Generalintendant Strohm in Hamburg veranstalten. Die musikalische Leitung hat Eugen Jochum. Das Tonkünstlerfest 1934 wird wahrscheinlich in München stattfinden.

Kassel veranstaltet im Frühjahr 1934 ein Spohrfest, das folgende Werke von Spohr zu Gehör bringt: Vierte Symphonie (Weihe der Töne), Violinkonzert Nr. 9 in d-moll, Die letzten Dinge, Oratorium für Solostimmen und Chor. In einer Kammermusik-Aufführung soll außer den Klarinetten-Liedern und a cappella-Chören ein Oktett und Nonett aufgeführt werden. — Die Oper bringt voraussichtlich in Neueinstudierung: Spohrs „Jessonda". Die Leitung sämtlicher Konzerte hat Dr. h. c. Robert Laugs.

Ein Schweizerisches Musikfest findet am 25.—28. Oktober in Straßburg statt. Vorgesehen sind drei Konzerte und zwei Opernaufführungen, wahrscheinlich „Les armaillis" von Gust. Doret und „Die schöne Bellinda" von Huber und Bundi.

Im Jahre 1934 werden wieder Festspiele in Bayreuth stattfinden, wobei der „Parsifal" neuinszeniert wird.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda beabsichtigt die Errichtung einer Reichskulturkammer, die die Wege für einheitliches Schaffen von Presse, Rundfunk, Schrifttum, Theater, Film, Musik und bildender Kunst anbahnen will. Sie wird alle bisher bestehenden Verbände der deutschen Musiker, Schriftsteller, bildenden Künstler usw. umfassen.

Anläßlich der Tagung des „Berufsverbandes der Lehrkräfte der Bodegymnastik e. V." veranstaltete die Ortsgruppe Ilmenau des KfDK eine öffentliche Festsitzung. Nach der Begrüßung durch den Staatskommissär O. K. Hermann Schultz sprach Dr. Rudolf Bode über: „Der deutsche Charakter in der Leibeserziehung". Im Anschluß daran überreichte der Direktor der Goetheschule Oberstudienrat Dr. Bayer dem Vortragenden die Goetheplakette der Stadt Ilmenau.

Die unter Leitung von Prof. Dr Fritz Stein stehende Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen richtet staatliche Fortbildungslehrgänge für Chordirigenten ein. Vom 2.—6. Okt. finden drei solcher Lehrgänge in Breslau, Erfurt und Kiel statt, unter Leitung von Prof. Dr. Schmitz, Prof. Schneider und Prof.

Iversen. Ferner findet ein 14tägiger Lehrgang, der im wesentlichen der Umschulung der Berufsmusiker für die Leitung von Chören dient, unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein vom 6.—18. November in Berlin statt. Auskunft erteilt die Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangwesen Berlin-Charlottenburg, Hardenbergstr. 36.

Die Internationale Gesellschaft für Musikforschung hielt unter dem Vorsitz von Prof. E. J. Dent (London) ihren III. Kongreß in Cambridge ab. Die Referate befaßten sich in der Hauptsache mit der altenglischen Musik. Prof. Dr. Joh. Wolf (Berlin) erwiderte im Namen der Versammlungsteilnehmer die in lateinischer Sprache gehaltene Begrüßungsrede des Vorsitzenden. Der wissenschaftliche Teil der Tagung wurde von musikalischen Darbietungen umrahmt.

Im Berliner „Haus der Deutschen Presse" hielt Dr. Fritz Stege vor Mitgliedern des „Kampfbundes für deutsche Kultur", des „Reichsverbandes der Deutschen Presse" und der „Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker" einen Vortrag über „Musikkritik als Kulturfaktor", der eine sehr beifällige Aufnahme und in der Presse ein lebhaftes Echo fand.

Die Gesellschaft für Orgelbau und Orgelkunst (früher TAGO) ist von dem Staatskomissar Hinkel und dem Reichsleiter für Musik, Prof. Dr. Stein, als die Vertreterin der Belange des Orgelbaues und der Orgelkunst und das Institut für Orgelbau, Glockenwesen Raumakustik und Kirchenbau an der Technischen Hochschule und Universität Berlin als die neutrale Sammelstelle für die Behandlung der Fachfragen anerkannt worden. Gleichzeitig ist eine Annäherung zu Gemeinschaftsarbeit mit dem großen Kreis der „Orgelbewegung", im weiteren Sinne verstanden, im Rahmen der innerhalb des genannten Institutes eingerichteten Kolloquien herbeigeführt. Der Arbeitsplan hierzu ist vom Institut, Franklinstraße 29, sowie vom Organisten Wolfg. Auler, Berlin, Luisenufer 43, zu erhalten.

Unter dem Ehrenpräsidium des Leipziger Thomas-Kantors Prof. D. Dr. Karl Straube ist in Berlin ein Reichsbund für evangelische Kirchenmusik gegründet worden. Präsident des Bundes ist der Direktor der Hochschule für Musik in Berlin, Prof. Dr. Fritz Stein, Reichsleiter der Fachgruppe Musik im Kampfbund für deutsche Kultur; zum Vizepräsidenten wurden Prof. Wolfgang Reimann und zum Geschäftsführer der Leiter des evangelischen Musikamtes, Adolf Strube, ernannt. — Der Reichsbund unterstellte sich der Schirmherrschaft des Reichsbischofs der deutschen evangelischen Kirche. Er bekennt sich zur kultischen Verwurzelung, zur gemeinschaftsbildenden Kraft und zur volkhaften Grundlage aller Kirchenmusik. Zweck des Bundes ist der Zusammenschluß aller auf dem Gebiete der Kirchenmusik tätigen Verbände und Stellen und die Einfügung der evangelischen Kirchenmusik in die allgemeinen deutschen Musikbestrebungen des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda. Für die Mitwirkung in den Fachausschüssen werden führende Persönlichkeiten des musikalischen Lebens herangezogen, so u. a. Prof. Friedrich Blume-Berlin, Prof. Dr. Karl Hasse-Tübingen, Prof. Fritz Heitmann-Berlin, Prof. Dr. Hermann Keller-Stuttgart, Universitätsmusikdirektor Georg Kempff-Erlangen, Landeskirchenrat Dr. Mahrenholz-Hannover, Prof. Günther Ramin, Organist Gerhard Schwarz, Komponist Kurt Thomas und Landeskirchenmusikdirektor Erwin Zillinger-Schleswig.

Nach einer Vereinbarung zwischen den Ländern, Städten und dem Deutschen Bühnenverein werden jetzt die Angelegenheiten der Theater als Konzertunternehmer von der Arbeitsgemeinschaft für Konzertwesen bearbeitet. Die Arbeitsgemeinschaft wird von dem Deutschen Gemeindetag in Berlin geleitet und steht den Theaterverwaltungen in allen Fragen des Konzertwesens, besonders Autorentantiemen, Materialgebühren und Solistengagen mit kostenlosem Rat zur Verfügung. Die Arbeitsgemeinschaft führt gleichzeitig die Geschäfte des unter dem Vorsitz des ersten Staatskapellmeisters Wilhelm Furtwängler stehenden Gutachterausschusses, der von dem preußischen Kultusminister eingesetzt und von dem Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda auch für die anderen deutschen Länder anerkannt ist und der Beratung der Konzertunternehmen dient.

Der „Verband deutscher Tanzkreise" veranstaltet vom 1.—8. Oktober in Hannover die zweite Volkstanztagung.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Prof. Dr. Friedrich Blume wurde mit der vertretungsweisen Leitung des musikalischen Seminars der Kieler Universität und Abhaltung von Vorlesungen und Übungen betraut. Er hat die Vertretung unter gleichzeitiger voller Ausübung seiner Berliner Tätigkeit übernommen.

Staatskapellmeister Kurt Striegler wurde zum künstlerischen Leiter des Konservatoriums zu Dresden ernannt. Ferner wurden in das Lehrerkollegium der Anstalt berufen: Organist und Kantor Johannes Ander-Donath und KMD Rudolf Mauersberger für Orgel, Kammervirtuos Arno Bräunlich für Flöte, Kammermusiker Karl Lüddecke für Oboe, Km Arthur Gottschad für Fagott, Km Fritz Huth für Waldhorn, Km Hellmuth Hiekel für Trompete, Kantor Albrecht Jost für Theorie, Wolfram Zeller für Klavier.

In Mannheim wird am 1. Oktober eine Städtische Hochschule für Musik und Theater errichtet, die ein Seminar für die Vorbereitung auf die staatliche Prüfung für Privatmusiklehrer einschließlich der Seminarübungsschule, Meisterklassen für Instrumental- und Vokalmusik sowie Komposition, eine Orchester- und Dirigentenklasse und eine Opern- und Schauspielschule umfaßt.

Das neue Staatskonservatorium mit Hochschule für Musik in Lübeck wird drei Teile umfassen: eine Musikschule, ein Staatskonservatorium und eine Hochschule mit einer Abteilung für konzertierende Künstler, eine Abteilung für Kirchen- und Schulmusik und ein Seminar für Musiklehrer. Ferner wird eine Orchesterschule angegliedert. Auch die bisherige, von Hermann Fey gegründete Lübecker Singschule wird unter dem Namen „Staatliche Singschule" an das Institut angeschlossen. Leiter des Staatskonservatoriums wird Heinz Dressel, der 1. Kapellmeister des Stadttheaters; als Lehrkräfte wurden der Organist Hugo Distler, Hermann Fey, Kammersängerin Sabine Offermann, die Pädagogin Frau Ohliger und der Edwin Fischer-Meisterschüler Konrad Hansen gewonnen.

Der Dresdner Kreuzchor unternahm unter Führung MD Mauersbergers vom 4. bis 10. September eine Konzertreise durch Schlesien, auf der die Städte Lauban, Greiffenberg, Breslau, Liegnitz, Waldenburg, Görlitz und Zittau berührt wurden. Zur Aufführung kamen weltliche und geistliche Chöre von der vorbachischen Zeit bis zu den Werken zeitgenössischer Komponisten.

Das staatl. anerkannte Seminar des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer E. V. in Berlin (gegründet 1911, Leitung: Der Vorstand des RDTM) beginnt Anfang Oktober 1933 Kurse zur Vorbereitung auf die staatl. Privatmusiklehrerprüfung, zur Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung in die staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik und Laienkurse zur Erreichung allgemeiner musikalischer Bildung (Gehörbildung, Musiklehre, Musikgeschichte usw.). Musikstudierende und -lehrende können außerdem an Einzelfächern mitarbeitend teilnehmen. Das Seminar gewährleistet fachgemäße und gründliche Ausbildung. Eine Übungsschule für Kinder ist angeschlossen. Prospekte werden auf Wunsch zugesandt. Auskunft und gewissenhafte Beratung über Aussichten und Eignung für den Beruf schriftlich (oder mündlich in den Sprechstunden täglich von 14—15 Uhr) im Büro des Seminars, Berlin W 57, Pallasstr. 12 Gths.

Albertine Zehme, die bekannte Leipziger Gesangspädagogin und Vorkämpferin für das Liedschaffen von Emil Mattiesen, hat neuerdings im Rahmen ihrer Schule Mattiesen-Singstunden eingerichtet, deren Besuch allen, welche die Lieder dieses deutschen Komponisten kennen lernen und studieren wollen, kostenlos ermöglicht ist.

Die Hochschule für Musik zu Sondershausen legt anläßlich ihres 50jährigen Bestehens eine von Werner Promnitz herausgegebene Festschrift vor, die eine Reihe wertvoller Beiträge von Prof. Dr. Max Schneider, Dr. Waldemar von Wasielewski, Prof. Richard Hagel u. a. enthält und in trefflicher Ausstattung reiches Bildmaterial aufzuweisen hat.

Am 15. Oktober beginnt das Wintersemester 1933/34 der bekannten „Theorie-Sonderkurse Wilhelm Klatte". Die Kurse stehen, wie bereits die letzten Semester, unter der Leitung von Hildegard Städing (Gehörbildung, Harmonielehre, praktische Satzübung) und Dr. Otto A. Baumann (Harmonielehre, praktische Satzübung, Kontrapunkt, Improvisation usw.). Näheres durch Städing, Berlin-Charlottenburg, Windscheedstr. 31, Tel. C 1, Steinplatz 3790.

Hans Neemann wird vom 1. Oktober an in Berlin einen halbjährigen Kurs in „Theorie und Harmonielehre für Laute- und Gitarrespieler" für Lehrende und Spieler halten. Die Stunden sind wöchentlich einmal. Auskunft durch das Sekretariat Fredersdorf bei Berlin. Ferner veranstaltet der Künstler Anfang Oktober einen viertägigen Sonderkurs für ein- und doppelchörige Laute.

KIRCHE UND SCHULE

Friedrich Högner, der Organist der Universitätskirche zu Leipzig, veranstaltete in den letzten Monaten wiederum eine Reihe wertvoller Konzerte: so u. a. eine Geistliche Abendmusik mit Werken von Heinrich Schütz in der Universitätskirche, ein Orgelkonzert in Weimar, bei dem an zeitgenössischen Werken Hermann Grabners „Media vita in morte sumus" und Joh. N. Davids Präludium und Fuge G-dur (Erstaufführung) zum Vortrag kamen. Mehrfach hat sich Friedrich Högner auch für das von den Gebrüdern Ammer 1932 erbaute Pedalcembalo (mit zwei Manualen und selbstklingendem Pedal) eingesetzt, das er als Einzel- wie als Begleitinstrument zu stark beachteter Wirkung brachte. Den Höhepunkt bildete ein „Konzert auf dem Pedalcembalo" im Landeskonservatorium zu Leipzig, bei dem Werke von Georg Böhm, G. Fr. Händel, J. S. Bach und P. Nardini zum Vortrag kamen. Auch am kommenden Bachfest in Köln wird Högner dies einzigartige Instrument spielen, das eine stilgetreue Nachbildung des längst verschollenen Instrumentes darstellt.

Die Universitätskantorei zu Leipzig bot kürzlich unter ihrem neuen Führer Kantor Fritz Rabenschlag einen wertvollen Heinrich Schütz-Abend.

Der mit ausgezeichneten Veranstaltungen wiederholt hervorgetretene Madrigalkreis Leipziger Studenten (Ltg. Fritz Rabenschlag), sang unlängst in einer „Weltlichen Abendmusik" Deutsche Chormusik aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

Der St. Michaelis-Kirchenchor zu Hamburg veranstaltete im Rahmen des kürzlich in Hamburg stattgehabten Brahms-Festes ein freudigst aufgenommenes „Volkstümliches Konzert" mit Liedern von Brahms, dem als dem letzten Konzert unter seinem scheidenden Dirigenten Prof. Alfred Sittard noch besondere Beachtung geschenkt wurde.

Die Konzert-Violinistin Inga Schumann spielte gelegentlich eines Kirchenkonzertes zum ersten Mal in Danzig das Largo aus der Violinsonate op. 12 Nr. 1 von Günter Raphael.

Organist Herbert Haag, Dozent am ev. kirchenmusikalischen Institut zu Heidelberg, wird im kommenden Winter in zahlreichen Städten, so u. a. an den Sendern Berlin, Stuttgart, Frankfurt und München, ferner in Heidelberg, Freiburg, Weinheim, Kaiserslautern, Ludwigshafen/Rh., Landau in Orgelkonzerten spielen.

Organist Georg Winkler spielte kürzlich in der Andreaskirche zu Leipzig Werke lebender Komponisten: Karl Hasse, Alfred Heuß, Willy Eickemeyer, Leop. Suchsland und Hanns Schindler.

Gerard Bunk bot auch in den Sommermonaten eine Reihe wertvoller Orgel-Feierstunden in der Reinoldikirche zu Dortmund, die diesmal vorwiegend alten Meistern der Orgelkunst gewidmet waren.

Hans Grischkat brachte in seiner 8. Abendmusik in der Leonhardskirche zu Reutlingen vier Kantaten J. S. Bachs mit seinem Schwäbischen Singkreis unter Mitwirkung Stuttgarter und Tübinger Solisten zur Aufführung.

PERSÖNLICHES

Der Berliner Kapellmeister Alfred Irmler, Komponist der Oper „Claudine von Villa Bella", wurde als Leiter der Landeskapelle nach Meiningen berufen.

Eugen Jochum wird im Februar Wagner-Festspiele in Barcelona dirigieren.

Unser Mitarbeiter Hans Tessmer wurde als Dramaturg und Pressechef der Berliner Städtischen Oper bestätigt und zugleich vom Preußischen Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung als Beisitzer in die Erste Filmkammer beim Zentralinstitut berufen.

Wolf Freiherr von Gudenberg wurde zum Intendanten des Altmärkischen Landestheaters in Stendal ernannt, das mit einem Etat von 102 000 Mark zum Stadttheater erweitert wird.

Richard Krauß wurde zum Intendanten des Stadttheaters von Heilbronn ernannt.

Der frühere Dresdner Oberspielleiter Dr. Otto Ehrhardt wurde zum Direktor der neugegründeten Mannheimer Musikhochschule ernannt.

Der erste Heldentenor der Berliner Staatsoper, Fritz Soot, feierte sein 25jähriges Bühnenjubiläum, der Baßbaritonist Hans Thomaschek, ehemals Mitglied der Angelo Neumann-Tournee, sein fünfzigstes.

Dr. Hero Folkerts, Essen, wurde zum Musikdirektor in Gelsenkirchen ernannt.

Günther Stark wurde Oberspielleiter in Barmen-Elberfeld.

Generalintendant Spring-Köln wurde eingeladen, die Leitung des „Lohengrin" in Sofia zu übernehmen.

Richard Richter wurde Erster Kapellmeister am Hamburger Staatstheater.

Der Bühnenbildner Bernhard Klein, der den „Rienzi" der Berliner Staatsoper ausgestattet hatte, wurde nach Augsburg berufen.

Wilhelm Brückner-Rüggeberg wurde als zweiter Kapellmeister nach Gera berufen.

Der Ministerialrat im österreichischen Bundesministerium für Unterricht, Prof. Dr. Karl Kobald, ist zum Präsidenten der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien ernannt worden.

Heinz Anrath wurde als Erster Kapellmeister nach Allenstein berufen.

Erich Sauerstein ging als Dirigent an die Karlsruher Staatsoper.

Vera Schwarz wurde an die Wiener Staatsoper verpflichtet.

Alfred Gillessen wurde Dirigent an der Düsseldorfer Oper, Wilh. Hammer in Altona.

Der bisherige Wiesbadener Intendant Berg-Ehlert wurde als Generalintendant der städtischen Bühnen in Breslau bestätigt, während der ursprünglich für Breslau vorgesehene Intendant Robert Maisch für eine andere Aufgabe vorgesehen ist.

Carl von Schirach, früher Intendant des Weimarer Hoftheaters, übernimmt das Nassauische Landestheater Wiesbaden.

Hans Chemin-Petit wurde mit Wirkung vom 1. Oktober in den staatlichen Prüfungsausschuß für Organisten und Chordirigenten berufen.

Unser Mitarbeiter Dr. Rudolf Bode, der bekannte Schöpfer eines rein deutschen Systems für rhythmische Körperkultur, wurde zum Leiter der Fachgruppe „Körperbildung und Tanz" ernannt.

Dr. Wilhelm Heinitz, dem wissenschaftlichen Rat am Phonetischen Laboratorium der Universität Hamburg und Privatdozenten für Vergleichende Musikwissenschaft ist vom hamburgischen Senat die Amtsbezeichnung Professor verliehen worden.

Domorganist Horst Schneider-Bautzen wurde vom evang.-luth. Landeskirchenamt zum Orgel-

sachverständigen für die Kirchenbezirke der Oberlausitz bestellt.

Der bisherige 1. Kapellmeister am Stadttheater in Greifswald, MD Werner Trenkner, wurde zum städtischen Musikdirektor in Oberhausen ernannt.

Johannes Schüler-Halle wurde zum Städtischen Musikdirektor und musikalischen Leiter der Oper in Essen ernannt. Schüler war vor seiner Hallenser Tätigkeit Kapellmeister in Gleiwitz, Hannover und Landesmusikdirektor in Oldenburg. k.

Kammersänger Bruno Bergmann - Essen wurde zum Intendanten des Dortmunder Stadttheaters ernannt. Außerdem vertreten Operndirektor Dr. Hartmann und 1. Kapellmeister Hans Trinius die musikalischen Belange an der Dortmunder Bühne. k.

Kammersänger E. Mauck-Berlin konnte im September sein 10jähriges Beerufsjubiläum als Gesangslehrer feiern.

Prof. Dr. Karl Straube ist aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung der Gewandhaus-Chorvereinigung zurückgetreten. Prof. Günther Ramin wird die Leitung des Chores übernehmen.

Das Flensburger Musikleben ist jetzt unter eine einheitliche Führung gekommen, um eine restlose Erfassung und Ausnutzung sämtlicher dort bestehender Musikorganisationen zu ermöglichen. Zum neuen Musikdirektor wurde der Organist an der St. Nikolaikirche Johannes Röder ernannt, der durch das Flensburger Schützfest 1932 bekannt wurde. Als Assistent steht ihm Carl Seemann zur Seite.

Hugo Rasch wurde zum stellvertretenden Vorsitzenden der Arbeisgemeinschaft deutscher Musikkritiker für das Reichsgebiet ernannt.

Die Landesführung für Österreich des K. f. d. K. hat den Wiener Univ.-Prof. Dr. Victor Junk mit der Leitung der Abteilung „Künstlerischer Tanz und Gesellschafts-Tanz" in der Fachschaft „Musik" betraut.

Wir können die erfreuliche Mitteilung machen, daß Arnold Schönberg mit seiner Frau zum Judentum zurückgekehrt ist.

Professor Dr. Ferdinand Pfohl blickt im Oktober dieses Jahres auf einen Zeitraum von 25 Jahren pädagogischer Tätigkeit am „Vogtschen Conservatorium" zurück, des heute bedeutendsten musikalischen Bildungsinstitutes Hamburgs. Im Oktober 1908 trat er in die Direktion des rasch aufblühenden Konservatoriums, wo er zunächst die Theorieklassen des Seminars leitete, um dann später dort musikgeschichtliche Vorlesungen einzurichten, die stärkstes Interesse auch heute noch erregen. Dankt ihm eine große Anzahl von Schülern und Hörern (mehrere Tausend!) Grundlage und Oberbau ihrer musikalischen Bildung, so wirkten Prof. Pfohls immer auf den nationalen Grundton gestimmten, sehr gut besuchten öffentlichen Vorträge über Bach, Wagner, Beethoven, das deutsche Lied, die Oper, die Romantiker, Rich. Strauß, Pfitzner, die Modernen in den gesellschaftlichen Schichten Hamburgs merkbar nach. Akademischer Trockenheit abhold, ist Prof. Pfohl ein Redner von sprühender Lebendigkeit; Witz und Humor sichern seiner gemeinverständlichen Darstellung die spannende Wirkung. Seiner pädagogischen Tätigkeit widmet sich der 71jährige nach wie vor mit unermüdlicher Begeisterung. F. G.

Geburtstage.

Am 22. September feierte Professor Robert Hernried, der dienstälteste Lehrer für Musiktheorie und Komposition an der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik und Schriftleiter der vom Reichsverband Deutscher Orchester herausgegebenen Zeitschrift „Das Orchester", seinen 50. Geburtstag in Verbindung mit seinem 25jährigen Künstlerjubiläum. Als Musikpädagoge wirkte er stets gegen die zersetzenden Einflüsse des Atonalismus und Jazz, trat als Komponist und in musiktheoretischen Arbeiten für eine gesunde Entwicklung der deutschen Tonkunst ein. Er erforschte und veröffentlichte unbekannte Tatsachen und Briefe von Wagner, Brahms, P. Cornelius, Hugo Wolf und Hermann Goetz. So gewann sein Name im ganzen Reiche und über dessen Grenzen hinaus einen guten Klang.

Karl Nef, Ordinarius für Musikwissenschaft an der Universität Basel, feierte am 22. August seinen 60. Geburtstag.

Dr. Max Schwarz, geachteter Kritiker und Schriftsteller, ehemals an der „Täglichen Rundschau", wurde 60 Jahre alt.

Dr. Hans Kleemann, Komponist, Chordirigent und Musikkritiker in Halle, feierte seinen 50. Geburtstag.

Todesfälle.

† am 13. September in Wien der langjährige Ballettmusikdirigent der Staatsoper Prof. Jos. Klein im 63. Lebensjahr. Ein persönlicher Schüler Anton Bruckners, war er seit 1889 im Opern-Orchester tätig und seit 1913, als Nachfolger Josef Bayers, Ballett-Kapellmeister. Er komponierte u. a. die Ballette „Die roten Dominos", „Faun u. Nymphe" und „Wiener am Nil"; auch bearbeitete und instrumentierte er das von der österr. Erzherzogin Immakulata vertonte Ballett „Der 18. Lenz".

† Paul Hillemacher, französischer Komponist (Opern „Circe", „Fra Angelico" u. a.) am 13. August in Versailles.

† Ernst Stoehter, Musikpädagoge und Komponist in Leipzig, im Alter von 71 Jahren.

† Ludwig Heine, Leipziger Bühnen-Tenor.

† Emil Pinks, Kammersänger in Leipzig, Konzerttenor und Gesangspädagoge, im Alter von 67 Jahren.

† Julius Puttlitz, langjähriges Mitglied der Dresdner Staatsoper, Kammersänger, Bassist.

† Franz Xaver Battisti, beliebter Tenor des Stadttheaters in Hannover.

† Carl Neiffer, bekannt durch Berliner Operetteninszenierungen.

† Georges Mesmaecker, Opernsänger, durch Selbstmord.

BÜHNE

Eine ungewöhnlich geschmackvolle Werbeschrift versendet das Erfurter Theater unter dem Titel: „Ein Stadttheater wird Deutsches Volkstheater". Vorgesehen sind als Erstaufführungen: „Titus", „Arabella", „Nicodemus" (Grimm), „Traumspiel" (Weißmann), „Die vier Grobiane", ferner zahlreiche Neueinstudierungen, darunter Reznicecks „Donna Diana", Boieldieu, Donizetti, d'Albert u. a.

Emil Preetorius wurde von Staatskapellmeister Furtwängler eingeladen, Wagners Ring für die Berliner Staatsoper neu zu inszenieren; die musikalische Leitung übernimmt Furtwängler; Rheingold und Walküre sollen Anfang November an zwei aufeinanderfolgenden Abenden zur Aufführung gelangen, Siegfried und Götterdämmerung auf gleiche Weise Anfang nächsten Jahres.

Die Platzmietenzahl des Hamburgischen Staatstheaters ist überraschend gestiegen und beträgt ohne die „Deutsche Bühne" weit über 4500, in der vorigen Saison um 1000 weniger.

Die Berliner Opernsaison begann mit Neuinszenierungen der „Lustigen Weiber", „Palestrina", „Cavalleria" und „Bajazzo", während das Konzertleben noch keinen Anfang genommen hat. F. St.

Das Hamburger Staatstheater verspricht an Neuheiten Händels „Julius Caesar", „Templer und Jüdin", „Arabella", „Armer Heinrich" und neben einer Oper von Draeseke noch Graeners „Don Juans letztes Abenteuer".

Das Danziger Stadttheater wurde Staatstheater.

Lübeck kündigt an: „Arabella", „Schirin und Gertraude" (Graener), „Das Herz", „Turandot" und eine Oper von Siegfried Wagner.

Das Stadttheater in Münster ist auf Grund freiwilliger Spenden und Einsetzen des Arbeitsdienstes umgebaut worden.

Die Dresdener Staatsoper beabsichtigt eine Verringerung der Repertoire-Opern zugunsten einer Leistungssteigerung. Aus der verflossenen Spielzeit werden folgende Opern übernommen: „Arabella" von Richard Strauß, „Ali Baba" von Johann Strauß, „Der fliegende Holländer" von Richard Wagner, ferner die teilweise neueinstudierten Werke Richard Wagners: „Die Meistersinger von Nürnberg", „Parsifal" und „Tristan und Isolde". Zur Uraufführung wurde die Oper „Münchhausen" von Mark Lothar erworben. Zur Erstaufführung gelangen die Opern „Die Schmiede" von Striegler-Staegemann, „Mona Lisa" von Max v. Schillings. Über eine weitere Erstaufführung wird in Kürze entschieden werden. Völlig neu einstudiert und inszeniert werden „Das Rheingold" und „Die Walküre" von Richard Wagner. Neueinstudiert bzw. aufgefrischt werden u. a. folgende Werke: „Palestrina" von Pfitzner, „Der Rosenkavalier" von Richard Strauß, „Der Wildschütz" von Lortzing, „Cosi fan tutte" von Mozart, „Don Carlos" von Verdi, „Turandot" von Puccini, „Die Fledermaus" von Johann Strauß.

Im Vordergrunde des Bremer Staatstheaters wird im kommenden Winter die deutsche Volksoper stehen. Unter den beabsichtigten Neueinstudierungen seien genannt: Webers „Oberon", Marschners „Hans Heiling", Lortzings „Die beiden Schützen" und „Der Pfeifertag" von Max von Schillings. Außerdem erlebt „Godiva" von Ludwig Roselius in Bremen die nordwestdeutsche Erstaufführung.

Das Stadttheater in Plauen kündigt neben Opern von Gluck, Humperdinck, Lortzing, Marschner, Mozart, Nicolai, Verdi, Wagner die „Kaukasische Komödie" von Otto Wartisch und „An allem ist Hütchen schuld" von Siegfried Wagner an.

Das Osnabrücker Stadttheater kündigt die Erstaufführung von Grovermanns Oper „Medea" an.

Das Bremer Stadttheater erhielt die Bezeichnung Staatstheater.

Das Harzer Bergtheater, Thale/Harz (Künstlerische Leitung: Intendant Dr. Walther Eggert-Bayreuth) brachte Shakespeares „Was ihr wollt", sowie von der Goltzens „Der Rattenfänger von Hameln" zur Aufführung mit einer aus klassischer Musik des 16. Jahrhunderts von Walther Eggert zusammengestellten Begleitmusik. — Als Höhepunkt der dortigen Spielzeit galt die Erstaufführung von Straußens „Zigeunerbaron" unter musikalischer Leitung von Waldo Zimmer mit dem Quedlinburger Konzertorchester und der Spielleitung von Dr. Walther Eggert. Für die kommende Spielzeit plant die Intendanz die Aufführung des „Freischütz" und des „Evangelimann", sofern der Verwaltungsrat dem von Dr. Eggert vorgesehenen Einbau eines Orchesterraumes zustimmt. Die Akustik des Harzer Bergtheaters hat sich im „Zigeunerbaron" und in einem Sonderkonzert als für musi-

kalische Aufführungen hervorragend geeignet erwiesen.

Das Landestheater Coburg wird in der kommenden Spielzeit folgende Opern neu herausbringen: „Arabella“ von R. Strauß, Mozarts „Don Juan“ mit der Texterneuerung von Frhr. v. Gersdorff; „Don Quixote“ von Massenet; „Aus einem Totenhaus“ von Janacek; Verdis „Sizilianische Vesper“ und „Der Kreidekreis“ von Zemlinsky.

Die Metropolitan Opera in New York hat bisher als einzige Uraufführung die Oper „Merry Mount“ von Howard Hanson vorgesehen. Neu einstudiert werden „Salome“, „Gianni Schicchi“ und Donizettis „Linda von Chamonix“. Lauri Volpi scheidet aus dem Ensemble aus.

In Münster wird neben klassischen Werken und einer noch ungenannten zeitgenössischen Oper, Graeners „Friedemann Bach“ und Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos“ auf dem Opernspielplan dieses Winters erscheinen. k.

Der neue Leipziger Generalmusikdirektor Paul Schmitz eröffnete seine dortige Tätigkeit mit „Tristan und Isolde“.

Die Königsberger Oper bereitet für den kommenden Winter an Erstaufführungen: Richard Strauß' „Arabella“, Künneckes „Nadja“ und Vollerthuns „Island-Saga“ vor.

Die Pfalzoper bringt in der neuen Spielzeit an zeitgenössischen Werken u. a. Hans Pfitzners „Der arme Heinrich“, Wilhelm Weismanns „Schwanenweiß“, Paul Graeners „Schirin und Gertraude“, Vollerthuns „Freikorporal“.

Wie verlautet soll „Parsifal“ in Zukunft wieder Bayreuth allein vorbehalten bleiben.

Das Duisburger Stadttheater hat die unbekannte Rossini-Oper „Der Graf Ory“, sein vorletztes Werk, das seinerzeit vor dem „Wilhelm Tell“ entstand, in der Übersetzung und Bearbeitung von Herbert Gerigk zur deutschen Erstaufführung angenommen.

Frau Winifred Wagner hat die alleinige Ur-Aufführung von Siegfried Wagners hinterlassenem Werk „Der Heidenkönig“ Generalintendant Alexander Spring-Köln übertragen.

Die Städtischen Bühnen Hannover (Ltg. Rudolf Krasselt) begannen die neue Spielzeit mit den „Meistersingern“. Es folgte Webers „Euryanthe“ und „Das Glöckchen des Eremiten“, während sich die Erstaufführungen von Verdis „Sizilianischer Vesper“ und Paul Graeners „Schirin und Gertraude“ in Vorbereitung befinden.

In der kommenden Spielzeit wird im Braunschweigischen Landestheater Malipiero-Pirandellos „Fabel vom vertauschten Sohn“ zur Uraufführung gebracht werden. k.

In einer textlichen und musikalischen Neubearbeitung von Herbert und Siegfried Scheffler geht in der kommenden Spielzeit Friedrich von Flotows Spätwerk „Sein Schatten“ in Darmstadt, Hamburg, Schwerin und Weimar in Szene k.

Julius Weismanns Oper „Schwanenweiß“ (nach Strindberg) kommt demnächst an den Bühnen in Augsburg, Freiburg i. Br. und Kaiserslautern zur Aufführung.

Die Generalintendanz der Düsseldorfer Städtischen Theater brachte auf dem Rathausplatz der Stadt Düsseldorf den zweiten Akt der „Meistersinger“ von Wagner als Freilichtspiel zur Aufführung. Die Veranstaltung war als Werbung für das Düsseldorfer Theater gedacht. k.

Unter der Leitung von MD Johannes Schüler gelangt am 2. Oktober an den Essener Städtischen Bühnen die Oper „Madame Liselott“ von Ottmar Gerster zur Uraufführung. Die Inszenierung liegt in Händen von Intendant Alfred Noller. k.

Die anfängliche Gefahr einer Schließung des Reußischen Theaters in Gera ist durch das Eingreifen des Erbprinzen vermieden worden. Der Erbprinz hat aus eigenen Mitteln einen Zuschuß von 200000 Mark gewährt. So ist es möglich, nicht nur, wie in den letzten Jahren ein Schauspiel- und Operettenpersonal zu verpflichten, sondern wieder die Oper ins Leben zu rufen. Zum Teil wird freilich das Opernpersonal so ausgewählt, daß es auch in der Operette mitwirken kann. Andererseits braucht man sich nicht auf die „Spieloper“ zu beschränken. Neben Werken von Lortzing und Mozart sind Opern wie der „Troubadour“, „Bohème“, „Die lustigen Weiber“, „Martha“ vorgesehen. P.

Die Deutsche Musikbühne des Erbprinzen Reuß führt künftig den Namen „Deutsche Musikbühne e. V., Reichswanderoper“. Ihr Fortbestand ist durch Unterstützung des Reichs und von Preußen gesichert. Sie spielt in den nächsten Monaten „Freischütz“, „Die lustigen Weiber von Windsor“ und „Zar und Zimmermann“.

KONZERTPODIUM

Die auf dem Dortmunder Tonkünstlerfest mit Erfolg aufgeführte „Sinfonische Suite“ op. 30 von Max Trapp ist von Wilhelm Furtwängler für seine nächstjährigen Berliner Philharmonischen Konzerte und vom Leipziger Gewandhaus für das erste Eugen Papst-Konzert angenommen worden.

Als Dirigenten des Berliner Kampfbundorchesters werden sich abwechseln: Prof. Gustav Havemann, Dr. Hans Hörner, Max Fied-

ler, Hans Weisbach, Leopold Reichwein, Otto Frickhöffer.

Arnold Ebels neueſtes Orcheſterwerk, eine „Ballettſzene“, op. 42 brachte GMD Walter Stöver mit dem Dresdener Philharmoniſchen Orcheſter aus Anlaß des 50. Geburtstages des Komponiſten bei einem Ebel-Abend in Bad Pyrmont zur Uraufführung.

Im Frankfurter Orcheſterverein (Dirigent Hans Rosbaud) ſind an Uraufführungen vorgeſehen: eine Symphonie von Alexander Friedrich von Heſſen, eine Ouvertüre von Lothar Windſperger; an intereſſanten Stükken: Buſonis „Rondo arlechinesco“, Debuſſys „Six Epigraphes“, Reſpighis „Pini di Roma“, an älterer Muſik: Beethovens Große Fuge (für Streichorcheſter) und eine Konzertaufführung der Oper von Peter Cornelius „Der Barbier von Bagdad“.

Wilhelm Furtwängler wird in Berlin Paul Graeners „Sinfonia brevis“ aufführen.

In Harburg-Wilhelmsburg iſt geplant, mithilfe des Kampfbundes für deutſche Kultur ein Brahms-Chorkonzert, drei Konzerte des Hamburger Staatsorcheſters unter Leitung von Eugen Papſt und Richter, ſowie Kammerkonzerte zu veranſtalten.

Richard Strauß und Hans Pfitzner wurden als Gaſtdirigenten der Danziger Sinfoniekonzerte verpflichtet.

Der Kaſſeler Konzertwinter verſpricht für ſeine Reihenkonzerte folgende Werkauswahl: Sinfonie von Haydn G-dur Nr. 13, Beethoven: Siebente, Brahms: Vierte, Strauß: Eine Alpen-Symphonie, Ambroſius: Fünfte (Uraufführung), Bruckner: Neunte, Gottfried Müller: Sinfoniſche Variationen über ein deutſches Volkslied, Strauß: Feſtliches Präludium und Till Eulenſpiegels luſtige Streiche, Reger: Romantiſche Suite. Beethoven: Klavierkonzert c-moll, Bach: Konzert für zwei Violinen, Brahms: Violinkonzert u. a. An Chorwerken ſind vorgeſehen: Reger: Requiem und Der Einſiedler, E. Wolf-Ferrari: La vita nuova (Das neue Leben), Bruckner: Te Deum, Mozart: Requiem, Richard Wagner: Liebesmahl der Apoſtel.

Das Programm der Dortmunder Städt. Konzerte bringt neben den klaſſiſchen Standardwerken Pfitzners Sinfonie, Hermann Reutters „Großer Kalender“, Brahms' „Nänie“, Mozarts „Requiem“, Bachs „Matthäus-Paſſion“, und als Uraufführung die „Zweite Sinfonie“ von A. Weckauf.

An Erſtaufführungen im Rahmen der Kölner Gürzenich-Konzerte ſind vorgeſehen: Regers Vaterländiſche Ouvertüre, Philipps Vorſpiel zu „Simſon“, Max Trapps Klavierkonzert mit dem Komponiſten als Soliſten, Dittersdorfs Violinkonzert G-dur mit Georg Kulenkampff, Straeſſers VI. Sinfonie, Siegls Chorwerk „Eines Menſchen Lied“ mit zwei Soloſtimmen (Henny Wolff und Joh. Willy), Bruckners IX. Sinfonie (d-moll) in Urfaſſung, Gottfried Müllers Variationen für Orcheſter „Morgenrot“, Heinz Schuberts „Hymnus“ für Chor, Orcheſter und Sopranſolo, das Amalie Merz-Tunner ſingt, Pfitzners Kantate „Von deutſcher Seele“ mit Jo Vincent, Gertrude Pitzinger, Helge Roswaenge und Heinrich Rehkemper, Bruckners Meſſe d-moll mit Helene Fahrni, Trude Fiſcher, Joſeph Witt und Ewald Kaldeweier und ſchließlich Hans Wedigs Deutſcher Pſalm für gemiſchten Chor. An Soliſten ſind außer den ſchon Genannten gewonnen: Walter Gieſeking, Poldi Mildner, Julius Patzak, Ria Ginſter, Hildegard Hennecke, Karl Hartmann, Hans Hermann Niſſen, Wilhelm Backhaus, Marta Fuchs, Alfred Hoehn, Riele Queling, Eduard Erdmann, Hans Münch-Holland ſowie für die Matthäuspaſſion: Mia Peltenberg, Karl Erb, Paul Bender und Rudolf Haym.

Der Philharmoniſche Chor in Berlin unterſteht in der kommenden Saiſon der Leitung von GMD Carl Schuricht.

Die Städtiſchen Konzerte in Bielefeld verſprechen als Neuheiten: Klavierkonzert von Max Trapp, Cello-Konzert von Hans Bullerian, „Muſik für Orcheſter“ von Gerhard Maaß, Sinfonie von Pfitzner, „Sinfonia brevis“ von Paul Graener, „Römiſche Brunnen“ von Reſpighi, Konzert für Soloquartett und Streichorcheſter von Otto Siegl.

Aachen kündigt im Rahmen der Städtiſchen Konzerte als Neuheiten an: Pfitzners Sinfonie, Paſſacaglia-Fuge von W. v. Baußnern, Heinz Schuberts „Hymnus“, Chorwerke von H. Reutter und Karl Gerſtberger.

Für die Leipziger Gewandhauskonzerte wurden verpflichtet: Rudolf Bockelmann, Ria Ginſter, Louis Graveure, Guſtav Havemann, Gerhard Hüſch, Maria Ivogün, Georg Kuhlenkampff, Lotte Lehmann, Poldi Mildner, Mitja Nikiſch, Sigrid Onegin, Max Pauer, Günther Ramin und Roſalind v. Schirach. Die muſikaliſche Leitung der Konzerte werden Dr. Karl Muck, Eugen Papſt, Carl Schuricht, Paul Schmitz und Dr. Rich. Strauß übernehmen. Dr. Wilhelm Furtwängler gaſtiert mit den Berliner Philharmonikern, Edwin Fiſcher wie auch Hermann Abendroth mit ſeinem Kammerorcheſter.

Die Philharmoniſche Geſellſchaft in Bremen legt ein Saiſonprogramm vor, das den jüngſten Schöpfungen ſehr wenig Raum gönnt. Wir finden

in den 16 Hauptkonzerten nur Sinfonien von Pfitzner und Trapp und Gottfried Müllers Morgenrot-Variationen.

Die Musikalischen Akademien Mannheim, die sich mit dem Philharmonischen Verein zusammengeschlossen haben, bereiten für den Winter 6 Konzerte vor, von denen vier unter Leitung von GMD Wüst stehen, während die beiden weiteren von Hans Pfitzner und GMD Weisbach dirigiert werden. Sie übernehmen ferner auch die bisher vom Ausschuß für Volksmusikpflege betreuten Volkssinfoniekonzerte, die, heuer sechs an der Zahl, die gleichen Programme, Dirigenten und Solisten, wie die Akademiekonzerte, bringen. Um aber diese äußerst billigen Konzerte auch tatsächlich den Minderbemittelten offenzuhalten, werden Eintrittskarten hierfür nur an Personen ausgegeben, deren Einkommen eine Lohnsteuer von Mk. 100.— jährlich nicht übersteigt.

In der Philharmonie Halle (Saale) hat Dr. Georg Göhler, der verdiente langjährige Leiter, sein Amt zur Verfügung gestellt, um der Gesellschaft ein engeres Zusammenarbeiten mit dem Stadttheater-Orchester zu ermöglichen. Von den acht Konzerten der kommenden Saison wird nunmehr Bruno Vondenhoff die Hälfte dirigieren, während für die übrigen vier Abende Furtwängler mit den Berliner Philharmonikern, Edwin Fischer mit seinem Kammerorchester, Hans Pfitzner und Hermann Abendroth gewonnen sind. An solistischen Kräften werden u. a. Georg Kulenkampff, Max Pauer und Martha Fuchs mitwirken. Im Vordergrunde der Vortragsfolge stehen die Werke unserer großen deutschen Symphoniker. P. Kl.

Die Berliner Sing-Akademie bereitet unter ihrem Leiter Prof. Dr. Georg Schumann für das 1. Konzert Bachs Kantate „Ein feste Burg", Händels Dettinger Te Deum und die Uraufführung von Paul Graeners „Marienkantate" vor.

Richard Wetz' Violinkonzert in h-moll gelangt in dem Festkonzert des „Liszt-Bundes" am 7. Oktober in Weimar zur Aufführung.

Als Solisten der Berliner Philharmonischen Konzerte unter Wilhelm Furtwängler wurden Lotte Lehmann, Walter Gieseking, Cortot, Wilhelm Backhaus, Alma Moodie, Riele Queling, Arrigo Pellicia und Paul Grümmer verpflichtet.

Paul Graeners neuestes Orchesterwerk „Sinfonia breve" wurde in letzter Zeit von den Sendern Berlin, Köln und Wien aufgeführt und wird für die kommende Spielzeit u. a. in Bamberg, Berlin (Furtwängler), Darmstadt, Flensburg, Lübeck, Waldenburg, Rio de Janeiro vorbereitet.

Der Kampfbund für deutsche Kultur in Gleiwitz (Oberschlesien) veranstaltete ein Festkonzert zu Ehren von Richard Wetz (geboren in Gleiwitz). Unter Mitwirkung von Prof. Robert Reitz-Weimar des Gemischten Chores der Stadt und des oberschlesischen Landesorchesters kamen folgende Werke von Richard Wetz zur Aufführung: Kleist-Ouvertüre, Violinkonzert in h-moll, a cappella-Chöre, „Gesang des Lebens" für Männerchor und Orchester und die Zweite Symphonie in A-dur. R. Wetz, der am Vorabend des Konzertes einen Vortrag über den Dichter Joseph Eichendorff hielt, leitete die Aufführung selbst.

In Wiesbaden fand kürzlich unter der Leitung von MD Herbert Albert ein Konzert statt, in dem u. a. das Klavierkonzert in es-moll von Alexander Friedrich, Landgraf von Hessen, zur Aufführung kam. Der Solist des Abends war Fritz Malata-Frankfurt a. M.

GMD Walter Abendroth dirigierte vor kurzem ein Konzert der Münchener Philharmoniker in Bad Kissingen, in dem Webers „Euryanthe"-Ouvertüre, Beethovens 1. Symphonie und Brahms' 4. Symphonie zur Aufführung kamen.

Der neue Augsburger Kapellmeister Martin Egelkraut hat für die städtischen Symphoniekonzerte ein Dreijahres-Programm aufgestellt: das erste Jahr (1933/34) soll ausschließlich deutsche Meisterwerke bringen, im zweiten sollen völkisch wertvolle Werke des Auslandes sowie neuere deutsche Werke, im dritten zeitgenössische Werke zusammen mit Werken alter deutscher Meister aus der Zeit vor Bach und Händel aufgeführt werden.

Sigfrid Walther Müllers „Heitere Musik", die kürzlich bei dem Fest „Das junge Deutschland in der Musik" in Bad Pyrmont großen Erfolg hatte und außerdem von den Sendern Leipzig, Hamburg, Frankfurt aufgeführt wurde, ist für die kommende Spielzeit an zahlreichen Plätzen, darunter Berlin (Furtwängler), Chemnitz, Darmstadt, Dresden, Kiel, Nürnberg angenommen worden.

In Bochum (Bundeschormeister Hoffmann) und Kassel (Staatskapellmeister Robert Laugs) kamen Chorwerke des Kölner Komponisten Hanns Kirchhelle zur Uraufführung. k.

Aufführungen des Oratoriums „Der große Kalender" von Hermann Reutter finden in der kommenden Spielzeit in bis jetzt 12 Städten statt, darunter Leipzig (Gewandhaus), Bochum, Aachen, Bottrop, Stuttgart, Karlsruhe.

Das Basler Kammerorchester (Leitung Paul Sacher) versendet soeben ein reichhaltiges Programm, das folgende Werke für den kommenden Winter vorsieht: Händel: Ouvertüre zu „Esther"; Monteverdi: Sonata sopra „Sancta Maria"; Händel: Oratorium „L'Allegro, il Pensieroso, il Moderato"; J. Holzbauer: Sinfonia E-dur; Por-

pora: Arie für Sopran und Orchester; Boccherini: Sinfonia C-dur; Tartini: Konzert für Viola da Gamba; Ph. E. Bach: Suite D-dur. Werke der modernen Richtung: Martinu: Partita; Debussy: „Danses"; Caplet: „Les Prières"; Schönberg: II. Streichquartett; W. Fortner: Konzert für zwei Soloviolinen, Solocello und Streichorchester; Möschinger: Variationen und Finale über ein Thema von Purcell; C. Beck: Oratorium (Uraufführung).

Als Auftakt zur Deutschen Woche in Lippe fand in Bad Meinberg ein Symphoniekonzert statt, in dessen Rahmen die Schlageter-Symphonie von Otto Erich Steeger und die Symphonie A-dur von August Weweler zur Uraufführung gebracht wurden.

Walter Gieseking wird das neue Klavierkonzert von Albert Moeschinger im November in Zürich zur Aufführung bringen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Der italienische Komponist Filiasi hat die Komposition seiner Oper „Die Teuflischen" beendet.

Friedrich Karl Grimm hat eine Sonate für Horn und Klavier sowie ein Streichquartett in E-dur vollendet, die beide im kommenden Winter zur Uraufführung gelangen.

Hans Chemin-Petit arbeitet an einem vaterländischen Chorwerk.

Hans Hermann vollendete ein einsätziges Klavierkonzert mit kleinem Orchester.

Joseph Haas hat ein Chorwerk „Das deutsche Gloria" nach einem Text von W. Dauffenbach für achtstimmigen gemischten Doppelchor beendet.

Paul Winter, ein Meisterschüler Hans Pfitzners, beendete soeben eine Märchenoper „Falada".

Alexander Grimpe hat soeben ein neues Werk für großes Orchester vollendet.

Hanns Schindler hat eine „Deutsche Volksliedersuite" für Chor und Streichorchester beendet, die der Münchener Sender demnächst in der Uraufführung bringen wird.

MD Werner Trenkner schrieb soeben ein Streichquartett in f-moll.

VERSCHIEDENES

Unter dem Namen „Music Copyright Research Bureau" ist in New-York ein internationales Büro gegründet worden, das sich mit dem Problem des musikalischen Urheberrechts befassen will. Das Büro hat seinen Sitz in der Radio City und untersteht der Leitung von Ottilie Mark, die auf diesem Gebiete über eine ausgezeichnete Praxis verfügt.

Die Brahmshandschriften der Kinderlieder, die Brahms dem Hause Robert Schumanns geschenkt hat, sowie die Orchesterbearbeitung von drei Schumann-Liedern für den Sänger Julius Stockhausen, werden zur Zeit auf der Londoner Brahms-Ausstellung im Kgl. Musikinstitut gezeigt.

Eine Ausgabe von „Denkmälern thüringischer Musik" ist von einer Arbeitstagung zur Pflege und Erforschung thüringischer Musik angeregt worden. Die Ausgabe soll der Geschichtsforschung wie der Praxis dienen. Zu Ostern 1934 soll das Unternehmen mit einer an vielen Orten Thüringens erfolgenden Uraufführung der Vulpiusschen Matthäus-Passion von 1613 beginnen. Eine Zentralforschungsstelle für heimatkundliche Musikforschung soll errichtet werden, eventuell im musikwissenschaftlichen Seminar der Universität Jena. Die thüringische Regierung hat der Zentralstelle ebenso wie der Bewegung zum musikalischen Denkmalschutz jede mögliche Unterstützung zugesagt.

Den Nachlaß von Hermann Levi, darunter den Briefwechsel mit dem Hause Wahnfried, erwarb die Bayerische Staatsbibliothek.

Dr. Siegfried Anheißer fand in der Kongreßbibliothek zu Washington das Textbuch zur Ur-Aufführung von Mozarts „Figaro", welches eine Reihe von Abweichungen von der in der Preußischen Staatsbibliothek befindlichen Handschrift aufweist, andererseits aber mit einer Abschrift der beiden ersten Aufzüge übereinstimmt, die der Fürstlich Fürstenbergischen Bibliothek in Donaueschingen gehört. So wird gemutmaßt, daß es sich mit dieser neuaufgefundenen Handschrift um die verloren geglaubte Ur-Handschrift handelt.

Auf Anregung von Museumsdirektor Dr. Wiegand wird das Lippische Landesmuseum in Detmold Dichtern und Musikern, die mit der lippischen Landeshauptstadt enger verbunden sind, besondere Gedenkräume einrichten, worin Erinnerungsstücke an diese großen Deutschen aufbewahrt werden sollen. Zunächst werden Räume für Brahms, Lortzing, Grabbe und Freiligrath eingerichtet. k.

Der Berliner Musikschriftleiter Friedrich W. Herzog bereitet eine Biographie Ludwig Webers vor, die das bisher vorliegende Schaffen des jungen Meisters würdigen wird. k.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Die Orchestersuite „Bürger als Edelmann" von Strauß wurde kürzlich in Paris, Mailand, Belfast und Warschau gespielt.

Im Rahmen musikalischer Festaufführungen der Badestadt San Feliu de Guixols bei Barcelona traten die deutschen Komponisten Hugo Herr-

mann und Will Eiſenmann mit neuen Werken ſehr erfolgreich hervor. Sie waren mit der jungen Künſtlerin Eva Weſtphal ſelbſt die beſten Interpreten ihrer Muſik. Beſonders intereſſierten u. a. die Uraufführungen von Hugo Herrmanns „Meditationen über ein gregorianiſches Thema" für Klavier, die in ihrer religiöſen Haltung und ſakralen Klangſchönheit dem Publikum tiefen Eindruck machten, wie auch das „Concerto für Violine und Klavier" von Will Eiſenmann in ſeiner melodiſchen Senſibilität und feinnervigen tänzeriſchen Beſchwingtheit eine ganz beſondere Bereicherung der modernen Violinliteratur darſtellt. Das Concerto wurde von Eva Weſtphal eindringlich und hinreißend geſtaltet. Ein auserleſenes internationales Publikum ſpendete den hervorragenden Leiſtungen der Künſtler großen und aufrichtigen Beifall. A. H.

Die Kaiſerliche Akademie für Muſik in Tokio führte die 9. Sinfonie von Beethoven unter der Leitung von Profeſſor Klaus Pringsheim in ſchöner, würdiger Weiſe auf. Die Ausführenden waren durchweg Japaner, das Soliſtenquartett Schüler von Prof. Dr. Hermann Wucherpfennig.

Innerhalb eines Brahmsabends in Tokio ſang Frau Margarethe Netke mit der ihr eigenen Innerlichkeit und Geſtaltungskraft ſelten geſungene Brahmslieder.

Prof. Heinrich Werkmeiſter (Tokio) veranſtaltete zur Feier ſeines 25jährigen Wirkens in Japan einen Abend mit eigenen Kompoſitionen. Die Werke ſind ſo ſchön und in ihrer techniſchen Durcharbeitung ſo gekonnt, daß man ihren Eingang in weſtliche Konzertprogramme aufrichtig wünſchen kann. W.

Ein Jahr der Muſik in Tokio. Über das muſikaliſche Leben in der japaniſchen Hauptſtadt herrſchen mitunter irrige Vorſtellungen. Nachſtehende Aufſtellung ſoll zeigen, daß Tokio eine rege Muſiktätigkeit beſitzt, wobei der deutſchen Muſik eine beſonders bevorzugte Stellung eingeräumt wird. Da ſind an erſter Stelle die Philharmoniſchen Konzerte des Neuen Sinfonie-Orcheſters unter ſeinen beiden Dirigenten Viscount Konoye und Nicolaus Schiferblatt (ein Ruſſe) zu nennen. Außer guten Programmen erfreuen dieſe Konzerte durch Gaſtdirigenten und prominente Soliſten. Als Gaſtdirigenten zeigten ſich Claus Pringsheim und Robert Pollack, beide Profeſſoren an der Akademie für Muſik, und Yamada, der bedeutende japaniſche Komponiſt. Soliſten waren die Geiger Szigeti, René Chemét und Zimbaliſt und der Pianiſt Moiſeiwitſch, die ſich mit den in Tokio lebenden Künſtlern abwechſelten. Unter ihnen die japaniſche Geigerin Andoh, die Geiger Robert Pollack und Alexander Moguilewſky, der Pianiſt Leo Sinota und meine Wenigkeit. Im Verlauf von vierzehn großen Sinfoniekonzerten erklangen Werke von Weber, Mozart, Beethoven, Wagner (wobei ich ſeine fünf Gedichte ſang), Bach Liſzt, Reger (die „vaterländiſche Ouvertüre") u. a. Eine Brahmsfeier unter Leitung von Konoye brachte die zweite Sinfonie, das d-moll-Klavierkonzert und die Haydn-Variationen. Die Kammermuſikkonzerte unter dem Protektorat von Marquis Tokugawa ſind eigentlich interne Veranſtaltungen des Adelsklubs und ſind nur einem kleinen Hörerkreis zugänglich. Das iſt außerordentlich zu bedauern, denn gerade dieſe Konzerte würden dem Muſikſtudenten viele Anregungen zum gemeinſamen Muſizieren im Familien- oder Freundeskreiſe geben. Nirgends ſonſtwo in Tokio — ja, in ganz Japan — kann man zum Beiſpiel das Forellenquintett oder die Schottiſchen Lieder von Beethoven (mit Triobegleitung) hören. Die Abende des letzten Jahres boten u. a. Beethoven, Mendelsſohn, Schubert, Schumann, Brahms u. a. Eigene Konzerte gaben: Leo Sirota, Robert Pollack, Maxim Schapiero, Alexander Tansman, Heinrich Werkmeiſter (mit eigenen Kompoſitionen) und ich ſelbſt; dazu die durchreiſenden Soliſten der Sinfoniekonzerte. Von den japaniſchen Künſtlern iſt vor allem Tamaki Miura, die weltberühmte „Butterfly" zu nennen. Das Gaſtſpiel eines italieniſchen Opernenſembles brachte die Opern Carmen, Rigoletto, La Bohème, Cavalleria und Bajazzo. Eine ausgezeichnete Abwechſlung im Muſikleben Tokios. Neben den genannten Konzerten ſind die Veranſtaltungen der Kaiſerlichen Hochſchule für Muſik zu erwähnen, die außer den zehn Schülerkonzerten noch ſechs große öffentliche Konzerte gab. Hier finden wir durchwegs Werke deutſcher Komponiſten auf dem Programm, darunter eine Mozart-Motette für Sopran, Beethovens Neunte Sinfonie und den ganzen erſten Akt aus „Lohengrin". Bemerkenswert ſind ferner eine Brahmsfeier der japaniſchen Zeitung Aſahi Shimbun und die Konzerte vom „Tokyo-Women's-Club". Sogar ein deutſch-japaniſches Männerchorkonzert vom Oſtjapaniſchen Männerchorbund konnte ich beſuchen. Alle dieſe Programme mit einer zur Hälfte deutſchen Muſik und in deutſcher Sprache geſungen geben Zeugnis davon, wie hochgeſchätzt die deutſche Muſik in Japan iſt. Ein Umſtand, der es nur berechtigt erſcheinen läßt, das Intereſſe der deutſchen Muſikwelt auf dieſes reiche Muſikleben im fernen Oſten hinzulenken.

Prof. Maria Toll, Tokio.

Waldemar von Baußnerns Klaviertrio und drei Stücke für Streichorcheſter kamen in New York unter Fiorillos Leitung im Haarlem House zur Aufführung und wurden von Publikum und Preſſe außerordentlich begeiſtert aufgenommen.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die musikalische Eroberung des Dorfes.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Bei Eröffnung der großen diesjährigen Funkausstellung wurde durch Reichsminister Dr. Goebbels eine großzügige Werbung neuer Hörer angekündigt. Eine besonders dankbare Aufgabe bietet sich hier, wenn man versucht, die Millionen der bäuerlichen Bevölkerung für den Rundfunk zu gewinnen. Die Statistik der Rundfunkteilnehmer zeigt deutlich, daß der größte Teil der Hörer in den Städten sitzt, das Rundfunkprogramm muß also in erster Linie auf die seelische Haltung des Städters eingestellt sein und gibt dem Bauern musikalisch noch nicht das, was er braucht. Man bietet diesem wohl Vorträge über Wirtschafts- und Betriebsfragen, doch wird auch auf dem Lande der Rundfunk in allererster Linie als Musikinstrument betrachtet; ein Musikprogramm, das die besonderen Bedürfnisse der ländlichen Bevölkerung berücksichtigt, würde demnach heute die erfolgreichste Hörerwerbung darstellen.

Im Musikempfinden des Bauern spielen zwei Darstellungsmittel keine Rolle, die in der hohen Kunst unentbehrlich sind, nämlich Polyphonie und Chromatik. Auch das harmonische Empfinden bewegt sich im Raum der drei Hauptfunktionen und einiger Parallelklänge; eine Musik, die harmonisch kompliziert ist, gleitet am Bauern ab. Dagegen ist er außerordentlich empfänglich für Musik, die sich in erster Linie auf Melodie und Klangfarbe stützt; auch rhythmische Wirkungen finden bei ihm Verständnis. Es wäre nun vollkommen verfehlt, den Bauern wegen dieser selbstgezogenen Grenzen mit der Überheblichkeit des Städters als „primitiv" abzutun. Innerhalb dieser Grenzen ist das Musikempfinden des Bauern sogar erstaunlich reich und vielseitig. Der Rundfunk kann gar nichts Besseres tun, als dieser Lage Rechnung zu tragen und Musik dieser Art häufig zu senden. Daß die Tanzformen — vor allem die Volkstanzformen — und das Volkslied hier in erster Linie berücksichtigt werden müssen, liegt in der Natur der Sache. Damit decken sich diese besonderen Aufgaben zum großen Teil mit den Aufgaben, welche die allgemeine Volks- und Unterhaltungsmusik den Sendeleitungen stellt. Wesentlich ist auch hier, die bisher ungenutzten reichen Musikschätze wirklich an das Mikrophon heranzubringen, möglichst in einer Form, die ihre Prinzipien nicht aus dem Konzertsaal bezieht, sondern aus den Gegegebenheiten des dörflichen Lebens. Tageslauf, Jahreslauf und Lebenslauf, die ja die Landbevölkerung infolge ihrer Naturverbundenheit viel stärker empfindet als der Städter, bieten einer erfinderischen Sendeleitung zahlreiche Möglichkeiten reizvoller Programmgestaltung. Daß auch die städtische Bevölkerung solche Darbietungen gern anhören wird, unterliegt keinem Zweifel.

Man kann an die Probleme der Rundfunkmusik herangehen, von welcher Seite man will, immer stellt sich als Kernpunkt die grundlegende Reform der Volks- und Unterhaltungsmusik heraus.

FUNKKRITIK.

Mitteldeutscher Rundfunk. Gelegentlich der Berliner Funkausstellung wurde eine Veranstaltung „Deutsche Volksmusik in neuer Bearbeitung für Volksinstrumente" auf das Programm gesetzt. Ein Konzert des Leipziger Konzertina- und Bandoneon-Klubs, wobei u. a. eine Suite von Hermann Ambrosius angezeigt wurde. Diese Tatsache verdient eine grundsätzliche Betrachtung. Denn es ist klar, daß die Komponisten den Anfang machen müssen, wenn es sich darum handelt, Volksinstrumente in den Gesamtkreis musikalischer Kunstbetätigung einzugliedern. Solange für Volksinstrumente noch keine arteigene Literatur von künstlerischer Bedeutung vorhanden ist, sind Entgleisungen (Schuberts Unvollendete auf — Mundharmonika!) unvermeidlich. Jenes Konzert des Mitteldeutschen Rundfunks möge einen Appell an die Komponisten darstellen, auch in Bezug auf die Instrumentalmusik des Volkes soziale Gesichtspunkte wahrzunehmen und diesen Tonwerkzeugen eine arteigene Musik zu schenken. — Ansprechende Stilprogramme wie „Lied und Tanz im Rokoko",

„Sommerabend", „Sudetendeutſche Komponiſten" ſind hervorzuheben. Bis auf die ſtark hervortretende Marſchmuſik bewahrt der Sender auch in Unterhaltungskonzerten ein annehmbares Niveau.

Norddeutſcher Rundfunk. Es ſcheint, als wenn ſich gewiſſe Salonſtücke von zweifelhaftem Wert doch nicht völlig ausſchalten laſſen. Sie finden ſich in den Mittagskonzerten aus Hannover und Bremen. Gibt es nicht auch hier recht erhebliche Unterſchiede in der Qualität der Unterhaltungsmuſik? Auch in den jetzt häufigeren Blasorcheſterkonzerten tritt der Mangel an künſtleriſch einwandfreier Literatur doch merklich in Erſcheinung. Die muſikaliſche Heimatpflege findet in Veranſtaltungen wie „Bremer Komponiſten" ihre Fortſetzung. In der Geſtaltung volkstümlicher Abende zeigt der Sender beachtenswertes Geſchick.

Weſtdeutſcher Rundfunk. Nunmehr zeigt das Sendeprogramm erfreuliche Anſätze dazu, in der Prägung der Titel ein wenig — ich möchte ſagen: „feuilletoniſtiſch" und dem trockenen Schema abtrünnig zu werden. Da lieſt man eines Sonntags Vormittag: „ . . . und zwiſchendurch Muſik." Na alſo! — Verfehlt iſt das Programm „Eulenſpiegeleien" am 18. September. Wenn man einer Veranſtaltung ſchon einen Werbetitel gibt, ſo ſoll die Vortragsfolge auch durchgehend Scherzo-Charakter tragen und nicht ſtatt deſſen Mozarts Krönungskonzert und eine Schumann-Sinfonie bringen. — Es ſcheint, daß beim Weſtdeutſchen Rundfunk die Gefahr vorliegt, durch zu viele feſtſtehende Rubriken (außer der Stunde der Nation noch „Menſch und Welt", „Feierabendkonzert") eine gewiſſe Erſtarrung zu erzielen. — Hochintereſſant iſt das Programm „Die Senſen klingen wieder übers Land". Es handelt ſich hier um den Vortrag der Paſtoralſinfonie, deren einzelne Sätze durch Deklamationen unterbrochen werden. Eine Neuheit? Weit gefehlt! Schon vor hundert Jahren war es im Berliner Konzertleben üblich, eine Sinfonie nicht hintereinander vorzutragen, ſondern zwiſchen die einzelnen Sätze inſtrumentale Solovorträge anderer Komponiſten einzuſchalten. Merkwürdig, wie hier eine alte Praxis wieder aufgenommen wird . . .

Südfunk Stuttgart. Die hier wiederholt gerügten Mängel der Programmgeſtaltung weiſt der Südfunk leider noch in ſtarkem Maße auf. Wenn man die Wochenprogramme überfliegt, ſo lieſt man mit größter Regelmäßigkeit Tag für Tag „Frühkonzert", „Mittagskonzert", „Nachmittagskonzert", „Abendmuſik" und „Nachtmuſik". Es iſt nur ſchade, daß der Tag nicht noch mehr Einteilungen zuläßt. Wie wär es denn mit einem „Frühnachmittags-", „Spätnachmittags-", „Vorabend-", „Spätabend"-Konzert? Eine ſolche Bequemlichkeit in der Programmredaktion zeugt nicht von Verſtändnis für die Werbemöglichkeit geſchickt geprägter Überſchriften. Stilprogramme ſind leider recht ſelten. Hübſch iſt der Titel „Non-Stop-Flug um die Welt" für eine bunte Schallplattenſtunde, anſprechend auch ein Orcheſterkonzert unter dem Leitgedanken „Ein Sommerabend".

Funkſtunde Berlin. Eine der wertvollſten Neuheiten iſt die Rubrik „Muſikaliſche Wahrzeichen deutſcher Städte" innerhalb der „Stunde der Nation". Dies entſpricht längſt geäußerten Wünſchen an dieſer Stelle. Vorausſetzung für die Durchführung dieſer Sendungen iſt die Notwendigkeit, charakteriſtiſche Momente aus dem Städteleben herauszuheben, die typiſche Unterſcheidungsmerkmale zu anderen Städten aufweiſen. Vom kulturſozialen Standpunkt aus iſt dieſer Weg der geeignetſte, um den Sinn des Volkes auf die muſikaliſchen Eigenheiten ſeines Wohnortes zu lenken und ihm die Möglichkeit zu geben, auch einmal Vergleichswerte bei verſchiedenen Städteſendungen zu gewinnen. Dadurch wird auch dem allgemeinen Muſikleben gedient, wenn das Volk erſt einmal lernt, auf die muſikaliſchen Äußerungen ſeiner Stadt zu achten und ſie ſich zu eigen zu machen. — Wie wir erfahren, plant die Funkſtunde auch Reportagen aus Opern und hoffentlich auch aus Konzertſälen. Eine Forderung, die wir ſchon längſt aufgeſtellt haben.

Deutſchlandſender Königswuſterhauſen. Es mehren ſich erfreulicherweiſe die Veranſtaltungen, die eigenes Gepräge tragen und auch eine ſorgfältige Titelwahl aufweiſen, wie z. B. „Lachendes Öſterreich" oder „Muſikaliſches Moſaik". Anſprechend iſt auch der Gedanke eines „Muſikaliſchen Wettſtreits" zwiſchen zwei Kapellen, die ſich im Vortrag abwechſeln. Wertvoll war das Orcheſterkonzert „Erntezeit", wobei Teile aus „Eines Menſchen Lied" von Otto Siegl dankenswert zur Aufführung gelangten.

Oſtmarkenrundfunk. Die mir vorliegenden Programme (Ende Auguſt bis September) bieten kaum Gelegenheit dazu, in muſikaliſcher Beziehung eine eigene Note feſtzuſtellen, bis auf Kleinigkeiten wie „Altkönigsberger Hausmuſik" und „Oſtpreußiſche Komponiſten". Es iſt ſtiliſtiſch ein Mißgriff, ein Hörſpiel über Friedrich den Großen einzubetten zwiſchen „Romantiſche Muſik" eines Schubert und Schumann. — Intereſſant iſt übrigens die Feſtſtellung, daß die Einteilung der Komponiſten nach ihren Wohnorten und Landesteilen zu einem allgemeinen Funkgebrauch wird, der von einem Sender zum andern wandert.

Schleſiſche Funkſtunde. Das Programm einer „Schleſiſchen Veſper" von Ernſt Auguſt

Völkel mit dichterischen Lektionen und religiösen Musikdarbietungen zeigt, daß das dem Rundfunk zur Verfügung stehende Formenmaterial bei weitem noch nicht erschöpft ist. — Das „offene Singen", das die Berliner Funkstunde eingeführt hat, beginnt auch in Breslau weitere Kreise zu ziehen. Aber auch der Volkstanz wird in einer „öffentlichen Volkstanzstunde" erfreulicherweise hinzugezogen. Die Titel der Schallplattenkonzerte haben sich glücklicherweise gebessert. Hübsch die Folge „Ferien-Erinnerungen". Geschmacklos dagegen „Hier hören Orchesterfreunde". Wo denn? Dann schon lieber eine freundliche Aufforderung als Titel „Marsch, marsch an den Lautsprecher!!"

Bayerischer Rundfunk. Man ist zwar gern bereit, in Bezug auf „Unterhaltung" Konzessionen zu machen, aber dieses Durcheinander zum Teil abschreckender Salonstücke am 16. September ist abzulehnen. Ansprechende Überschriften wie „Klingender Sommer" fallen ins Auge, der Hausmusik wird ebenso wie dem Chorgesang erheblicher Platz eingeräumt. — Am 16. September 13 Uhr 30 ist übrigens die gleiche Vortragsfolge angegeben wie am 20. August 19 Uhr 30. — Die Ansage „Die Klarinette hat das Wort" am 24. August ist zwar gut gemeint, aber nicht ganz logisch. — Aufführungen jüngerer deutscher Komponisten treten diesmal ein wenig zurück.

Dr. Fritz Stege.

Der Mitteldeutsche Rundfunk brachte wieder einige Beispiele alter Musik, wie sie von Walter Flath ausgegraben und im „stilo exornato" bearbeitet worden waren: einen „Polnischen Aufzug" aus der Zeit Augusts des Starken (eine Art festlichen Aufzuges, wie sie damals im Zwinger erklungen ist) in der Reichssendung „Dresdener Zwingermusik" und in einer anderen Darbietung, einige Tänze aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Eine Tanzsuite aus dem Orgelbüchlein des Jac. Paix (1583) war für Blockflöten gesetzt, und — für „allerley Instrumente" — „Herkules tanzt" von Tielman Susato (1551) und „Herodis Auszug" von David Cramer (1631). In Anlehnung an alte Tanzbilder, die uns einen Begriff der lebensprühenden Tanzfreude damaliger Zeiten geben, vermeidet es Walter Flath in seinen Bearbeitungen, immer wieder nur neue Vitrinenstücke vorzusetzen. Zeigte uns ein Saltarello von Paix durch seine rhythmische Struktur, in welch atemloser Hast die Tanzenden dahinjagten, so wurde anderseits in der von der $^4/_4$-Allemande zum $^3/_4$-Takt umgebogenen Tripla (Proporz „Hoppeldantz") auffallend klar, wie hier die Keime zum späteren „Deutschen Tanz" (Rheinländer, Walzer) liegen. Ein „Bal" aus den „Hortae deliciae" des Joh. Pezel (Pecelius 1677) war das Beispiel eines prächtigen Springtanzes, zugleich, dank seiner Polyphonie, einer ausgezeichneten Spiel- und Gemeinschaftsmusik. Ganz von altem Staub befreit erschien in einer fabelhaften Verlebendigung ein Rondo von Henri Purcell (aus einer im Jahre 1695 erschienenen Bühnenmusik), und in duftigen Mozartstil ein „Tanz der Mohren" von E. T. A. Hoffmann aus seinem Singspiel „Die Maske", 1799. — Die Erläuterungen des Bearbeiters ergänzten wertvoll die Darbietung des ausgezeichnet eingespielten Collegium musicum am Realgymnasium in der Lößnitz.

Paul-August Koch.

FUNKNACHRICHTEN.

Der Mitteldeutsche Rundfunk veranstaltete eine Hans Ferdinand Schaub-Stunde mit Liedern, Orgel- und Orchester-Werken (u. a. Festmarsch, Rundfunkmusik, Suite „Nußknacker und Mausekönig").

Das Mitteldeutsche Kammerorchester, Leipzig (Ltg. Wolfg. Daegner) spielte im Mitteldeutschen Rundfunk Werke von Avison, Telemann, Friedrich dem Großen und Haydn. Prof. Fritz Römisch (Viola da Gamba) und Lotte Meyer-Daegner (Cembalo) spielten eine Sonate von Abel.

Dr. Hermann Matzke (Breslau) wurde zum Musikalischen Leiter der Schlesischen Funkstunde ernannt. Damit ist eine verdienstvolle Führerpersönlichkeit des schlesischen Musiklebens an den rechten Platz gestellt worden.

Die erste Statistik über die deutschen Rundfunkprogramme des Jahres 1932 ist fertiggestellt. Es sind insgesamt 110 000 Sendungen veranstaltet worden, die sich auf 48 000 Sendestunden verteilen. Die Zahl der musikalischen Sendungen steht an zweiter Stelle (nach den „Berichten") und beläuft sich auf 27 917.

Starke Beachtung fand die im Berliner Rundfunk uraufgeführte Ouvertüre „Das dritte Reich" von Fritz Theil, die unter Verwendung von Volksweisen den Aufstieg der nationalsozialistischen Bewegung schildert.

Der bekannte Pianist und Konzertbegleiter Oscar Wappenschmitt dirigierte im Mai in einem Orchesterkonzert der Amerikasendung der Reichsrundfunkgesellschaft in Berlin mit großem Erfolg zwei eigene Werke für großes Orchester sowie Werke von Wagner, Haydn, Weber.

Werke von Hugo Kaun erklangen kürzlich im Kurzwellensender für Amerika, im Nordischen Rundfunk, im Schweizer (Lugano) und französischen Sender (Lausanne).

Die Funkstunde Berlin widmet sich in Zukunft mehr als bisher der Pflege der Hausmusik durch die Einführung 14tägiger regelmäßiger Hausmusikstunden.

Um die junge Komponistengeneration zu fördern, wird der Norddeutsche Rundfunk künftig zweimal monatlich die Neuerscheinungen deutscher und österreichischer Komponisten an Hand von Musikbeispielen besprechen.

Die „Kleine Suite" für Streichorchester op. 12 von Walter Niemann gelangte im Westdeutschen Rundfunk Köln (Dir.: Dr. W. Buschkötter) zur Ur-, im Mitteldeutschen Rundfunk Leipzig (Dir.: Willy Steffen) zur Erstaufführung.

In der Autorenreihe „Musiker unserer Zeit" des Ostmarkenrundfunks Königsberg spielte Walter Niemann aus eigenen Klavierwerken (einleitende Worte, „Wasserspiele", Kleine Sonate [Fränkische] op. 88).

Nach einer Idee von Hermann Unger veranstaltete Adolf Raskin, der musikalische Oberleiter des Westdeutschen Rundfunks eine Stunde mit dem Titel „Durchgefallene Musik", in der ausgepfiffene Meisterwerke der Musikliteratur dem Urteil ihrer Zeitgenossen entgegengestellt wurden. Es handelte sich um Werke von Mozart, Wagner, Weber, Puccini u. a. k.

Katharina Bosch-Mockel spielte im Stuttgarter Rundfunk das neue Violinkonzert von Hermann Reutter als Ursendung.

Kurt Börners melodiefrohes „Italienisches Liederspiel" für Soli, Chor und Klavier zu vier Händen kam durch den Ludwig Heß-Madrigal-Chor in der Berliner Funkstunde zur erfolgreichen Aufführung.

Karl Hermann Pillneys „Divertimento" für Klavier und Kammerorchester" gelangt demnächst in einem Konzert der Norag-Hamburg unter GMD Eibenschütz mit Pillney als Solist zur Aufführung.

Karl Meister sang die Uraufführung seiner neuen HJ-Lieder im bayerischen Rundfunk auf Einladung der Sendeleitung selbst. Die nächste Wiedergabe der neuen Meisterschen Lieder erfolgt im Südfunk Stuttgart.

Werner Trenkner, der jetzige Städt. Musikdirektor in Oberhausen, kam vor kurzem in der Veranstaltungsreihe „Musik unserer Zeit" des Deutschlandsenders mit seinem f-moll Streichtrio und einigen Liedern, gesungen von Maria Caroni, Berlin, mit Erfolg zu Gehör. Die erste Sinfonie Werner Trenkners, die dem Reichsminister Dr. Goebbels gewidmet ist, kommt am 4. Oktober in Hannover unter KM Gerbert und im November in Oberhausen unter Leitung des Komponisten zur Aufführung. Weitere Werke Trenkners bringen demnächst der Ostmarken-, der Nordische- und der Mitteldeutsche Rundfunk.

Der Bayr. Rundfunk hat eine wöchentliche Liederstunde unter Leitung des in seine Heimat zurückgekehrten Robert Kothe eingerichtet, die das deutsche Volkslied als Sololied, als Zwiegesang und in gemeinschaftlichem Singen in Begleitung von Instrumenten, pflegen wird.

Der ostpreußische Komponist Herbert Brust erhielt den Auftrag zur Einweihung des neuen Funkhauses der Orag in Königsberg eine Funkhaus-Weihekantate für Sprecher, Baritonsolo Männerchor, gem. Chor, Orchester und Orgel zu schreiben. Der Text stammt von dem jungen ostpreußischen Dichter Erich Hannighofer.

MUSIK IM FILM

Lauri Volpi übernimmt die Hauptrolle des Films „Das Lied der Sonne", für den Mascagni die Musik schreibt.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN

SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN

SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1933 HEFT 11

INHALT

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM. 3.60, Einzelheft RM. 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen.

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM 162.—, 1/2 Seite RM 84.—, 1/4 Seite RM 45.—, 1/8 Seite RM 25.—.
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag):
Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Theodor Kroyer-Feſtſchrift. Herausgegeben von Herm. Zenck, Helmut Schultz und Walter Gerſtenberg. (Guſtav Boſſe, Regensburg.)

Aus Helmut Schultz: „Das Orcheſter als Ausleſeprinzip“:

Trügen die Zeichen nicht, ſo ſind Schlichtheit und Klärung nun ein drittes Mal gewollt. Die Behauptung, der Vorrat an orcheſtralen Farbreizen ſei erſchöpft, ſchießt übers Ziel hinaus, trifft aber ein Richtiges: der Zweck der farblichen Zerfaſerung als ſolcher iſt fraglich geworden, der Orcheſterapparat, trotz aller Virtuoſität erſtarrt, ſoll kraft abermaliger Ausleſe neue Wendigkeit und Durchſchaubarkeit gewinnen. Deutlicher als je, zumal angeſichts der ſonſtigen Geſchichtsfremdheit des Muſikers, meldet ſich dabei die Berufung auf das Hiſtoriſche, ein Glaubensartikel der deutſchen Romantik, der vielleicht auf dem Gebiete der Klangerforſchung erſt poſtum wirkſam wird. Es regt ſich die Überzeugung, daß dem Kielflügel, der Gambe, der Blockflöte vordem Unbilliges widerfahren ſei, was man jetzt nicht harmlos ableugnen könne, indem man dieſe Gattungen einfach wieder zu Gnaden ins heutige Orcheſter aufnehme; das nämlich hieße die Widerſprüche gegen das „Abgetane“, das „nicht mehr Leiſtungsfähige“ heraufbeſchwören. Rückſichtsloſigkeiten ſind mit jeder Umgruppierung verknüpft, die Meinungen vom Erleſenen, Edlen und Betonenden wanken wohl, und das bisher Mißachtete ſchiebt ſich dann behende nach vorn, wenn die Technik der Spieler und der Fleiß der Inſtrumentenbauer ihm ihre Hilfe leihen. Indes iſt es gut zu wiſſen, daß kein Inſtrument ſich bloß durch mechaniſche Fortſchritte oder Erleichterungen oder heute gar durch reproduktiven Erſatz ſeiner ſelbſt eine Vorzugsrolle zu erkaufen vermag, und noch beſſer iſt es zu hoffen, daß der hiſtoriſchen Kenntnis ein Gefühl für angemeſſene Schonung entkeimen werde. Das lebendige, das gegenwärtige Orcheſterprinzip hat recht, die vergangenen haben, den Schwankungen der äſthetiſchen Lehren zum Trotz, deshalb nicht unrecht, und es wäre falſche Sparſamkeit, für romantiſche Werke die Klanganſprüche der Romantik darum einzuſchränken, weil ſie nicht die unſeren geblieben ſind. Die zwiegeteilte Aufgabe der Inſtrumentenmuſeen, über deren einige wir zum Glück verfügen, iſt darin ausgedrückt, daß ſie erſtens den Typenſchatz der verſunkenen Epochen mit ſeinen Hauptſtücken und Außenſeitern bewahren ſollen, je vollzähliger, je günſtiger, und daß ſie zum andern gerüſtet ſein müſſen, für die Wiedererweckungen totgeglaubter Werte Muſter beizuſteuern. Bereit ſein iſt alles, und an Überraſchungen wird es nicht mangeln. Denn ließe die Orcheſterausleſe ſich in ihrem Walten vorausberechnen, ſo wäre ſie kein künſtleriſcher Grundgedanke mehr, ſondern eine Formel.

EHRUNGEN.

In Perchtoldsdorf bei Wien, wo Hugo Wolf im gaſtfreien Hauſe der Familie Werner von 1888 bis 1896 oft geweilt hatte, fand am 30. September eine Feier des Wiener Akademiſchen Wagnervereins ſtatt, bei der von Hans Duhan und Maria Gerhart Wolfſche Lieder in dem Raume, in dem ſie entſtanden waren, und auf demſelben Flügel (von Fritz Kuba) begleitet, auf dem Wolf ſelbſt ſie zuerſt ausführte, ſtimmungsvoll zum Vortrag kamen. Die ſchöne Gedenkſtunde wurde eingeleitet mit einem Vortrage von Max Morold und abgeſchloſſen durch die Friedrich Bayerſche Vertonung eines Moroldſchen Gedichts „Das Hugo Wolf-Haus in Perchtoldsdorf“. Frau Emma Werner, die Witwe von Wolfs jüngſtem und letztem Freunde, dem verſtorbenen Sektionschef Dr. Heinrich Werner, hatte das ihr gehörige Haus und den Garten in liebenswürdigſter Weiſe zur Verfügung geſtellt.

In Wien wurde im Park der ſogenannten Türkenſchanze ein Denkmal für den öſterreichiſchen Tondichter und Philoſophen Dr. Franz Marſchner errichtet.

Der Magdeburger Domchordirigent Bernhard Henking wurde mit der Amtsbezeichnung Kirchenmuſikdirektor ausgezeichnet.

Anläßlich der Neuaufführung von Wagners „Rienzi“ wurde eine Wagner-Erinnerungstafel im Königsberger Opernhaus der Öffentlichkeit übergeben, die auf Anregung und durch Sammlungen des Kampfbundes für deutſche Kultur geſchaffen worden iſt. Der Entwurf zu der Anlage ſtammt von Architekt Kurt Frick, der Wagnerkopf von Prof. Schmidt-Keſtner. Unter dem Kopf iſt mit einem ſchlichten Satz der Tatſache gedacht, daß Richard Wagner 1836, bevor er über Riga nach Paris ging, Kapellmeiſter am damaligen Stadttheater war.

Das Leipziger Wagner-Denkmal ſoll am 22. Mai 1936 enthüllt werden.

Prof. Dr. Felix Maria Gatz erhielt für die Tätigkeit in der Bruckner-Bewegung vom Papſt das goldene Kreuz „Pro Ecclesia et Pontifique“.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Das Kuratorium der Mendelsſohn-Bartholdy-Stiftung hat das Stipendium für ausübende Tonkünſtler zu je einem Viertel Karl Robert Kreiten (von der Hochſchule für Muſik in Köln), Karl Weiß (von der Orcheſterſchule der Sächſiſchen Staatskapelle Dresden), Kurt Borock und Joh. Seb. Peſchko (Studierende der Hochſchule für Muſik in Berlin) zugeſprochen. Das Stipendium für Komponiſten zu je einem Drittel erhielten Bernhard Heiden (Studierender der Hochſchule für Muſik in Berlin), Werner Trenkner (Studierender der Hochſchule für Muſik in Weimar) und Hans Vogt (Schüler der Meiſterklaſſe der Preußiſchen Akademie der Künſte in Berlin).

Der Prüfungsausſchuß für den Volkslied-Wettbewerb der Deutſchen Muſik-Premièren-Bühne (Sitz Dresden) tagt zur Zeit unter dem Vorſitz des Staatskapellmeiſters Kurt Striegler. Von 5000 intereſſierten Liebhaberkomponiſten ſind 1500 mit ernſt zu nehmenden Kompoſitionen beteiligt. Bei der Prüfung zeigt ſich wieder, wie ſchwer es iſt, Lieder im Volkston zu ſchaffen, welche die Vorausſetzungen beſitzen, einmal Volkslied zu werden. Auch Komponiſten von Ruf ſind an dieſer Aufgabe geſcheitert. Das endgültige Ergebnis ſteht am 15. November zu erwarten.

VERLAGSNACHRICHTEN.

„Vom Singen zum Klavierſpielen“ betitelt ſich ein neuartiges und methodiſch einzig daſtehendes Schulwerk, das von Richard Junker in Verbindung mit Rudolf Maria Breithaupt verfaßt worden iſt. Es baut ſich auf den Grundſätzen und dem Tonwortſyſtem von Carl Eitz auf und gibt der muſikaliſchen Geſamterziehung im Klavierunterricht völlig neue Blickpunkte. Das grundlegende Werk, das auch im Schulmuſikunterricht Verwendung finden kann, wird Ende Oktober bei Litolff erſcheinen.

Der ehemalige Direktor der Muſikabteilung der Preuß. Staatsbibliothek Prof. Dr. Wilhelm Altmann hat einen Katalog über Theatraliſche Muſik ſeit 1861 zuſammengeſtellt, der — bei genügender Subſkribenten-Beteiligung — bei Ed. Bote & G. Bock in Berlin erſcheinen wird. Es wird ſich um eine Ausgabe in 5 Lieferungen zu je Mk. 5.— handeln.

Der Chor „Deutſches Lied“ von Ludwig Lürmann, der beim Pyrmonter Muſikfeſt durch GMD Stöver zur Uraufführung gebracht wurde und im Rahmen der offiziellen Veranſtaltungen des Erntedanktages als Reichsſendung zur Wiederholung gelangte, wurde ſoeben vom Verlage Ries & Erler, Berlin zuſammen mit zwei anderen vaterländiſchen Chören des gleichen Komponiſten veröffentlicht.

Alfred Heuß' „Beethoven“, dieſe bedeutſame und in ihrer vergeiſtigten Betrachtungsweiſe einzig daſtehende Charakteriſtik des Eroica-Schöpfers, die 1921 erſtmalig erſchien und ſchon damals in einer prophetiſchen Vorahnung des Volkskanzlers Adolf Hitler gipfelte, kommt ſoeben in einer Neuauflage bei Litolff heraus.

Die bekannte Schul- und Hausmuſikſammlung „Scholasticum“, die bei Litolff herausgegeben wird, hat ſich neuerdings auch die zeitgenöſſiſche Muſik erſchloſſen. Als erſte Hefte der vierten Reihe erſcheinen eine Suite a-moll für Streichorcheſter op. 36a von Karl Haſſe, ein Concerto grosso c-moll op. 76 von Markus Koch und eine Kleine Suite im alten Stil op. 86 von Fritz von Boſe.

Von Mark Lothar erſchien ſoeben im Verlage Ries & Erler, Berlin, eine „Suite aus einem Kindermärchenſpiel“ für kleines Orcheſter, die im Laufe des Winters mehrfach zur Aufführung gelangen wird.

Das in der Notenbeilage unſerer letzten Nummer zum Abdruck gekommene „Heimliche Ständchen“ von Georg Vollerthun wurde mit Genehmigung des Originalverlegers Ed. Bote & G. Bock, Berlin, aus den „Vier Liedern der Anmut“ (Preis je Mk. 3.— hoch und mittel; Ausgabe für Geſang und Orcheſter leihweiſe) entnommen.

Wir verweiſen unſere Leſer auch noch beſonders auf die dem heutigen Heft beiliegende Anzeige der „Deutſchen Zeitſchrift“ des Verlages Georg D. W. Callwey-München ſowie auf das ebenfalls mitfolgende Herbſtverzeichnis unſeres eigenen Verlages.

„Corydon“-Geſänge in Einzelausgaben. Hans Joachim Moſers Geſchichte des mehrſtimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im Barock, die unter dem Haupttitel „Corydon“ kürzlich bei Litolff erſchienen iſt, hat mit Recht Aufſehen hervorgerufen, zumal die im 2. Band gebotene Werkſammlung, in der nicht weniger als 38 der reizvollſten und originellſten, bisher unbekannten Vokalwerke der Barockzeit enthalten ſind. Um dieſen Schatz dem praktiſchen

Gebrauch in Haus und Konzert leichter zu erschließen, hat der Verlag mit der Herausgabe von Einzelstücken in Stimmenpartituren begonnen. Sie sind von Moser und Max Seiffert bearbeitet. Zehn Nummern, für solistische und chorische Ausführung gleicherweise geeignet, liegen bereits vor.

ZEITSCHRIFTEN-SCHAU.

„Deutsche Musikzeitung", Köln a. Rh., Nr. 13 vom Oktober 1933. Aus dem Aufsatz von Dr. Gerhard Tischer, „Musikpolitisches":

II. Kunstpflege der Städte. Alle Mittel- und die meisten Großstädte in Deutschland haben nur ein Orchester, das künstlerisch einwandfrei die große Chormusik begleiten und die Meisterwerke der sinfonischen Literatur pflegen kann. Dies Orchester ist zugleich mit dem Theaterdienst der Stadt belastet. Es bleibt also zumeist bei 6 bis 12 Veranstaltungen, in denen ohne ausreichende Proben-Vorbereitung unser großer deutscher Musikbesitz von Schütz bis zu Bruckner und Wagner in recht bescheidenen Kostproben dargeboten wird, während für die zeitgenössische Musik so gut wie nichts geschieht.

Die Konzerte dieser Städte besucht eine kleine Zahl von Abonnenten, also immer dieselben Musikenthusiasten oder Snobs; es sind je nach dem Ort zwischen 500 bis 2000 Menschen. Ihnen mögen sich noch weitere 3000 bis 5000 als Einzelteilnehmer in Sonderfällen oder durch öffentliche Proben hinzugesellen. Aber es bleiben in einer Stadt von 600 000 Einwohnern ca. 590 000 ausgeschlossen vom Miterleben der Matthäus-Passion von Bach, der Schöpfung von Haydn, der Beethovensinfonien.

Da ist etwas prinzipiell nicht in Ordnung im vielgerühmten deutschen Musikleben! Wer wagt zu behaupten, daß die Millionen Menschen, die nie eine Mozartmusik hörten, von Haus aus unmusikalisch seien, und mit Recht ausgeschlossen bleiben sollen von dem Erleben der deutschesten aller Künste. Eine Besserung ist nötig; und sie ist möglich auch ohne unsinnige und für das verarmte Vaterland untragbare Lasten. Wann aber wird diese wahre deutsche Musikpflege zur Tat werden?

Der Reichsbund Volkstum und Heimat, der vom stellvertretenden Führer der NSDAP, Rudolf Heß, anerkannt ist, gibt durch das Fachamt für Volksmusik eine neue Zeitschrift „Musik und Volk" heraus, die in Zukunft allein für diese Arbeit die Richtung angeben wird. Die neue Zeitschrift hat zugleich die Zeitschriften der beiden großen Zweige der Singbewegung, Musikantengilde und Finkensteiner Bund, nämlich den „Kreis" und die „Singgemeinde", übernommen, die nunmehr in „Musik und Volk" aufgehen. Die Zeitschrift erscheint erstmalig Ende Oktober, und zwar gleichzeitig im Bärenreiter-Verlag, Kassel, und dem Georg Kallmeyer Verlag, Wolfenbüttel-Berlin. Bezugspreis für das Jahr 5.80 Mark. Probeheft von beiden Verlagen kostenlos.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

„Lied und Volk", Kassel, Nr. 7. — Robert Janke: „Von der Siebenzahl und dem Leben einer Singgemeinde". — Walther Hensel: „Naturerleben und Naturweistümer im Volkslied".

„Deutsche Kulturwacht", Berlin, Nr. 25. — „Hans Pfitzner" von Walter Abendroth.

„Der Ring", Berlin, Nr. 40. — „Neue Aufgaben der musikalischen Kritik" von Dr. Fritz Stege.

AUS TAGESZEITUNGEN:

Dr. Willy Fröhlich: „Grenzen der Musik" (Stuttgarter Neues Tagblatt, Nr. 456).

Otto Reiner: Mehrdeutigkeit der Musik (Neue Leipziger Zeitung, Nr. 265).

Dr. Anton Würz: „Die deutsche Musik lebt" (Münchener Telegrammzeitung, Nr. 232).

Hermann W. v. Waltershausen: „Die Münchener Tonschule" (Vossische Zeitung, Berlin, Nr. 454).

Leonie Hähner: Hermann Unger, sein Leben und Wirken (Völkischer Beobachter, Berlin, Nr. 266).

Dr. Konrad Huschke: Max Reger, der Deutsche. (Rheinisch-Westfälische Zeitung, Essen, Nr. 463).

Dr. Fritz Brust: Natur in der Musik (Der Tag, Berlin, Nr. 222).

Dr. Wilhelm Jensen: Musik und Volkstum (Völkischer Beobachter, München, Nr. 285).

Hans Pfitzner: „Was ist uns Weber?" (Hamburger Korrespondenz, Nr. 476).

Theodor Kroyer: Rätsel um Bach (Kölnische Zeitung, Nr. 547).

Prof. Dr. Karl Thiel: Musik und Volkstum (Regensburger Anzeiger, Nr. 269).



E. T. A. Hoffmann

Geboren 24. Januar 1776 zu Königsberg

Gestorben 25. Juni 1822 zu Berlin

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsſchrift für eine geiſtige Erneuerung der deutſchen Muſik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitſchrift für Muſik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Muſikaliſchen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / NOVEMBER 1933 HEFT 11

Muſik und Muſikpflege im deutſchen Oſtraum.

Von Gotthold Frotſcher, Danzig.

Die muſikaliſche Kultur eines Landes kann nicht nach Höchſtleiſtungen beurteilt werden, die einzelne Genies, über dem Durchſchnitt der Geſamtheit ſtehend, ja vielleicht fern von ihrem Volke, vollbringen. Die Vorbedingung jeder muſikaliſchen wie überhaupt jeder geiſtigen Kultur iſt die Anteilnahme aller Schichten der Volkheit, deſſen, was die alte Zeit unter Familie, Sippe und Gemeinde verſtand, was wir unter dem Begriff der Nation zuſammenfaſſen. Weder der Schaffende mit ſeiner individuellen Leiſtung, noch der Ausführende mit ſeiner virtuoſen Darbietung ſind die eigentlichen Faktoren der muſikaliſchen Kultur. Die große Allgemeinheit der Vornehmen und Schlichten, ſoweit ſie der Muſik gegenüber aufgeſchloſſen ſind, beſtimmt die muſikaliſche Kultur eines Landes. Erſt damit erhält die produktive oder reproduktive Einzelleiſtung ſoziologiſche Bedeutung. Die Kunſt bleibt nicht ein iſolierter Bezirk, ſie iſt nicht Luxusware; ſie wird lebendiger Ausdruck deſſen, was alle bewegt, als Bindemittel zwiſchen den getrennten Schichten des Volkes, die ſie zur Volkheit zuſammenführt.

Die Muſikgeſchichte des deutſchen Oſtraums lehrt in voller Deutlichkeit, wie eine muſikaliſche Kultur nur dann lebendig wirken und dauernd beſtehen kann, wenn ſie ſoziologiſch ausſtrahlt, wenn ſie im Volk verankert iſt und vom Volke ausgeht. Sie mahnt uns, zu erwerben, was wir als verpflichtende Aufgabe von den Urvätern ererbt haben, aber zuvor auszulöſchen, was die Väter verſäumt und geſündigt haben.

Als der Deutſche Orden gegen Anfang des 13. Jahrhunderts nach dem Oſtraum vordringt, ſiegt er im Zeichen des chriſtlichen Liedes. Er legt den Grund zur religiös-muſikaliſchen Erziehung, indem er die Schüler im Geſang unterweiſt und damit dem Gottesdienſt wie der Hausmuſik die Kräfte bereitet. Die Hochmeiſter des Ordens waren kluge Kulturpolitiker; ſie erkannten, daß das preußiſche Volk nur mit der Berückſichtigung des bodenſtändigen Volksliedes erfaßt werden konnte. So erklingen neben den gregorianiſchen Geſängen deutſche geiſtliche und weltliche Lieder. So wetteifern bei den Feſten die Spielleute mit den ritterlichen Minneſängern, die den Oſtraum bereiſen.

Aus der Muſikerziehung des Deutſchen Ordens geht die Muſikpflege des deutſchen Bürgertums hervor. Elbing, Danzig, Thorn, Königsberg und Marienburg beginnen mit einer feſtgefügten Muſikorganiſation, kleinere Städte und Plätze folgen, und bald iſt auch jedes Kirchdorf in das muſikaliſche Bildungsprogramm eingefügt. Man erkennt, daß Muſikpflege abhängig iſt von einer geordneten Muſikerziehung und erkennt andererſeits, daß muſikaliſche Bildung einen unentbehrlichen Beſtandteil der allgemeinen Geiſtesbildung ausmacht. „Ich wil itzund", ſchreibt 1572 der Danziger Valentin Schreck, „geſchweigen der herrlichen Kunſt der Muſica

und ihres nutzes, welche eine ſonderliche Gabe Gottes iſt aus den uhrſachen furnehmlich den menſchen geben, das die gedechtnus warer lehre und Göttlichen Wohlthadten durch den geſang fortgepflantzt und erhaldten werde, das Gottſeelige ſpruche aus der heiligen ſchrifft vmb lieblichkeit willen des geſanges der menſchen hertze deſto mehr bewege, das auch die ahnmutung und bewegung im menſchen mehr angetzundet und mit dem wordt und willen Gottes überein ſtimme, das Godt durch pſalmen und lobgſeng gepreiſet werde, das nütze Lehren durch geſenge gelobet und fortgepflantzet werden mugen, das die affecten und ſitten gewehnet, ermuntert und auch im menſchen geſtillet werden."

Der muſikaliſchen Erziehung dienen die Stadt-, Kloſter- und Domſchulen. Im allgemeinen erhalten in Oſtdeutſchland bis zur Mitte des 16. Jahrhunderts die Knaben täglich eine Stunde Muſikunterricht, ſpäter wöchentlich wenigſtens vier. Der Muſikunterricht aller Schulen war ſelbſtverſtändlich nicht etwa nur Geſangunterricht. Die Knaben, und zwar ohne Ausnahme muſikaliſche wie die ſogenannt „unmuſikaliſchen", empfangen geregelte Unterweiſung in den Grundlagen der Muſik, in der Theorie, im praktiſchen Kontrapunkt und in den Grundzügen des Inſtrumentenſpiels. Damit werden die Kräfte für die ſtädtiſche und kirchliche Muſikpflege erzogen. Durch den weit- und tiefgreifenden muſikaliſchen Schulunterricht wird der heranwachſenden Jugend mit der Muſik ein Schatz ins Herz gelegt, der im Leben des künftigen Bürgers reichen Segen zu tragen beſtimmt iſt. Die Bürger der alten oſtdeutſchen Stadt bilden eine Gemeinde, die der Muſik nicht fremd gegenüber ſteht, die Kunſtleiſtungen nicht äußerlich bewundert, ſondern innerlich teilnehmen kann an dem, was ſie hört, die im innerſten Herzen mitſingt und mitlebt, weil ſie die Kunſt als Lebensbedürfnis empfindet und ſich nicht bequemem Kunſtgenuß hingibt. Die Bewohner des Landes bewahren die Tradition des Volksliedes und Volkstanzes, verwurzelt in der Lebensform und geſelligen Kultur ihrer Gemeinden.

Verantwortlich für die muſikaliſche Erziehung und muſikaliſche Kultur iſt der Kantor. Er nimmt im deutſchen Oſten eine weit mehr beherrſchende Stellung ein als im Süden, da ja die Hofkapellen weit weniger zahlreich ſind. Die muſikaliſche Kultur des deutſchen Oſtraums iſt überwiegend bürgerlich und ländlich geſtimmt; Hofkapellen wie in Königsberg und Danzig haben keine ausſchlaggebende Bedeutung für die Kultur des ganzen Landes gehabt. Dem Kantor liegt die muſikaliſche Erziehung in der Schule ob; er iſt außerdem ſelbſtverſtändlich Leiter der Kirchenmuſik und im allgemeinen auch der Muſizierkreiſe, die ſich in Stadt und Land zuſammenfinden.

Der Gottesdienſt rechnet allenthalben im Oſten mindeſtens bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts mit einer reichen muſikaliſchen Ausdeutung der liturgiſchen Idee. Chor, Soliſten, Orcheſter und Orgel teilen ſich in die muſikaliſche Umrahmung und Interpretierung des Wortes. Meſſe, Pſalmen und de tempore-Geſänge werden mehrſtimmig in kunſtvollem Satz mit oder ohne Inſtrumente muſiziert. In Nebengottesdienſten und während der Kommunion erklingen geiſtliche Konzerte, Dialoge, Choralvariationen und Motetten im Alternatim-Muſizieren. Durchreiſende Virtuoſen oder Inſtrumentiſten, die ſich um eine Stelle bewarben, konnten Soloſtücke vortragen, Sänger ihre Sololieder anſtelle einzelner Chorſätze „in die Orgel ſingen", die Stadtpfeifer mit ihren Geſellen Sinfonien vortragen. Daß dabei zur Freude des Publikums gelegentlich außerkirchliche Muſik eingeſchmuggelt wurde, Tanzmelodien und alamodiſche Stücke „für das delicate Ohr" geſungen und geſpielt wurden, mag der Freude an volkstümlicher Melodik und Rhythmik entſprochen haben. Die Kirchenväter drückten dabei gern ein Auge zu, konnten ſie doch gewiß ſein, daß auch durch artfremde Muſik das Volk angelockt wurde, um im Gottesdienſt Erbauung zu finden.

Die katholiſchen Landesteile, vor allem das Ermland, bewahren den gregorianiſchen Choral und pflegen den a cappella-Geſang.

Vorbildlich für die geſamte Kultur iſt die Organiſation der Kirchenchöre und Kirchenkapellen geweſen. In Danzig z. B. beſteht die Kapelle der Marienkirche bereits im Jahre 1601 aus drei Geſangsſoliſten, vier Diskantiſten, ſechs Chorgeſellen, fünf Pfeifern und drei Fiedlern; bald wächſt die Zahl der Kapellenmitglieder auf zwölf bis vierzehn Sänger und elf Inſtrumentiſten, eine große Kapelle, verglichen mit den Kräften, die ein Bach zur Verfügung hatte.

St. Johann in Danzig hat bereits seit den Zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts eine Kapelle von 10 bis 16 Mitgliedern, und in ähnlicher Weise amtieren an fast allen großen und kleinen Kirchen im deutschen Ostraum festbesoldete Sänger und Instrumentisten.

Von der Blüte der Orgelkunst zeugen die prunkvollen und klangprächtigen Orgeln, wie sie noch heute in Bartenstein, Angerburg, Danzig, Müggenhahl oder Heiligen-Linde erhalten sind. Die große Orgel des Julius Antonius Friese in Danzigs St. Marienkirche aus den Jahren 1583 bis 1585 war als ein „überaus herrlich und gantz vollkommen corpus" lange Zeit unerreichtes Ideal für den Orgelbau von Nord- und Mitteldeutschland.

Die öffentliche weltliche Musikpflege tritt im deutschen Osten sehr früh mit eigenen Kräften und einer eigenen Organisation hervor. Fahrende Spielleute machen sich seßhaft in Stadt und Land und schließen sich zusammen zum Gewerk der Stadtpfeifer und Kunstgeiger. In den Artushöfen, öffentlichen Gärten und Zunftherbergen blasen und fiedeln die Spielleute ihre Passamezzen und Gaillarden; bei Hochzeiten, Tauffesten und Begräbnissen spielen sie ihre Motetten, Toccaten und Gassenhawerlin. Vor allem die Bauern Westpreußens legen großen Wert auf musikalischen Prunk. Wenn sie mit ihren Fuhrwerken angefahren kommen, müssen die Trompeter Fanfare blasen, und bei den vornehmen Bauern wird zu Tisch jedesmal mit starker Besetzung musiziert. Von den Türmen der Stadt blasen die Stadtpfeifer und Turmmusikanten ihre Kanzonen und Motetten, auf den Glockenspielen erklingen unter der Hand des Glockenisten kontrapunktische Choralparaphrasen. Alle zunftmäßigen Musiker stehen zusammen im Kampf gegen die Bönhasen, die Winkelmusikanten, die die Musik ohne handwerksmäßige Erziehung ausüben.

Der Beginn des öffentlichen Konzertwesens fällt im deutschen Osten zusammen mit dem Niedergang der Musikerziehung und der privaten Musikpflege. Das Musikleben wächst in die Breite, aber nicht in die Tiefe. Der Osten wird viel von durchreisenden Virtuosen auf dem Wege nach Petersburg besucht. Die Lieblinge der Oper und Operette aller Nationen werden auch in der ostdeutschen Stadt bewundert und gefeiert. Aber die bodenständige Musikpflege und Musikkultur erlischt mehr und mehr. In den Schulen wird zumeist bereits seit der Mitte des 18. Jahrhunderts kein Musikunterricht mehr gegeben. Die Kirchenmusik verödet durch die Interesselosigkeit der Theologen und die Unfähigkeit der Kantoren. Die gesellige Musik verliert den Zusammenhang mit dem Leben und isoliert sich auf kleine private Kreise, in denen freilich die Hausmusik bald zum konservativen Ästhetizismus erstarrt. Einzig auf dem Lande lebt noch das bodenständige Volkslied, wenn auch unbeachtet und unerkannt von den Kreisen der sogenannt geistig Führenden. Ostdeutschland ist in Gefahr, in unfruchtbaren Traditionalismus zu verfallen.

Die Bedrohung des deutschen Ostraums und die Abtrennung deutschstämmiger Gebiete von der Kulturgemeinschaft des Mutterlandes brachte die Gefahr mit sich, daß Ostdeutschlands Musikkultur in Partikularismus zerfiel, daß seinem Musikleben der Zustrom frischer Kräfte fehlte und die Wirtschaftsnot die bodenständige Produktion völlig niederdrücken würde. Es ist ein Zeugnis für die geistige Gesundheit des ostdeutschen Menschen und für die tiefe Verwurzelung der Musik im Gefühlsleben des deutschen Ostens, daß das Gegenteil eingetreten ist. Ostdeutschland mit Einschluß der abgetrennten Gebiete hat in der Zeit nationaler Not die Selbstbesinnung auf seine bodenständigen Kulturgüter zurückgefunden.

Wenn wir jetzt darangehen, den kulturpolitischen Aufbau zu vollenden, und die Musik als wichtigen Faktor der kulturellen Bindung aller Glieder der Nation in diese Kulturarbeit einbeziehen, so erfordert die Lage im deutschen Ostraum besondere Maßnahmen. Den Deutschen im abgetrennten Gebiet ist es verwehrt, ihr Bekenntnis zum Mutterland politisch abzulegen. Aber es ist ihnen vergönnt, im Liede, in der Musik deutsch zu sein, zu fühlen und zu bekennen. Wenn irgendwo in Stadt oder Land sich Gleichgesinnte zum Musizieren zusammenfinden, so ist ihnen das nicht nur eine Angelegenheit ästhetischer Unterhaltung, sondern ein Zusammenschluß des Geistes im Sinne der deutschen Kultur. Hier die Musik ins Leben hineintragen, heißt das Erbe der Urväter erwerben, um zum Besitztum nationalen Geistes zu gelangen.

Die besondere Struktur des deutschen Ostraums erfordert aber ein Weiteres. Der deutsche Osten ist entstanden aus einem ländlichen Besiedlungsplan. Hier beherrscht nicht die Stadt das Land, sondern das Land die Stadt. Musikalische Kulturarbeit kann beim deutschen Ostraum nicht im Ausbau städtischer Unternehmungen bestehen. Sie kann auch nicht davon ausgehen, städtische Verhältnisse auf das Land zu übertragen. Wenn die Gesamtheit des Volkes zur Kunst hingeführt werden soll, muß die Arbeit von unten herauf begonnen werden, das heißt von und an der Bevölkerung des Landes. Die musikalische Geschichte Ostdeutschlands lehrt uns, daß am Anfang einer Musikpflege die Musikerziehung stehen muß. Die Erziehungsarbeit wird es auch erreichen können, im Volk die schöpferischen Kräfte frei zu machen, die im Geiste und in den Formen der deutschen Kunst am Aufbau der Volksgemeinschaft mitzuarbeiten berufen sind.

Die drei Opernmeister von Königsberg.

Von Georg Richard Kruse, Berlin-Lichterfelde.

Aus der Reihe der Tondichter, die aus Königsberg stammen, ragen die drei Musik-Dramatiker als charakteristische Erscheinungen hoch empor: E. T. A. Hoffmann, Otto Nicolai, Hermann Goetz — grundverschieden in ihrer Wesensart, ihrem Lebensweg, in der Nachwirkung ihres Schaffens, und doch schicksalhaft verbunden durch das gleiche, der Bühne zugewendete Ziel ihrer Lebensarbeit, die Fülle der in ihrem kurzen Lebensdasein geschaffenen Werke, von denen nur ein einziges von jedem heute noch auf dem Theater fortlebt. Keiner von allen dreien hat über die Jugendjahre hinaus in der Vaterstadt sich aufgehalten und gewirkt, keiner hat auch die letzte Ruhestätte dort gefunden. 1822 starb Hoffmann, 46 Jahre alt, in Berlin, 27 Jahre später Nicolai, mit 39 Jahren, ebenda, und wieder 27 Jahre später als dieser Goetz, 36jährig, in Zürich. Erinnert man sich, daß auch Lortzing und Cornelius das 50. Lebensjahr nicht erreichten, so sieht man, daß es gerade die vier Meister der deutschen komischen Oper des 19. Jahrhunderts waren, die der Tod allzufrüh abberief.

E. T. A. Hoffmann.

Hoffmann, ein Schüler seines Landsmanns Joh. Friedrich Reichardt, begann seine Tätigkeit als Dramatiker, indem er 1799, im Alter von 23 Jahren, als Gerichtsreferendar in Berlin ein dreiaktiges Singspiel „Die Maske" dichtete und komponierte und Anfang 1800 an Iffland, den Direktor des Nationaltheaters, einreichte. Das Textbuch und die drei Partiturbände (erst vor einigen Jahren von Friedrich Schnapp wiederentdeckt und veröffentlicht) sind von ihm mit schönen Originalzeichnungen geschmückt; die Handlung, in der ein deutscher Maler Treuenfels die Hauptrolle spielt, geht in Sizilien und Athen vor und ist von Goethes Singspielen beeinflußt, auch in der Schwärmerei für die Antike. Die Musik läßt Mozart und Gluck als Vorbild erkennen.

Nach vorzüglich bestandenem Assessor-Examen wurde er als Beisitzer der Regierung in Posen zugeteilt und hier schuf er neben einer kirchlichen Ouvertüre 1801 eine neue Musik zu Goethes Singspiel „Scherz, List und Rache", die auch mit großem Beifall im dortigen Theater aufgeführt wurde, aber leider nicht erhalten ist. Auf Beschwerde wegen seiner Karikaturenzeichnungen auf bekannte Posener Persönlichkeiten wurde Hoffmann 1802 — allerdings mit dem Titel Regierungsrat — nach dem kleinen Städtchen Plozk an der Weichsel versetzt. Begleitet von seiner jungen Frau Michaeline Trynski, die er als Referendar in Glogau kennen gelernt hatte, zog er in den reizlosen Ort ein, wo er sich zunächst an einem Preisausschreiben des „Freimütigen" für ein Lustspiel beteiligte. Den Preis von 100 Friedrichsd'or erhielt er für seine eingesandte Arbeit „Der Preis" zwar nicht, aber doch lobende Erwähnung. In demselben Jahre 1803 entstanden wieder zwei Singspiele. „Der Renegat", zweiaktig, schildert einen dicken Dey von Algier, der nur dadurch zum Lachen zu bringen ist, daß seine Geliebten weinen. Eine ihrem Gatten geraubte Frau ernennt er um ihrer Tränen willen zur Favoritin. In

dem Einakter „Faustine“ tritt Faustina Bordoni, die berühmte Sängerin, und ihr späterer Gatte, der Komponist Joh. Adolf Hasse, sowie der berühmte Neapolitaner Leonardo Leo auf. Daneben schrieb er Kammermusikwerke und für die Klöster Messen und Vespern, war fleißig als Zeichner und trotz allem ein vorzüglicher Beamter. Dafür wurde er auch wieder „in die Welt“ versetzt und kam 1804 nach Warschau. Hier komponierte er eine „äußerst geniale“ Oper von Clemens Brentano „Die lustigen Musikanten“, die 1805 auch von der Wotheschen Gesellschaft im Theater, aber ohne Erfolg, aufgeführt wurde.

Nach einem Ballett „Arlequin“ schuf er dann wieder eine kleine Oper „Die ungeladenen Gäste oder Der Kanonikus von Mayland“ mit eigenem Text nach Alex. Duval, worin sich, wie Hoffmann schreibt, „der freie Geist der Franzosen, ihr komischer graziöser Genius ganz ausspreche“. Für seinen Landsmann, den katholischen Priester Zacharias Werner, der als Dramatiker vor allem durch sein Luther-Drama „Die Weihe der Kraft“ bekannt wurde, schrieb er 1805 die Musik zum Drama „Das Kreuz an der Ostsee“, die erhalten ist. Ein neues dreiaktiges Opernwerk konnte Hoffmann noch in Angriff nehmen (vollendet wurde es erst später): „Liebe und Eifersucht“, dem der Text von Calderons „Schärpe und Blume“ in Schlegels Übersetzung zugrunde lag. Nach dem Einmarsch der Franzosen im November 1806 wurde die preußische Regierung in Warschau aufgelöst, womit der ganze Beamtenkörper brotlos dastand. Hoffmann suchte literarische Arbeit, suchte auch eine Stellung als Theaterkapellmeister, die er in Bamberg erhielt, aber erst vom Herbst des Jahres 1806 ab. Inzwischen komponierte er auf den Text seines neuen Direktors, des Reichsgrafen Julius von Soden, die vieraktige Oper „Der Trank der Unsterblichkeit“ von dem er noch ein zweites Libretto „Julius Sabinus“ in Musik setzte, das den edlen Gallier zum Helden hat, der sich gegen die Römer erhob und tragisch endete. Beide Werke kamen nicht zur Aufführung, da Soden bald nach Hoffmanns Eintreffen die Direktion an Friedrich Cuno, den Verfasser einst viel gegebener Räuber-Dramen, abtrat, der aber schon nach wenigen Monaten die Zahlungen einstellte. Hoffmann wirkte hier als Musikdirektor, Regisseur und Dekorationsmaler, ernährte sich aber hauptsächlich von Gesangsunterricht und literarischen Arbeiten. In diesen, seinen „Lehr- und Marterjahren“ entstanden noch die Opern „Das Gespenst“ (1803, Text nach Kotzebue), „Aurora“ (1811, auf den Text des neuen Direktors Franz v. Holbein), zwei Melodramen „Dirna“ und „Saul“, die Gesänge zu „Genoveva“ von Maler Müller und 1812 die schicksalreiche „Undine“, deren Buch Fouqué selbst nach seiner im Vorjahre erschienenen — auch Lortzings Oper zugrunde liegenden — Erzählung bearbeitete. Erst im Dezember 1813 konnte sie Hoffmann in Dresden vollenden, wohin er nach Holbeins Übernahme des Würzburger Theaters zu Direktor Seconda wieder als Kapellmeister ging. Als nach der Leipziger Völkerschlacht der Wiederaufbau Preußens begann, bemühte er sich um Wiedereintritt in sein juristisches Amt, und 1814 kehrte er nach Berlin zurück und wurde zum Kammergerichtsrat ernannt. Nach Ifflands Tode wurde Graf Brühl Intendant der Königlichen Schauspiele, und nun ergab sich auch Aussicht auf Annahme der „Undine“, die endlich am 3. August 1816 zum Geburtstag des Königs nach einer von Ludwig Devrient gesprochenen Rede im Nationaltheater auf dem Gendarmenmarkt die Uraufführung erlebte. Hoffmann selbst hatte gemeinsam mit Schinkel die Dekorationen entworfen und die ganze, liebevoll vorbereitete Vorstellung fand enthusiastische Aufnahme.

Fouqué hat sich in seinem Opernbuch treu an seine Märchendichtung gehalten, und so gab es zahlreichen Szenenwechsel. Der erste Aufzug spielt abwechselnd in der Fischerhütte und in „wilder Gegend“. Der zweite beginnt auf einem Platz der Reichsstadt und spielt dann in der Herberge im Prunksaal, im Walde und in freier Gegend, wo Undine in die Flut zurückkehrt. Der dritte führt in ein Gemach auf der Burg Ringstellen, wo der Pater auch der Verlobung Ritter Huldbrands mit Bertalda beiwohnt; dann in den Garten, wo Undines klagende Stimme aus dem vermauerten Springbrunnen erklingt. Huldbrand läßt den Brunnen öffnen, Undine entsteigt ihm, und in ihrem Kusse stirbt der Ritter wirklich.

„Des Himmels milder Wille
Hat ihn zum reinen Liebestod erkoren.“

Im Personal fehlen natürlich die komischen Figuren Lortzings, dagegen ist das Herzogspaar noch in die Handlung aufgenommen.

Fand man am Text manches zu tadeln, so wurde die Musik durchweg gelobt. Carl Maria v. Weber schrieb einen begeisterten Aufsatz und sagt: „Die Oper ist wirklich e i n Guß. — — Das ganze Werk ist eines der geistvollsten, das uns die neuere Zeit geschenkt hat. Es ist das schöne Resultat der vollkommenen Vertrautheit und Erfassung des Gegenstandes, vollbracht durch tief überlegten Ideengang, Berechnung der Wirkungen des Kunstmaterials, zum Werke der schönen Kunst gestempelt durch schöne und innig gedachte Melodien." Wie die „Zauberflöte" und „Fidelio", so war „Undine" ein Vorstoß gegen die Bevorzugung der italienischen Oper und bereitete dem nach fünf Jahren folgenden „Freischütz", der den Einfluß Hoffmanns nicht verleugnen kann, und der romantischen Oper überhaupt den Weg.

Bis zum 27. Juli des folgenden Jahres wurde „Undine" 14 mal gegeben, dann verhinderte der Brand des Nationaltheaters am 29. Juli 1817 weitere Wiederholungen. Brühl wollte sie danach im Opernhause aufführen, aber Hoffmann hielt den großen Raum für seine Oper nicht geeignet, und so verschwand das Werk vom Spielplan und fand keine weitere Verbreitung, da man meinte, das Notenmaterial sei bei dem Brande mit vernichtet worden. Auch bei Hoffmanns Tode erinnerte sich keine Bühne seiner Oper und erst neunzig Jahre nach der Uraufführung hat Hans Pfitzners verdienstvolle Herausgabe des Klavierauszuges die Aufmerksamkeit wieder darauf gelenkt und einige Aufführungen ermöglicht, der hoffentlich nun weitere folgen werden. Ist seit 1921 doch auch eine Erneuerung des Fouquéschen Textes durch Hans von Wolzogen vorhanden, die ihn von gewissen, heute nicht mehr wirksamen oder die Wirkung störenden Eigenheiten befreit, ohne den Zeitcharakter zu verwischen. Die prosaischen Gesprächsstellen sind gekürzt und durch gereimte Verse von romantischer Färbung ersetzt. Das Buch ist als Nr. 6279 in Reclams Universalbibliothek erschienen. Neben dem Dichter E. T. A. Hoffmann hat auch der Komponist berechtigten Anspruch auf einen Ehrenplatz.

Otto Nicolai.

N i c o l a i, der am 9. Juni 1810, einen Tag nach der Geburt Robert Schumanns, das Licht der Welt erblickte, hat ein nicht weniger wechselvolles Leben geführt als Hoffmann. Eine freudlose Kindheit war auch ihm beschieden, denn der von der Mutter getrennt lebende Vater, unstet und leidenschaftlich wie er war, erzog den Knaben mit ungerechter Strenge. Selbst die Beschäftigung mit der Tonkunst, der er mit Begeisterung oblag, wurde unter des brutalen Vaters Anleitung zur Qual, der er sich wiederholt durch Flucht zu entziehen suchte. Im Juni 1826 ließ er sich nicht mehr halten und ging mit einem geborgten Taler in der Tasche und nur auf sein Klavierspiel vertrauend auf die Wanderschaft mit dem Ziele Berlin. Aber halbtot vor Ermüdung und Entbehrung brach er bei Stargard i. P. zusammen und wurde von einem menschen- und kunstfreundlichen Auditeur Adler aufgenommen, gepflegt und unterstützt, so daß er nach einem Jahr zur weiteren Ausbildung nach Berlin zu Meister Zelter gehen konnte, der ihn in das Institut für Kirchenmusik aufnahm. Nach Vollendung seiner Studien ernährte er sich mühselig durch Unterrichtgeben und trat bald mit eigenen Kompositionen, Liedern, Chören, einer Messe und anderen geistlichen Werken, einer Symphonie und Weihnachts-Ouvertüre hervor, wurde auch als singendes Mitglied in die Singakademie und Liedertafel aufgenommen. Ende 1833 wurde er zum Organisten an der Preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom ernannt, wo er mit dem Ministerresidenten Bunsen an der Erneuerung der protestantischen Kirchenmusik tätig zu sein hatte. Aus seinen Briefen und Tagebüchern ersieht man, wie er mit Eifer alle Eindrücke des italienischen Lebens in sich aufnimmt, in fortgesetzten Studien zum universellen Musiker ausreift, sich schriftstellerisch betätigt, fremde Sprachen sich zu eigen macht und im Umgang mit der geistigen Elite zum vollendeten Weltmann wird. In Neapel lernt er Donizetti kennen, dem er Opernentwürfe vorlegt und der ihn ermutigt, sich dem Theater zuzuwenden. So nimmt er 1837 eine Kapellmeisterstellung am Wiener Hofoperntheater an und beginnt auch schon die Komposition einer italienischen Rosamunde-Oper. Als sein Vertrag nach einem Jahre nicht erneuert wird, kehrt er nach Italien

zurück, um dort wie es damals für alle Komponisten als notwendig erachtet wurde sich erst einen Namen zu machen, ehe er im Vaterlande Geltung erlangen konnte. Unter schwersten Geldnöten arbeitet er an der Fertigstellung seiner Oper, die endlich im November 1839 unter dem Titel „Enrico II." in Triest mit leidlichem Erfolge zur Aufführung kam. Aber schon die zweite Oper, die er 1840 für das Königl. Theater in Turin schrieb, „Il Templario", (den gleichen Stoff wie Marschners „Templer und Jüdin" behandelnd) machte ihn zum gefeierten Maestro in ganz Italien. Doch eine unglückliche Liebe zu einer Primadonna ließ sein nächstes Werk für Genua „Gildippe ed Odoardo" nicht voll gelingen und die nächste 1841 in der Mailänder Scala aufgeführte Oper „Il Proscritto" wurde durch die ehemalige Braut zu Falle gebracht. Schmerzlich enttäuscht verließ er das Land seines ersten Triumphes, um mit einer italienischen Gesellschaft seinen „Templario" an der Hofoper in Wien aufzuführen, und diesmal hielt man ihn dort fest und machte ihn zum Ersten Kapellmeister. Als feinsinniger und energievoller Dirigent wirkte er aber nicht nur an der Oper anregend und befeuernd, er rief auch die Philharmonischen Konzerte ins Leben, die noch heute den Höhepunkt des Wiener Musiklebens bilden. In diesen brachte er auch 1843 eine den größten Enthusiasmus erregende Aufführung von Beethovens 9. Symphonie, daß sie im nächsten Konzert wiederholt werden mußte, und tat so für Wien das, was Wagner 3 Jahre später in Dresden vollbrachte, indem er die Wunder dieser Tonschöpfung den Hörern erschloß. Das Jahr 1844 brachte für Königsberg die bedeutsame Feier des 300jährigen Bestehens der Albertus-Universität, zu der auch Nicolai als Ehrengast geladen wurde. Er nahm für 2 Monate Urlaub, um nach 10 langen Jahren seine Vaterstadt und seine Angehörigen wiederzusehen. Nachdem er zwei Wochen in Berlin sich aufgehalten, von Friedrich Wilhelm IV. sehr gnädig aufgenommen war und mit dem Domchor eigene Kompositionen im Schloß aufgeführt und in Danzig und bei Garnsee der Schwester und dem Vater einige Tage gewidmet hatte, traf er in Königsberg ein und lebte 4 Wochen dort im Kreise der Verwandten. Feierlich gab er seinem Jugendfreunde, dem Dozenten Dr. Dinter, den Taler zurück, den er einst von ihm entliehen hatte, um in die Welt zu gehen. Das Jubelfest der alma mater begann mit der Hundertjahrfeier von Herders Geburtstag am 25. August und endete mit der Grundsteinlegung des neuen Universitätsgebäudes. Am 29. fand in der Domkirche eine Feier statt, bei der Nicolai seine kirchliche Fest-Ouvertüre über „Ein feste Burg ist unser Gott" dirigierte, die in Gegenwart des Königs noch zweimal wiederholt wurde. Eine geplante Aufführung des „Templario" im Stadttheater kam nicht zustande, nur ein Konzert unter Nicolais Leitung mit Bruchstücken aus der Oper. Am 4. September trat er die Rückreise an, nachdem ihn die Stadt durch Übergabe eines silbernen Taktstocks geehrt hatte. In Wien erhielt er noch durch Prof. Burdach vonseiten der Universität eine goldene Dose und zwei Denkmünzen. In Wien aber wurden ihm wegen verspäteten Eintreffens 60 Gulden Strafe von seiner Gage abgezogen. Gern hätte er den ihm von der Berliner Intendanz angebotenen Vertrag mit 2000 Taler Jahresgehalt als Dom- und Theaterkapellmeister angenommen, aber da er neben Meyerbeer, Henning und Taubert nicht Erster sein konnte, schloß er bis 1. April 1847 nochmals mit Wien ab. Nicolai hatte vertraglich die Verpflichtung übernommen im Laufe seines drei Jahre währenden Vertrages eine „große deutsche Oper" für das Theater zu liefern. Nach vergebenen Bemühungen, ein ihm zusagendes Textbuch zu erlangen, mußte er sich entschließen, den „Proscritto" deutsch zu bearbeiten, der auch unter dem Titel „Die Heimkehr des Verbannten" mit gutem Erfolg 1844 in Szene ging und oft wiederholt wurde. Im nächsten Jahr brachte er auch den „Tempelritter" verdeutscht auf die Bühne. Für die 1846 zu liefernde neue Oper entschied er sich endlich, Shakespeares „Die lustigen Weiber von Windsor" als Grundlage zu nehmen. Ein junger Dichter, Jakob Hofmeister, übernahm die Abfassung des Textbuches nach Nicolais Plan und lieferte die beiden ersten Nummern, verließ aber dann Wien, und der später durch seine „Deborah" und andere Schauspiele und Opernbücher bekannt gewordene Mosenthal schrieb dann das Libretto unter Nicolais persönlicher Mitarbeit. Auf die Anzeige, daß die neue Oper noch im Jahre 1846 gegeben werden könne, erhielt Nicolai von dem Pächter und Direktor der Hofoper Balochino, der früher ein Schneider in Neapel gewesen war,

die Antwort, daß die Oper voriges Jahr hätte geliefert sein müssen und für dies Jahr abgelehnt werde. Die Folge der hieraus sich ergebenden Zwistigkeiten war, daß Nicolais Vertrag nicht mehr erneuert wurde. Wohl wurden ihm vom Hofe Aussichten eröffnet, daß er die Stelle des bereits erkrankten Donizetti als Hofkompositeur erhalten solle, aber er wurde auch hier bitter enttäuscht. So lange noch Hoffnung auf sein Verbleiben in Wien war, gab sich Nicolai in froher Stimmung der Arbeit an den „Lustigen Weibern" hin, und auch andere Werke kirchlicher und weltlicher Art entstanden noch. Nachdem er sich mit der Leitung des „Don Juan" am 21. März vom Opernhaus und einem vorhergehenden eigenen Konzert, in dem auch drei Tonbilder aus „Die lustigen Weiber" zur Aufführung kamen, verabschiedet hatte, machte er zunächst eine Erholungsreise nach dem Salzkammergut, und unterwarf sich seines leidenden Zustandes wegen bei Priesnitz in Gräfenberg einer Kur. Seit Ende November in Berlin, wurde er bald als Nachfolger Mendelssohns als Direktor des Domchors und anstelle Hennings auch für das Opernhaus verpflichtet, aber erst vom 1. März 1848 ab. Die Arbeit an seiner Oper wurde fortgesetzt und das erste Duett wurde in einem Schloßkonzert gesungen, worauf der König die Annahme der Oper befahl. Aber die Märzrevolution verdrängte alle Zukunftspläne und erst am 20. Februar 1849 beendete Nicolai die Partitur, die am 9. März zum erstenmal im Opernhaus erklang. Am 25. März leitete er zum letztenmale die 4. Aufführung, dann starb er plötzlich am 11. Mai, und auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof wurde er beerdigt.

Nicolai war am Tage seines Ablebens zum Mitglied der Akademie der Künste ernannt worden — die Nachricht erreichte ihn nicht mehr. Er starb, ohne zu ahnen, welch ein köstliches Gut er mit seinem Meisterwerk seiner einzigen deutschen Oper der Bühne und seinem Volke hinterließ: von dem Siegeszug des Werkes über alle Theater der Kulturwelt, von seiner sieghaften Lebensdauer, die auch durch die Falstaff-Oper seines einstigen Konkurrenten in Italien, Verdi, nicht erschüttert wurde. Erfreulicherweise ist in den letzten Jahrzehnten das Interesse auch für die nachgelassenen Werke, von denen viele noch immer nicht gedruckt sind, wachgerufen worden. So haben seine D-dur Symphonie, die Weihnachts-Ouverture, Szenen aus den italienischen Opern „Enrico II.", „Il Templario", der „Heimkehr des Verbannten", seine Messe in D-dur, seine Motetten, ein Paternoster, ein Salve Regina, eine Anzahl von Perlen aus dem reichen Liederschatz in der Kirche, im Rundfunk, in Konzerten und bei Hausmusik-Abenden erfreuende Wiederbelebung gefunden. Auch des Komponisten Chorlied „Preußens Stimme" sollte nicht unbeachtet bleiben. Er schrieb einmal an seinen Vater: „Hat ein Preuße sein Vaterland noch nicht recht geliebt, so gehe er ins Ausland, und er wird erst erkennen lernen, was er seinem Staate schuldig ist. Bei mir war das nicht nötig; ich habe immer mein Vaterland und meinen König geehrt und die herrliche Einrichtung Preußens verehrt; jetzt aber ist es bei mir so weit gekommen, daß ich den Hut vor dem Wappen unseres Königs jedesmal abnehme, wenn ich bei dem Hause des preußischen Konsuls vorübergehe, an welchem es angeheftet ist! Gott erhalte Preußen und seine Könige!"

Hermann Goetz.

Das Leben von Hermann Goetz war bei äußerlich ruhigem Verlauf nicht weniger reich an inneren Nöten und Kämpfen, als das seiner Vorgänger; aber auch er war ein tapferer Streiter, der sich trotz körperlicher Schwäche zu höchster Künstlerschaft durchrang und seinem kurzen Erdendasein abgewann, was an Leistungen möglich war.

Am 7. Dezember 1840 als fünftes von acht Kindern geboren, als Sohn eines Eisenhändlers, der dann „Mälzenbräuer", Brauereibesitzer geworden war, kam er doch schon früh mit der Kunst in Berührung. Der Vater spielte mehrere Instrumente und war ein beliebter Darsteller beim Liebhabertheater; die Mutter sang anmutig zur Gitarre, und eine ältere Base unterrichtete ihn zuerst im Klavierspiel. Pflege der Hausmusik in häufigen Veranstaltungen weckten bald den Sinn für die Tonkunst in dem körperlich zarten, aber geistig regsamen Knaben. Den Grund seiner wissenschaftlichen Bildung legte er auf dem Friedrichskollegium, das er 1858 mit ausgezeichnetem Zeugnis verließ.

Der Musik konnte bei dem umfassenden Studienplan nur ein bescheidener Platz eingeräumt werden, aber trotzdem komponierte Goetz schon als Sechzehnähriger eine vierhändige Sonate, eine Festmusik für drei Klaviere und andere Stücke, hoffend zum Ergreifen des Musikerberufes ermutigt zu werden. Im Theater zogen ihn vor allem die Opern Mozarts an, dessen 100. Geburtstag 1856 auch in Königsberg festlich begangen wurde. Ein Lied des Pedro und der Schlußchor aus Goethes „Claudine von Villa Bella" sowie ein titelloser Operntext eigener Dichtung zeigten schon damals, wie es ihn zu dramatischem Schaffen drängte. Ganze Opern wie „Don Juan", „Wildschütz" wurden im häuslichen Kreise gesungen und von Goetz einstudiert, auch eine vollständige Theateraufführung von „Figaros Hochzeit". Auch als Schauspieler trat er gelegentlich mit Erfolg auf. Seit 1857 war er Schüler des namhaften Klavierpädagogen Louis Köhler, das Stundengeld verdiente er sich selbst, indem er Unterricht in der Mathematik gab. 1858 wurde er an der Universität Student der Mathematik und Physik, daneben ergänzte er seine musikalischen Studien in Saemanns Orgel-Seminar und Generalbaßstunden.

Als Pianist und Dirigent wurde er immer mehr in die musikalischen Kreise gezogen. 1859 trat er zuerst öffentlich auf in einem Konzert, das Eduard Sobolewski gab, der schon mit Richard Wagner und Nicolai in persönlichen Beziehungen gestanden hatte. Endlich konnte Goetz den Widerstand des Vaters überwinden und 1860 mit einem rühmlichen Abgangszeugnis die Universität verlassen. Er ging nach Berlin, um am Sternschen Konservatorium seine musikalische Ausbildung zu vollenden. Hans v. Bülow, Hugo Ulrich und Stern selbst wurden seine Lehrer, und schon nach einem Vierteljahr konnte er ein eigenes Streichquartett aufführen lassen. Zahlreiche andere Kompositionen folgten, und 1862 konnte er mit einem Klavierkonzert in Es-dur sein Studium abschließen. Karl Reinecke in Leipzig, dem Goetz zwei Partituren eingesandt hatte, empfahl ihn darauf hin als Organisten an der evangelischen Stadtkirche in Winterthur in der Schweiz, wo er 1863 nach öffentlichem Probespiel als Nachfolger von Theodor Kirchner angestellt wurde.

Hier, wo schon 1629 das erste collegium musicum in der Schweiz gegründet wurde, war der Musiksinn sehr entwickelt, und Goetz konnte sich, abgesehen vom Kirchendienst auch noch als Lehrer, Pianist und Dirigent betätigen und nach Herzensluft komponieren. Dazu kam seinen Lungen noch die gesunde Luft zustatten.

In der „Akademie", einer zwanglosen Vereinigung der besten geistigen Elemente der Stadt, die auch Vorträge veranstaltete, sprach 1865 u. a. der Pfarrhelfer der Nachbargemeinde Veltheim, der 1842 zu Nennowitz in Mähren geborene Joseph Viktor Widmann, über „Goethe hinsichtlich seiner Stellung zum Christentum". Goetz fühlte sich mächtig von ihm angezogen und bald waren beide innig befreundet. Die erste Frucht gemeinsamer Arbeit, „Die heiligen drei Könige", ein „pläsierlich Neujahrsspiel, in Reim und Töne gesetzt von Zween, die's gern taten", wurde 1866 am 6. Januar im „Sonntagskränzchen" aufgeführt. Den Prolog dazu sprach die Zeichenlehrerin Laura Wirth, mit der sich Goetz im nächsten Jahre — zunächst heimlich — verlobte.

Der Ausbruch des Krieges mit Österreich machte tiefen Eindruck auf ihn. Er schreibt darüber: „Ein trauriger Bruderkrieg, der, wie er auch ausfiel, das arme Volk immer weiter von Glück und Freiheit entfernen mußte. Die traurige Verblendung im Volke selbst, der Mangel an genialen, freiheitlichen Führern, alle die Kraftlosigkeit und Großtuerei, alle die Misere ging uns stark im Kopfe herum, und von Herzen hätte ich gewünscht, auch nur das Kleinste tun zu können, was meinem Volk hätte nützlich werden können. — Wie über mein Leben hinaus und über das Leben viel edlerer und heiligerer Männer hinaus die große Aufgabe immer weiter muß gefördert werden, bis sie schließlich zu Sieg und Glück führen muß, das steht alles in jener Symphonie." Ihr hatte er das Motto „Und dennoch" vorangesetzt, das, wie er schreibt, den Kernpunkt des Werkes und seines ganzen Lebens bildete. Diese erste Symphonie in e-moll ist leider nicht erhalten.

Die Pläne zu einer von den beiden Freunden zu schaffenden Oper, deren Held „Parzival" sein sollte, wurden zurückgelegt. Eine lang geplante Reise nach Königsberg zur Familie führte

Goetz über München, wo er den „Lohengrin" unter Bülows Leitung hörte. Nach der Rückkehr fühlte er sich verpflichtet, Laura freizugeben, und monatelang sahen sich die Liebenden nicht. Zu Neujahr 1868 aber brachten die herzbrechenden Briefe beider das Paar wieder zusammen. Die Verlobung wurde veröffentlicht, und am 22. September segnete Widmann in der Veltheimer Kirche die Ehe ein, die zu einem kurzen, aber — von der Krankheit abgesehen — ungetrübten Glück führte. Die am 30. November 1869 geborene Tochter Margarete, als Malerin ausgebildet und poetisch begabt, hat mehrere sinnige Märchenbücher mit eigenen Zeichnungen und Versen veröffentlicht. Sie lebt in Winterthur.

Inzwischen hat Widmann in glücklicher Zusammenarbeit mit Goetz das treffliche Textbuch zu „Der Widerspenstigen Zähmung" nach Shakespeares Lustspiel geschaffen, und die Komposition ging Schritt für Schritt mit. Gelegentlich war Widmann etwas ungehalten über die vielen Ausstellungen am Text, aber Goetz wußte ihn rasch wieder zu versöhnen und willig zu erhalten, indem er auf Goethe, Schiller und Beethoven hinwies, die sich so lange mit ihren Werken trugen. Er schreibt dem Freunde: „Wir wollen uns redlich Mühe geben und nicht müde werden. Die Kritik klopft uns schließlich weidlich durch, freuen wir uns, wenn wir wenigstens ein erträglich gutes Gewissen haben." Die Musik war bereits 1870 skizziert, die Partitur aber konnte erst 1872 vollendet werden, nachdem er die Stellung in Winterthur aufgegeben und in Zürich seinen Wohnsitz genommen hatte, wo er auch das Amt des Musikkritikers an der „Neuen Züricher Zeitung" übernahm. Den Leidensweg einer neuen Oper eines Unbekannten mußte auch Goetz gehen, der seine Partitur in verschiedenen Städten den Bühnengewaltigen vorspielte. In Mannheim fand er bei dem jungen ausgezeichneten Kapellmeister Ernst Frank für sein feingeistiges Werk das rechte Verständnis und erreichte die Annahme. Darauf besuchte Goetz mit Frau und Kind noch einmal seine Vaterstadt und führte eine „Legion" Änderungen aus, die ihm freundschaftlich geraten worden waren. Zurückgekehrt, erhielt er die Nachricht, daß die „Widerspenstige" im Frühjahr 1874 in Mannheim in Szene gehen solle, doch es gab wieder eine Enttäuschung. Erst am 11. Oktober fand die Uraufführung statt, die in Anwesenheit der Autoren in sehr gelungener Darstellung einen ehrlichen großen Erfolg errang. Überraschend schnell erfolgte die Annahme an der Wiener Hofoper. „Noch halb im Taumel", schrieb Goetz, „von der Bühne Schillers zu der von Beethoven und Mozart", und er konnte die Verbreitung der Oper über eine größere Anzahl Bühnen noch erleben und durch die Honorare die Zukunft seiner Familie gesichert sehen. Und wenn auch heute nur selten auf dem Spielplan erscheinend, bereitet doch jede Aufführung (wie beim „Barbier von Bagdad" von Cornelius) des liebenswürdig-heiteren Werkes dem kunstverständigen wie dem naiven Hörer eine Festfreude.

Zwischen dieser ersten und der folgenden zweiten Oper schuf Goetz noch zwei seiner schönsten Konzertwerke, die gleich der „Widerspenstigen" ihren Weg machten: die Symphonie in F-dur und die Nänie auf Schillers Dichtung, die er beide, entgegen seiner Befürchtung, noch zu hören bekam.

Die zweite Oper, die Goetz nach mancherlei Bedenken und wieder in Zusammenarbeit mit Widmann in Angriff nahm, führt den Titel „Francesca von Rimini" und behandelt die unsterbliche Liebestragödie aus Dantes „Göttlicher Komödie". Mit letzter Kraft arbeitete der schon todkranke Tondichter an diesem Werke, von dem er schrieb: „Ich fühle, daß es das Beste ist, was ich je geschrieben habe, und das Beste, dessen meine Natur, wie sie nun einmal ist, überhaupt fähig ist." Zwei Akte konnte er noch vollenden, der dritte und die Ouvertüre waren bei seinem Tode am 3. Dezember 1876 nur in der Skizze vorhanden. Ernst Frank übernahm die Fertigstellung der Oper, und unter seiner Leitung fand auch die Uraufführung wieder in Mannheim am 30. September 1877 statt. Richard Pohl schließt seine Besprechung: „Wir scheiden nicht ohne Wehmut von dieser Oper. Eines der hoffnungsreichsten jungen Talente sang seinen Schwanengesang. Er gab sein Herzblut für ein hohes Ideal."

„Francesca" kam noch in Karlsruhe, Schwerin, Hannover, Leipzig, Zürich, Aachen zur Aufführung. Eine neuere Bearbeitung hat mancherlei Mängel textlicher Art beseitigt, und es sollte der Versuch nicht unterlassen werden, die musikalisch so schöne und wertvolle Oper der Bühne

wiederzugewinnen. Gerade unsere Zeit, in der deutsches Wesen mit seiner ganzen Kraftfülle sich wieder erhebt, in der auch die deutsche Kunst sich von verderblicher Ausländerei freimacht, sollte das ganz von deutschem Geist erfüllte Lebenswerk Goetzens recht erkennen und würdigen und es dem Volke zu eigen machen.

Ein romantisches Singspiel E. T. A. Hoffmanns.

Von Paul Heinrich Gehly, Köln.

Das Verdienst, Clemens Brentanos und E. T. A. Hoffmanns romantisches Singspiel „Die lustigen Musikanten" der Vergessenheit entrissen zu haben, gebührt dem ehem. Intendanten der Hamburger Oper, Leopold Sachse, der das Werk im Jahre 1924 an seiner Bühne und unter seiner Spielleitung zur eigentlichen deutschen Uraufführung brachte. Der freundliche Erfolg dieses Versuchs, der auch den Aufführungen des Singspiels in meiner Rundfunkbearbeitung im letzten Jahre beschieden war (Westdeutscher, Ostmarken- und Mitteldeutscher Rundfunk), ermutigt mich an dieser Stelle auf ein Werk näher einzugehen, an dem zwei der eigenartigsten und in ihrer Eigenart verbundenen schöpferischen Menschen der deutschen Geistesgeschichte gemeinsam gewirkt haben.

Als E. T. A. Hoffmann, der Dichter, Musiker und Maler und von Amts wegen Jurist, sich im Dezember 1804 in Warschau an die Komposition des Singspiels „Die lustigen Musikanten" machte, hatte er bereits mit einem Singspiel „Die Maske"[1] die Bühne zu erobern versucht, und auch andere Bühnenversuche, deren Musik nicht erhalten ist, sind wenigstens dem Titel nach bekannt. Das Buch Clemens Brentanos, das für eine Düsseldorfer Schauspielertruppe geschrieben und 1803 im Druck erschienen war, mußte ihn ganz besonders anziehen. Ist es doch das Werk eines Dichters, eine Operndichtung, die mehr gibt als eine Verbindung von Arien, Duetten und Chören. In Hoffmann selbst war der Dichter noch nicht erwacht; es sollten noch Jahre musikalischen Schaffens vergehen, bis aus dem Geist der Musik seine erste Geschichte vom „Ritter Gluck" erwuchs. Und auch in den Jahren der Reife, da sein dichterisches Schaffen die Musik schon überschattete, hat er als Opernkomponist immer wieder zu fremden Texten gegriffen, selbst in seinem musikalischen Hauptwerk, der Oper „Undine", deren Dichtung Fouqué nach seinem berühmten Märchen gestaltet hat. Diese „Undine" ist durch Hans Pfitzners liebevolle Sorgfalt als bisher einzige Opernschöpfung Hoffmanns in einer vollständigen Neuausgabe des Klavierauszugs für unsere Zeit gewonnen worden.

Wie nahe Brentano und Hoffmann sich innerlich standen, ist ihnen erst dann klar geworden, als sie sich persönlich kennen lernten. „Ich habe heute den vierten Band der ‚Phantasiestücke' gelesen", schreibt Brentano später einmal an Hoffmann, „die drei ersten kenne ich nur durch einzelne Bruchstücke des Rufs. Ihr Wesen hat mich lebendig gerührt, vieles war, als hätte ich es selbst geschrieben, was mir beinahe noch nie widerfahren. Was Sie geschrieben, hat mich mannigfaltig erfreut, aber, daß Sie es getan, ebensosehr verwundert. Denn, stellen Sie sich vor: ich möchte die Lichter ausputzen, meinen Schatten nicht zu sehen, die Spiegel verhängen, das Spiegelbild nicht zu erblicken. Und dieser Schatten, dieses Spiegelbild von mir in Ihrem Buche hat mich darum oft geängstigt; weswegen ich nicht begreifen kann, daß Sie das Ihre selbst darin sehen und zeigen mochten". Diese Worte Brentanos rühren an die Geschichte des Erasmus Spikher „Vom verlorenen Spiegelbilde", deren Geschehen ein verzauberter Hoffmann im Giulietta-Akt von Offenbachs Oper selbst leidend erlebt.

Gegen das Spiegelbild ihres schmerzhaft zerrissenen Selbst haben sie beide gekämpft, Brentano und Hoffmann. Und auch der Titel des Singspiels „Die lustigen Musikanten" ist romantische Ironie. Sie müssen lustig sein und zum Tanz aufspielen, die fahrenden Musikanten, wenn auch Leid und Kummer ihr Herz bedrängen:

---

[1] Aufgefunden von Friedrich Schnapp und 1924 teilweise herausgegeben.

Da ſind wir Muſikanten wieder,
Die nächtlich durch die Straßen ziehn,
Von unſern Pfeifen frohe Lieder
Wie Strahlen durch das Dunkel fliehn.
Es ſauſet und brauſet
Das Tamburin.
Es raſſeln und praſſeln
Die Schellen darin,
Die Becken hell flimmern
Von tönenden Schimmern,
Um Sing und um Sang,
Um Kling und um Klang
Schweifen die Pfeifen und greifen ans Herz
Mit Freud und mit Schmerz.

Im Lied klagen die Muſikanten ihr Leid, die arme Fabiola, der blinde Piaſt und ſchließlich Truffaldin, dem unter der heiteren Maske ein Herz voll ungeſtillter Sehnſucht ſchlägt:

Ich muß die luſtgen Triller greifen
Und Fieber bebt durch Mark und Bein;
Euch muß ich frohe Weiſen pfeifen
Und möchte gern begraben ſein.

Um dieſes Lied, das Brentanos Roman „Godwi" entſtammt, rankt ſich das Singſpiel, das in einem phantaſtiſchen Italien ſich begibt, in der auf keinem Atlas zu findenden Stadt Famaguſta, die aber mit Marktplatz und Brunnen, melancholiſchen Helden und philoſophiſchen Nachtwächtern nicht gar weit entfernt iſt von den deutſchen Städten. Zu den Muſikanten treten zwei andere Gruppen: die von widrigem Schickſal verfolgten Fürſtenkinder und die Maskenfiguren der Commedia dell' arte, die der Tradition der italieniſchen Komödie auch nur äußerlich verbunden ſind. Im erſten Aufzug des Singſpiels liegt als Duett Fabiolas und Piaſts noch eine andere lyriſche Koſtbarkeit verborgen, die Brentano für das Stück geſchaffen hat, Verſe, wie ſie kein anderer Romantiker ſchöner empfinden konnte:

Horch, es klagt die Flöte wieder,
Und die kühlen Brunnen rauſchen.
Golden wehn die Töne nieder,
Stille, ſtille, laß uns lauſchen!
Holdes Bitten, mild Verlangen,
Wie es ſüß zum Herzen ſpricht!
Durch die Nacht, die mich umfangen,
Blickt zu mir der Töne Licht.

E. T. A. Hoffmann, der Opernſchöpfer, ſteht am Tor romantiſcher Erfüllung; er hat ſie in Webers „Freiſchütz" noch erleben dürfen. „Allerdings halte ich die romantiſche Oper für die einzig wahrhafte, denn nur im Reich der Romantik iſt die Muſik zu Hauſe", bekennt Hoffmann in ſeinem zukunftweiſenden Dialog „Der Dichter und der Komponiſt", und an anderer Stelle desſelben Dialogs: „Nur im wahrhaft Romantiſchen miſcht ſich das Komiſche mit dem Tragiſchen ſo gefügig, daß beides zum Totaleffekt in Eins verſchmilzt und das Gemüt des Zuhörers auf eine eigene, wunderbare Weiſe ergreift." Für Hoffmann, dem die Anſchaulichkeit romantiſcher Darſtellung im Sinne Webers und Schuberts noch fehlt, iſt, wie Guſtav Becking deutlich gemacht hat, eigentlich alle gute Muſik „romantiſch". Seine Heroen ſind Gluck und Mozart, deren Patenſchaft ſich in den „Luſtigen Muſikanten" nicht verleugnet, aber auch die italieniſche Buffooper Cimaroſas und Paeſiellos hat auf ihn gewirkt. Die allzu bürgerlichen Elemente des deutſchen Singſpiels, wie ſie bei Dittersdorf und anderen zutage treten, waren ihm verhaßt. Für ihn war die Muſik ein viel zu Hohes und Heiliges, als daß er ſie im Gewand des Alltags hätte ſehen und hören mögen. Über allem ſteht ſeine ſchwärmeriſche Verehrung für Mozart, deſſen „Amadeus" er für ſeinen Vornamen Wilhelm eintauſchte, und zumal für Mozarts „Don Juan", dem er in den Jahren ſeines Dichtertums das ſchönſte literariſche Denkmal ſetzte. Spuren des „Don Juan" treten auch in der Partitur der „Luſtigen Muſikanten" am häufigſten zutage, vor allem in den ausgedehnten Finales.

Es bleibt noch einiges über die Geſchichte der „Luſtigen Muſikanten" zu ſagen. Das Singſpiel Brentanos iſt von drei Komponiſten vertont worden: in Düſſeldorf während Brentanos Anweſenheit von dem Konzertmeiſter Bergmüller,[2] in Mannheim von dem dortigen Muſik-

[2] Genaueres über dieſen von Brentano erwähnten Komponiſten iſt nicht feſtzuſtellen. Vielleicht handelt es ſich um Auguſt Friedrich Burgmüller (1760—1824).

direktor Peter Ritter (1763—1846); beide Vertonungen ſind wahrſcheinlich mehrfach aufgeführt worden, aber nicht auf die Gegenwart gekommen. Hoffmanns Kompoſition, die ſich zeitlich an dieſe anſchließt, wurde am 6. April 1805 von der Wotheſchen Truppe am Warſchauer Deutſchen Theater uraufgeführt. (Warſchau gehörte damals zu Preußen, und Hoffmann lebte dort als Regierungsrat bis zum preußiſchen Zuſammenbruch 1806.) Die „Zeitung für die elegante Welt“ berichtete über das „wahrhaft geniale kleine Stück“ und die „nach dem Urteile aller Kenner überaus vortreffliche, in den tiefſten Geiſt des Gedichts eindringende Muſik“. Ein Menſchenalter ſpäter, nach Hoffmanns Tod, berichtet der Juſtizrat und Muſikgelehrte Friedrich Wollank, ein Freund Zelters, über die Partitur: „Man erkennt in der Hoffmannſchen Partitur das hohe Vorbild Mozart nicht allein in den Formen der einzelnen Muſikſtücke, ſondern auch in der ganzen Behandlung der Inſtrumentalpartie, ohne deshalb ſklaviſche Nachahmung oder Mangel an Eigentümlichkeit zu finden; das Ganze iſt vielmehr reich an originellen Zügen“. Dieſem Bericht, der für Hoffmanns Biographen und Nachlaßverwalter Julius Eduard Hitzig beſtimmt war, fügt Wollank die praktiſche Nutzanwendung für die Gegenwart (1828) hinzu: „Da Hoffmanns größere Oper Undine bereits früher auf dem Königl. Theater zu Berlin mit entſchiedenem Erfolg gegeben worden, ſo läßt ſich erwarten, daß auch das obige frühere Werk des genialen Tondichters eine gute Aufnahme auf den deutſchen Bühnen finden und vielleicht dazu mitwirken werde, dem mit Roſſiniſchen Opern und den ſeichten und charakterloſen Nachahmungen eines Morlacchi und Conſorten überſättigten Publicum zu dem Beſſeren und Gediegenen Bahn zu machen.“[3]

Wollanks Anregung einer Neuaufführung der „Luſtigen Muſikanten“ iſt erſt ein Jahrhundert ſpäter in Erfüllung gegangen. Zunächſt gelangte die aus Warſchau aus dem Beſitz einer Freundin Hoffmanns nach Berlin zurückgekommene Partitur in den Beſitz eines auswärtigen Theaterdirektors, der ſie prüfen wollte, aber nicht zurückgab. Aus dieſem Nachlaß wurde ſie, wie Hans von Müller nachgewieſen hat,[4] in den 80er Jahren in Berlin verſteigert und von der Bibliothek des Pariſer Conſervatoriums erworben, wo ſie heute noch ruht. Nach dieſer Partitur iſt auch die einzige in Deutſchland befindliche Abſchrift hergeſtellt worden.

Georg Riedels „Offenbarung Johannis“.

Von Hermann Güttler, Königsberg.

Georg Riedels „Offenbarung Johannis“, eine der vom Verfaſſer aufgefundenen großen Oratorienpartituren des Königsberger Meiſters aus der Bachzeit, iſt für eine der nächſten Veröffentlichungen der „Denkmäler Deutſcher Tonkunſt“ in Ausſicht genommen.

Als einſamer Zeitgenoſſe der muſikaliſchen Großmeiſter Bach und Händel erſcheint der in Königsberg wirkende Kantor Georg Riedel (1676—1738), deſſen drei rieſenhafte Oratorienpartituren der Königsberger Stadtbibliothek ihn als einen Meiſter großen Stils, einen, der das Höchſte gewollt hat, hinſtellen. Der Name Riedels war bisher nur in Verbindung mit dem reichen Schatze der Königsberger Gelegenheitsmuſik aus dem 17. und beginnenden 18. Jahrhundert bekannt, galt allerdings hier als einer der letzten Zeugen der großen Königsberger Tradition, die uns mit Namen wie Eccard, Albert etc. ſo leuchtend entgegentritt. Der erſte Muſikhiſtoriker Preußens, Gottfried Döring in Elbing, der erſtmalig brauchbares Material über Riedel beibringt, ſagt allerdings von ihm bereits: „Seine gewandte ſichere Schreibart läßt auf eine gute Schule und eine fleißige Kunſtübung ſchließen. Um ſo mehr ſteht daher zu bedauern, daß von ſeinen aus freier Wahl unternommenen und,

[3] Wiedergegeben bei Hans v. Müller, E. T. A. Hoffmann im perſönl. u. briefl. Verkehr, 3. Heft, Berlin 1912.

[4] Im gleichen Heft.

wie wir vermuten dürfen, in größeren Zügen ausgeführten Kompositionen sich keine Spur mehr auffinden läßt." Die Vermutung des alten Döring hat nicht getrogen, denn bei der Durchforschung der Königsberger Stadtbibliothek durch den Verfasser im August 1923 kamen drei Riesenpartituren Riedels, Kompositionen des ganzen Matthäusevangeliums, des ganzen Psalters und der ganzen Offenbarung Johannis zum Vorschein. Ein Blick in die zu den umfangreichsten Musikwerken aller Zeiten gehörenden Manuskripte des Königsberger Kantors lehrte, daß die hier zur Darstellung gebrachte Musik von der üblichen Kantoren-Pflichtarbeit und Gelegenheitskunst dieser Zeit weit abrückt und eigentlich gänzlich abseits aller in der Zeit gegebenen Aufführungsmöglichkeiten steht. Gleich Bachs „Hoher Messe" sind diese Werke für eine ideale Hörerschaft geschrieben und in ihrer Gesamtheit wohl nur als Lektüre für Kenner bestimmt. Deshalb führte Riedel wohl auch die Partitur des in 28 Kapitel eingeteilten „Matthäusevangeliums" aus dem Jahre 1721, mit seinen 1158 Seiten wohl der größten Partitur der Weltliteratur, sowie der in 22 Kapitel eingeteilten „Offenbarung Johannis" aus dem Jahre 1734 (710 Seiten) in so kunstvoller Reinschrift aus (die Kantoren waren ja vielfach auch Lehrer der Kalligraphie), und übergab die kostbaren Lederbände der Altstädtischen Ratsbibliothek, späteren Stadtbibliothek wohl auf Veranlassung seines Freundes Heinrich Bartsch (1667—1728), der Vorsteher der Ratsbibliothek war und der auch als besonderer Verehrer des Bibelwortes Riedel für die Abfassung der biblischen Kompositionen beeinflußt haben mag. Daß die Werke hier zweihundert Jahre ungestört ruhen konnten, ist wohl nur der grenzenlosen Überhebung des rationalistischen Zeitalters den Werken der Vergangenheit gegenüber zuzuschreiben. Diese ungeheuerlich erscheinende Tatsache wird glaubhaft, wenn man sich daran erinnert, daß auch Sebastian Bachs Werke vielfach diesem Schicksale nicht entgangen und in die Butterläden gewandert oder zum Verkleben der Bäume verwendet sind. Auch unter den zeitgenössischen Berichten finden wir nur eine einzige Bemerkung in den sogenannten Liedertschen Excerpten des Königsberger Staatsarchivs, daß von Riedel „der Evangelist Matthäus in der Musique gesetzt ist".

Als letztes, musikalisch tiefstes und technisch vollendetes Werk steht die „geistreiche geheimte Offenbarung des heiligen und hocherleuchteten Evangelisten Johannis' nach des Mannes Gottes Lutheri deutschen Übersetzung in die Music gesetzet" (1734) vor uns, von der wir wissen, daß bereits vor Abfassung des Gesamtwerkes von Riedel Bruchstücke bei besonderen Feierlichkeiten in der Altstädtischen Kirche zur Aufführung gebracht sind, so bei der Einführung des Pfarrers Franz Abraham Schultz 1731, dessen Gottesdienste der junge Kant mit seiner Mutter häufig besuchte und hier auch mit der Riedelschen Kirchenmusik in Berührung kam. In ganz eigenartigem Licht zeigen sich auch hier die stilistischen Eigentümlichkeiten des Werkes im Gegensatz zu der in den Passionen und den meisten Kirchenkantaten Bachs uns entgegentretenden Kompositionsform. Riedel ist von dem neuen unter italienischem Einfluß stehenden Stile, der Arien, Rezitative etc. auf Grund gedichteter Texte verlangt, unberührt und hält sich an das reine Bibelwort, das in ganz moderner oder wie man besser sagen muß, den Formen des 17. Jahrhundert entsprechend durchkomponiert ist. Die Meisterschaft, mit der dieses Prinzip alle 22 Kapitel der Wort für Wort durchkomponierten „Offenbarung Johannis" durchgeführt und zur Steigerung gebracht ist, muß über allen Zweifeln erhaben sein. Dazu kommt die gerade in diesem Werke zur höchsten Vollkommenheit gesteigerte chorale Satzkunst, die in machtvollen dreigeteilten Wechselchören, besonders im 4. Kapitel und gegen den Schluß den Höhepunkt des Werkes bedeuten.

Bereits im 1. Kapitel treten diese Vorzüge klar hervor. Nach einer kurzen symphonischen Einleitung intoniert der Chor in klarer Aussprache die Eröffnungsworte „Dies ist die Offenbarung Jesu Christi, die ihm Gott gegeben hat usw." Wunderbar ist die Chorwirkung bei „Selig ist, der da lieset". Neben der melodisch geführten Tenorstimme des Evangelisten hört man die Stimme Gottes „als einer Posaunen" in markiger Bewegung im Baß geführt: „Ich bin das A und das O". Das Visionäre der Stimmung des ganzen Werkes tritt gleich bei dem Eintritt des Chores „Das Geheimnis der sieben Sterne" hervor, der dann mit seinem

instrumentalen Nachspiel dem Kapitel einen bemerkenswert geschlossenen Charakter gibt. Kapitel 2 hat breite Chordurchführungen bei den Worten „Wer Ohren hat zu hören, der höre!" Die Chöre sind polyphon bis zum Schluß durchgeführt, das „Sei getreu bis in den Tod" ist dagegen arios-melodisch behandelt. Das 3. Kapitel baut auf die Worte „Wer überwindet" den Chorausdruck weiter aus, der nunmehr in den drei Wechselchören des vierten Kapitels seinen Höhepunkt erreicht. Glanzvoll treten hier die Trompeten und Pauken zu den Klangwirkungen der Oboen und des Streichorchesters hinzu. Die Baßstimme rezitiert die Worte des Propheten; die Gewalt des Thrones Gottes wird mit einfachsten und eindringlichsten Mitteln geschildert. Prächtig steigert sich dann der Ausdruck bei dem durch die drei Wechselchöre intonierten „Heilig, heilig, heilig ist Gott der Herr!" Das dreimalige Heilig verlangt einen ebenfalls dreigeteilten Instrumentalkörper. Der Schlußvers „Herr, du bist würdig zu nehmen Preis und Ehre" setzt nacheinander dann wieder die drei Chöre ein und bringt in ihrer Gesamtwirkung das Kapitel zu einem prunkenden Abschluß. Kapitel 5 bringt eine Fortsetzung der Dreichörigkeit, gesteigert durch charakteristische Instrumentalwirkung. Die Harfen und das güldene Rauchwerk sind durch liebliche Sechzehntelfiguren charakterisiert. Die Chöre nehmen hymnenartige Fassung an bei „Du bist würdig zu nehmen das Buch" und werden zu einem Fugato gesteigert. Der Lobgesang mit dem Amen am Schluß ist wieder durch die rezitierend dazwischen geworfenen Prophetenworte charakteristisch. Das sechste, auch neuerdings durch die moderne Komposition von Walter Braunfels für Tenor, Chor und Orchester in seinem grandiosen Stimmungsgehalt zu musikalischer Gestaltung gelangte Kapitel ist in seiner dramatischen Kraft bei Riedel naturgemäß auf die Ausdruckskraft des rezitierten Wortes gestellt. Erst bei den Schlußworten „Fallet auf uns und verberget uns" tritt der Chor in sein Recht. Reich visionäre Bilder bringt das siebente Kapitel, bei denen das Orchestrale stark hervortritt und letzten Endes die Führerschaft erhält. Die Visionen erfordern in ihrer Schilderungskraft in den folgenden Kapiteln eine kaum geahnte Steigerung des Ausdruckes. Nur ein Meister konnte sich die ins Riesenhafte wachsende Aufgabe stellen, für die bilderreichen Verse eine ständig fortschreitende Ausdrucksmöglichkeit zu finden. An Händels „Israel in Ägypten" gemahnen die Tonmalereien. Die Posaunen der Engel, die Plagen der Menschen, das Rasseln der Flügel der Heuschrecken finden stark bildnerische Betonung. In die Nähe von Bachs „Michaeliskantate" und gleichnamiger Kantatenkompositionen von Weckmann, Reincken und Buxtehude gehört die nun folgende Schilderung von Michaels Kampf mit dem Drachen und dem darauffolgenden Chor „Nun ist das Heil und die Kraft!" eine der eindrucksvollsten Stellen der Riedelschen Apokalypse. Gegen den Schluß des Werkes treten die Wechselchöre wieder in Geltung, die Kapitel 19—22 zu einer gewaltigen Finalsteigerung gelangen lassen. Eine Sonata in a-moll leitet das 19. Kapitel ein und führt zu dem großen wechselchörigen Halleluja, dessen Gewalt an das sieben Jahre später komponierte Händels im „Messias" gemahnt. Die Schilderung des Jüngsten Gerichts in Kapitel 20 und die Entstehung des bräutlichen neuen Jerusalems in Kapitel 21 sind von starker befreiender Kraft. Für die lichten Akkordwirkungen bei einfachsten Mitteln sind die Klänge der Querflöten charakteristisch. Das Schlußkapitel 22 setzt wieder mit einer Sonata ein, die in die von den drei Chören und drei Orchestern gebrachten Prophetenworte einführt. Der Ausspruch „Selig sind, die seine Gebote halten" gibt zu einer großartigen dreichörigen Behandlung Veranlassung. Die drei Chöre unterstreichen die Rufe des Solisten „Komm!" Und zu machtvoller Profilierung gelangen die Schlußworte „Ja, ich komme bald. Ja, komm Herr Jesu!" Und geben in reinem C-dur der Offenbarung einen hochfeierlichen Abklang. Echt Riedel ist der Schluß: Der melodisch rezitierte Segen „Die Gnade unseres Herrn Jesu Christi sei mit euch allen!" und das folgende dreimalige „Amen" der Chöre. In epischer Gedrängtheit schließt die gewaltige musikalische Apokalypse, deren Verfasser man wohl mit Recht in seiner dunkelen und mystischen Ausdrucksform hier in der Nähe seines Landsmanns Hamann als einen musikalischen „Magus des Nordens" ansprechen kann.

Die Deutsche Musik im Baltikum.

Von Harald Creutzburg, Leipzig.[1]

Als Einleitung sei ein kurzer geschichtlicher Bericht über das Baltikum vorausgeschickt. Das Baltikum umfaßt die früheren russischen Provinzen Kurland, Livland, Estland, so genannt nach ihren Ureinwohnern, den Kuren, Liven und Esten. Im 9. Jahrhundert drängten die Letten aus dem Süden und Osten kommend, die Kuren und Liven bis an den Meeresstrand und besetzten Kurland und halb Livland. Die andere Hälfte von Livland hatten die Esten schon eingenommen. Im 13. Jahrhundert brachte der deutsche Orden das Christentum in das Baltikum und nahm die drei Länder in Besitz. 1523 begann die Reformation. 1561 wurde Kurland ein Herzogtum als polnisches Lehen, Livland eine polnische und Estland eine schwedische Provinz. In den vielen Kriegen (polnisch-russisch, polnisch-schwedisch und schwedisch-russisch) wurde das Land arg verwüstet. 1721 kamen Livland und Estland an Rußland unter Peter dem Großen, während Kurland bis 1795 noch Herzogtum blieb, in welchem Jahre aber der Landtag sich kurz entschloß, Kurland unter russische Herrschaft zu stellen. Bis zum Weltkriege hatte nun das Baltikum bis auf kleine Unterbrechungen Ruhe und Frieden.

Mit dem deutschen Orden kamen viele deutsche Kaufleute und Künstler in diese Länder und brachten deutsches Wesen und deutsche Kunst mit. Aber da das Baltikum immerfort der Zankapfel der umliegenden Reiche war, konnte die Kunst sich nicht ungehindert entwickeln.

Bis zum 17. Jahrhundert waren die Kirchen, somit auch die Organisten, die Hauptträger der Kunst. Leider ist über die Tätigkeit der Künstler dieser Zeit so gut wie gar nichts in den Archiven des Baltikums zu finden. Alles ist wohl in den vielen Kriegen der sinnlosen Zerstörungswut zum Opfer gefallen. Aber ein großes Verdienst haben die Künstler sich erworben, indem sie die Pflege der Musik in die Häuser trugen und dadurch den Sinn und das Verständnis für die deutsche Kunst in den Familien erweckten. Dieses Musizieren im engsten Kreise, für das jetzt erfreulicherweise allgemein starke Propaganda gemacht wird, hat sich im Baltikum sehr lange erhalten. Habe ich doch in meiner Jugend in den 80er Jahren in meinem Elternhaus in Goldingen (Kurland) dank der musikalischen Begabung meines Großvaters, der Organist war, und meiner Eltern, die zusammen mit den Schullehrern viel musizierten, die herrlichen Trios und Streich- und Klavierquartette von Haydn, Mozart und Beethoven kennengelernt. Die Anregung, die dadurch in uns Kindern erweckt wurde, feuerte uns an, auch bald mitspielen zu können. Der Kreis wurde immer größer, so daß wir uns sogar an Oktette heranwagen konnten. Im klassischen Gymnasium hatte der Lehrer Neumann sogar ein Orchester aus Schülern zusammengestellt. Gesangsunterricht gab es auf dem Gymnasium nicht. Dafür wurde der Gesang zu Hause gepflegt. Die Kinder mußten zweistimmig singen. Auf den wöchentlichen Familienabenden sangen Groß und Klein zusammen all die schönen deutschen Volkslieder in 4-stimmiger Bearbeitung.

Wie oben erwähnt trat für das Baltikum mit seiner Angliederung an Rußland eine Periode des Aufblühens ein, besonders noch, da der Eroberer Peter der Große bestrebt war, westeuropäische Kultur in sein Land einzuführen.

Einzelne reiche Gutsbesitzer hielten ihre eigene Kapelle. So war Johann Gottfried Müthel, der letzte Schüler J. S. Bachs, 1753 als Dirigent der Kapelle des Freiherrn von

[1] Geb. am 28. Sept. 1875 zu Goldingen (Kurland), studierte bei Domorganist Bergner in Riga und später am Leipziger Konservatorium, woselbst er 1896 absolvierte. Ließ sich 1897 als Musiklehrer in Riga nieder, welche Tätigkeit durch zweimalige Studienaufenthalte bei Riemann in Leipzig unterbrochen wurde. Wurde Januar 1906 zunächst mit der Vertretung des erkrankten Domorganisten Bergner in Riga betraut, dessen Nachfolger er im Oktober des gleichen Jahres wurde. 25 Jahre wirkte er an der deutschen Domgemeinde und 2 Jahre noch an der lettischen, da die Deutschen ihn bei ihrem Auszug nicht mitnehmen konnten. Am 1. Juli dieses Jahres mußte dann auch er den Letten weichen und lebt seither in Deutschland.



Otto Nicolai

Geboren 9. Juni 1810 zu Königsberg

Geſtorben 11. Mai 1849 zu Berlin



Hermann Goetz

Geboren 7. Dezember 1840 zu Königsberg

Geſtorben 3. Dezember 1876 zu Hottingen



Kirchenmuſikdirektor Harald Creutzburg

(1926—1931 Domorganiſt in Riga)



Kirchenmuſikdirektor Paul Gerhardt

zu ſeinem 40jährigen Amtsjubiläum

(vgl. hierzu Oktoberheft S. 1037/8)

Vietinghoff tätig und 1767 auch Organist an der Petrikirche. Bald begann das öffentliche Musizieren. Vereine wurden gegründet. Theater wurden erbaut. Selbst die kleineren Städte erhielten ihre Schauspielhäuser, die aber nur zu Gastspielen verwendet wurden. Nur Riga hatte eine ständige Opern- und Schauspieltruppe, die bald wirklich Großes leistete und sich sogar in Deutschland einen guten Ruf erworben hatte, — kein Wunder — haben doch bedeutende Künstler wie Richard Wagner, Otto Lohse, Max Martersteig u. a. jahrelang an der Rigaer Bühne gewirkt. Otto Lohse machte das Rigaer Publikum mit der 9. Symphonie von Beethoven bekannt. Fast alle deutschen Opern und Operetten, auch die neueren, waren auf dem ständigen Spielplan, bis der Weltkrieg die Pforten des Theaters für die deutsche Musik für immer schloß. Nach dem Kriege und der bald darauffolgenden Bolschewikenzeit rissen die Letten 1919 die Macht an sich und gründeten die Republik Lettland. Alle Stätten der Kunst kamen in ihre Hände, so auch das deutsche Theater, das nun die lettische National-Oper wurde. Da die Letten aber nur einige nationale Opern besaßen, mußten sie bei den anderen Nationen Anleihen machen. So brachten sie auch einige deutsche Opern heraus, wie „Tannhäuser", „Lohengrin", „Freischütz", „Don Juan", „Fledermaus" u. a. und forderten auch die Komponisten Max v. Schillings und Eugen d'Albert auf, ihre eigenen Opern zu dirigieren. Wenn auch manche Aufführung ganz hervorragend genannt werden darf, die rein deutschen Opern aber können trotz des ausgezeichneten Materials, das die lettische Oper besitzt, nicht befriedigen, da sie niemals richtig erfaßt werden.

Doch nun etwas über die Entwicklung der Vereine. Der erste Verein im Baltikum war die 1808 in Riga gegründete „Musikalische Gesellschaft Hüon", die besonders Erwähnung verdient, weil in ihr nur die Musik für Blechbläser kultiviert wird. Eine Sonderbarkeit, der ich noch nirgends wieder begegnet bin. Weitere Vereine waren die „Musikalische Gesellschaft", die „Russische Musikgesellschaft" und der Orchesterverein „Harmonie". Von den Männergesangvereinen wurden in Riga gegründet: die Liedertafel (1833), der Liederkranz (1851), der Sängerkreis (1858), der Männergesangverein (1883), der Sängerhort (1907) und zwischen hinein noch der Gutenberg und die Lyra. In Reval wurde 1849 der Männergesangverein und in den 60er Jahren der Jäckelsche Verein (gemischter Chor) gegründet. Natürlich entstanden auch in den kleineren Städten wie Mitau, Libau, Goldingen usw. Männergesangvereine, deren Wirken gewiß zum Segen der Bevölkerung gewesen ist. Von weiteren Vereinen in Riga ist noch der Wagner-Verein zu nennen, dessen Leiter der Kapellmeister Otto Lohse (1882—1889) und darauf der Musikkritiker Carl Waack waren. Der Gründer des Vereines war der große Wagner-Biograph Karl Friedrich Glasenapp, geb. 1847 zu Riga. Der Verein verfolgte den Zweck, durch Vorträge und Konzerte das Publikum für die Wagnerschen Opern zu interessieren. Sein Bestreben war von Erfolg gekrönt, denn die Aufführungen der Musikdramen Wagners hatten großen Zuspruch. Der in den 80er Jahren gegründete Crescendo-Verein unter Leitung des Musikkritikers Hans Schmidt war eine Chorvereinigung, die weltliche Chormusik pflegte. Als der Chor sich aus Mangel an Herren auflöste, trat der Verein nicht mehr an die Öffentlichkeit, sondern gab für seine Mitglieder nur noch interne Abende, zu denen immer die Künstler und Künstlerinnen, die auf der Durchreise in Riga Konzerte gaben, zu Vorträgen aufgefordert wurden. Der für die Pflege deutscher Musik tätigste Verein war der Bach-Verein, gegründet 1865 vom Domorganisten Wilhelm Bergner.

W. Bergner wurde 1837 als Sohn des Organisten der Petrikirche in Riga geboren, studierte bei seinem Vater und bei Kühmstedt, wurde 1861 Organist der englischen Kirche und 1868 Domorganist. Er hatte neben dem Bachverein auch die Leitung der Liedertafel übernommen und gründete 1878 den Domchor, der aber nur zur musikalischen Ausschmückung der Gottesdienste verpflichtet war. Bergner veranlaßte 1882 den Bau der großen Orgel im Dom, ein Werk mit 125 klingenden Stimmen, 4 Manualen und einem Pedal aus der Firma C. Walker. Mit dem Bachverein gab Bergner jährlich zwei Konzerte, deren Programme größ-

tenteils aus der reichen a cappella-Literatur zusammengestellt waren. Das dritte Konzert war das sogenannte Karfreitagsoratorium, dessen Einnahme der Musikerunterstützungskasse zu gute kam. In diesen Konzerten brachte Bergner u. a. die Matthäuspassion und einige Kantaten von Bach, Missa solemnis von Beethoven, Requiem von Mozart und Brahms, Elias und Paulus von Mendelssohn, Werke von Händel, Messen von Mozart und Schubert. Aber auch die Neuerscheinungen wurden berücksichtigt (Moses von M. Bruch, die Zerstörung Jerusalems von Klughardt, Messe in b-moll und das Oratorium „Selig aus Gnaden" von A. Becker u. a.). Den Höhepunkt des musikalischen Lebens in Riga bildeten aber die großen Aufführungen, die alle 4 Jahre im Stadttheater stattfanden. Bergner zog zu diesem Zweck alle unter ihm stehenden Vereine zusammen und verstärkte sie noch durch Externe. Dieser Chor bildete mit dem großen Orchester und den Solisten ein Ensemble von über 300 Personen — für Riga eine Höchstleistung. Mit diesem Apparate brachte nun Bergner folgende Werke: Odysseus und das Lied von der Glocke von Max Bruch, den Moses von A. Rubinstein und den Franziskus von E. Tinel. Die Erinnerung an diese künstlerisch wirklich hochstehenden Darbietungen ist noch heute in Riga lebendig. Leider hatte die letzte Aufführung, die 1898 stattfand, etwas unter der immer weiter um sich greifenden Standesunterscheidung (Kastengeist) zu leiden. Die vielen Männergesangvereine waren nur entstanden, weil der Literat nicht mit dem Kaufmann, der Handwerker nicht mit dem Arbeiter, der Prinzipal nicht mit seinem Kommis in einem Verein sein wollte. Die anfangs aufgezählten sieben Männergesangvereine Rigas konnten zusammen 150 Sänger stellen, während jeder einzelne Verein 60 bis 70 Sänger hatte. Daraus sieht man, daß viele Sänger in mehreren Vereinen Mitglieder waren und daher keine Zeit und keine Lust noch für die gemischten Chöre hatten. Dieser Zustand erschwerte Bergner die Arbeit so sehr, daß er 1903 die Liedertafel und im folgenden Jahre den Bachverein aufgab. Sein Nachfolger in beiden Vereinen war der Musikkritiker Carl Waack. Er brachte wohl durch Heranziehung neuer Sänger den Bachverein wieder in die Höhe, was die glänzende Aufführung des „Messias" von Händel 1905 bewies. Aber schon 1908 mußte er krankheitshalber die Vereine aufgeben. Sein Nachfolger, der Musikkritiker Alexander Staeger, brachte wohl den „Paulus" von Mendelssohn und die „Faustszenen" von Robert Schumann, konnte aber die Höhe, die der Verein unter Bergner hatte, nicht mehr erreichen. Die zum 50jährigen Jubiläum 1915 geplante Aufführung der h-moll-Messe von Bach mußte des Krieges wegen fortfallen.

1906 wurde Bergner schwer krank. Am 22. Juni 1907 schloß dieser Kämpfer für die deutsche Musik für immer seine Augen. Sehr traurig, ja sogar schmachvoll ist es, wie dieser Mann, der sich größte Verdienste um das Musikleben Rigas erworben hatte, so rasch von den Balten vergessen werden konnte. Nicht der Bachverein, nicht die Liedertafel haben sich irgendwie dankbar und erkenntlich gezeigt. Nur der Domchor, den ich seit 1906 übernommen hatte, brachte, auf meine Anregung hin, 1909 eine schlichte Gedenkfeier für seinen Gründer und langjährigen Leiter. Der Ertrag derselben wurde als Grundstein zu einem Grabdenkmal gestiftet, das 1912 am Grabe errichtet wurde.

Mit berechtigtem Stolze erfüllt es mich, daß ich meinen geliebten Lehrer in seiner Krankheit vertreten durfte und im Oktober 1906 zu seinem Nachfolger von der Kirchenverwaltung berufen wurde.

Mir stand nur der Domchor zur Verfügung. Da aber die Kirchenverwaltung die Summe, die für den Chor bestimmt war, fast auf das Doppelte erhöhte, konnte ich den Domchor bedeutend vergrößern und mir einen Chor erziehen, mit dem ich Konzerte geben konnte. Da der Bachverein sich meist auf Wiederholungen seines allerdings großen Schatzes einstudierter Werke legte, sah ich meine Hauptaufgabe, das Interesse des Publikums anzuregen, darin, nur Werke, die in Riga noch nicht gehört waren, zur Aufführung zu bringen. In diesen zweimal jährlich stattfindenden Konzerten kamen nun auch die neueren deutschen Komponisten zu Worte, wie Hans Fährmann, Max Gulbins, Heinrich von Herzogenberg, August Klughardt, Arnold Mendelssohn, Carl Piutti, Georg Schumann u. a. Als im Jahre 1910 der lang ersehnte Wunsch durch die Gründung eines Sym-

phonie-Orchesters unter Georg Schneevoigt in Erfüllung ging, gestaltete sich das musikalische Leben äußerst rege. Man hörte nun in künstlerischer Ausführung sämtliche Symphonien von Beethoven, die Faust-Symphonie von Liszt und viele klassische und neuzeitliche Werke. Da mir der gut disziplinierte Domchor und nun dieses Eliteorchester zur Verfügung standen, konnte ich mit besonderer Freude die mir 1912 angetragenen Karfreitagskonzerte übernehmen und brachte das „Requiem" von Cherubini, „Judas Maccabäus" von Händel, den „100. Psalm" von Klughardt und die „Totenklage" von Georg Schumann. Auch die Männergesangvereine wurden zu größerer Tätigkeit angeregt und veranstalteten öfters Konzerte mit gediegenen Programmen. In diese Blütezeit schlug die Kriegserklärung wie eine Bombe ein und brachte die deutsche Musik plötzlich zum Schweigen.

Fast alle Musiker, darunter auch ich, wurden, da wir Reichsdeutsche waren, als Zivilgefangene nach dem Innern Rußlands verschickt. Glücklicherweise gelang es mir, schon 1916 aus der Gefangenschaft loszukommen und nach Deutschland zu reisen. Zur Okkupationszeit 1918 kehrte ich auf meinen für mich aufgehobenen Posten zurück. Alles freute sich, daß Riga deutsch geworden war. Der Himmel schien klar, — aber plötzlich drohte von Osten her ein schwarzes Gewitter und fiel im Januar 1919 über das Baltikum her — mit grausiger Gewalt — alles zerstörend — die Bolschewiken!! — Alles, was irgend konnte, floh. Im Mai kam endlich die Befreiung, aber die Gewitterstimmung blieb noch bis zum Ende des Jahres.

1920 versuchte ich das musikalische Leben wieder zu wecken, konnte aber nur einen Frauenchor zusammenbringen, mit dem ich zum Karfreitag das „Stabat mater" von Pergolese aufführte. Da die Menschen nach Musik ausgehungert waren, vorderhand aber gar keine Konzertveranstaltungen in Aussicht standen, entschloß ich mich im Oktober 1920, jeden Sonnabend eine Orgelvesper zu geben. In diesen Vespern hatte ich nun Gelegenheit, das Publikum mit den Orgelwerken Bachs und den schönsten deutschen Orgelkompositionen bekannt zu machen. 487 Orgelvespern habe ich bis zu meiner Abreise aus Riga (1. Juli d. J.) gegeben. Ende 1920 nahm der Bachverein seine Tätigkeit unter meiner Leitung wieder auf. Da die Lettische Oper Ende 1919 die Tore öffnete, war ein Orchester am Orte, und ich konnte am Karfreitig 1921 mein in der Gefangenschaft komponiertes Requiem für Soli, Chor, Orchester und Orgel aufführen. Der Bachverein hatte wohl auch die Gesänge zu den Gottesdiensten übernommen, trat aber im Herbst 1921 davon zurück, so daß ich gezwungen war, wieder einen Domchor zusammenzustellen, was überraschend schnell gelang. Der Bachverein wählte Kapellmeister Alfred Kirschfeld zu seinem Dirigenten und brachte mit Orchester die „Jahreszeiten" von Haydn und den „Stern von Bethlehem" von J. Rheinberger. Diese Aufführungen ergaben ein großes Minus, so daß der Verein von weiteren großen Aufführungen absah und nur noch kleinere a cappella-Sachen zu seinen Konzerten brachte, darunter als Neuheit Bruchstücke aus Werken von Paul Geilsdorf. Mit dem Domchor veranstaltete ich nur noch die Karfreitagskonzerte bis 1931 und brachte: Requiem von Cherubini, Brahms und Haydn, die achtstimmige Messe von O. Wermann, die Messen von Rheinberger (E-dur) und Anton Bruckner (e-moll), die „Missa solemnis" von Beethoven, den „Saul" von Händel, „Stabat mater" und die „Deutsche Messe" von Schubert, Kantate 131 „Aus der Tiefe" von Bach, Psalm 147 und „Das Licht der Welt" von mir. — Auch die Männergesangvereine konnten allmählich ihre Tätigkeit wieder aufnehmen. Der Liederkranz unter W. Beekers Leitung brachte interessante Konzerte, mit deren Programm, darunter Kompositionen von Hugo Kaun, der Reisen durchs Baltikum und nach Ostpreußen unternahm. Die Liedertafel und der Männergesangverein unter A. Kirschfelds Leitung führte unter anderem die „Tageszeiten" von Richard Strauß mit schönem Gelingen auf.

Der Streit um die Domkirche übte eine lähmende Wirkung auf alle Deutschen aus. Im Dezember 1931 sah sich die deutsche Domgemeinde gezwungen, ihren Dom zu verlassen und in anderen Kirchen Unterkunft zu suchen. Als mir mitgeteilt wurde, daß die Gemeinde ihren eigenen Organisten in die anderen Kirchen nicht mitnehmen dürfe, nahm ich das Angebot der lettischen Kirchenverwaltung, an der Domorgel zu bleiben, an, mußte aber als Reichsdeutscher schließlich doch meinen Posten am 1. Juli d. J. einem lettischen Organisten abtreten. Dadurch

als Reichsdeutscher jeder Existenzmöglichkeit in Lettland beraubt, verließ ich Riga und kehrte nach Deutschland zurück.

Von den anderen Städten kommt besonders Reval in Betracht. Die Gesangvereine pflegten und pflegen noch eifrig die deutsche Musik. Der St. Nikolai-Verein brachte unter seinem Dirigenten, dem Organisten K. Türnpu, u. a. die „Matthäuspassion" von Bach, die in Riga wiederholt wurde. Der St. Olai-Kirchenchor unter Leitung des Organisten Walter Sewigh führte viele Werke, u. a. zwei Messen von Bruckner und „Le Laudi" von Hermann Suter, auf. Letzteres Werk wiederholte der Chor in Riga. Mitau hat auch seine Blütezeit unter dem Organisten Postel und seinem Nachfolger Röthig gehabt. In Libau hat der Organist Sermuksel viel zur Hebung des musikalischen Verständnisses beigetragen.

Konzert-Sänger und -Sängerinnen hat es im Baltikum in großer Zahl gegeben und gibt es auch noch heute. Auch sie haben sich alle mehr oder weniger um die Pflege der deutschen Musik verdient gemacht, indem sie neben Schubert, Schumann, Brahms und Wolf auch unbekanntere und neuzeitliche Komponisten auf ihre Programme setzten.

Die Zahl der baltischen Komponisten ist klein, da ja die meisten Künstler, die im Baltikum gewirkt haben, Reichsdeutsche waren. Von den baltischen Komponisten sind zu erwähnen:

Wilhelm Bergner, geb. 1837, gest. 1907 in Riga, hat hauptsächlich geistliche Musik (Psalmen und Motetten) geschrieben, von denen einige in Riga zur Aufführung kamen. Die Manuskripte seiner Werke befinden sich im Archiv der Rigaer Stadtbibliothek.

Alexander Staeger, geb. 1857 in Windau, gest. 1932 in Riga, ist mit Klavierwerken, Liedern und größeren weltlichen Chorsachen hervorgetreten. Das Chorwerk „Traumkönig und sein Lieb" führte der Liederkranz in Riga zum ersten Male auf.

Gerhard von Keußler, geb. 1874 in Alt-Schwaneburg (Livland), lebt seit 1900 in Deutschland. Er ist mit seinen großen Werken wohl genügend bekannt, so daß nur erwähnt zu werden braucht, daß er sein Marien-Oratorium „Die Mutter" im Oktober 1929 in Riga mit außerordentlich großem Erfolge aufführte.

Alexander Maria Schnabel, geb. 1889 in Riga, schrieb Klavierwerke, Lieder, Kammermusikwerke, ein Melodrama, eine Pantomime „Der Aufruhr" (Uraufführung 1929 in der lettischen Nationaloper Riga) und alte deutsche Volkslieder mit Begleitung von Kammerinstrumenten (besonders reizvolle Bearbeitungen).

Schnabel war auch 1920 Mitgründer des „Deutschen Musiklehrer-Verbandes", der jetzt unter dem Vorsitz von Frl. Anni Sokolowsky steht und das löbliche Bestreben hat, durch Konzerte für die Jugend und durch Schülerabende das Interesse für die deutsche Hausmusik zu fördern.

Zum Schluß muß noch gesagt werden, daß die Letten verhältnismäßig viel deutsche Musik bringen. So führte die Kammermusikvereinigung des lettischen Konservatoriums viele Werke von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Brahms in wirklich hervorragender Wiedergabe auf. Von den unzähligen lettischen Männergesangvereinen brachte der „Dziedonis" unter J. Siering das Requiem für Männerchor von Cherubini (Erstaufführung in Riga) und der Männerchor der Oper unter Theodor Kalning das Requiem von Liszt. Der Chor des lettischen Lehrerseminars (Dirigent J. Wihtoling) führte das Requiem von Mozart, die Kantaten „Ein feste Burg" und „Wachet auf" von Bach auf. Der Operndirektor Theodor Reiter brachte mit seinem Chor den „Elias" von Mendelssohn und den „Messias" von Händel.

Dorpat war durch seine deutsche Universität eine wichtige Stätte der Pflege deutscher Musik. Der Universitätsmusikdirektor und Organist Brenner führte den rhythmischen Choralgesang in der Kirchengemeinde ein und gab eine Sammlung rhythmischer Choräle heraus. Das ursprüngliche rhythmische Choralsingen hat sich aber nur in den Gemeinden zu Dorpat und Goldingen eingebürgert. 1878—85 war Heinrich Zöllner, der Komponist der Oper „Die versunkene Glocke", Universitätsmusikdirektor, von 1885—90 Dirigent des Männergesangvereins, des Wagnervereins und des Städtischen Gesangvereins. — Mit der Russifizierung der Universität war der Blütezeit deutscher Kultur in Dorpat ein Riegel vorgeschoben.

Ob die Deutschen je wieder die Musikpflege in demselben Maße, wie früher, in ihre Hände bekommen werden, ist bei den jetzigen Zuständen schwer anzunehmen, es sei denn, daß sie endlich, dem Mutterlande folgend, den Klassenkampf aufgeben und sich als Einheit zusammenschließen. Die Jugend will auch dort die Brücke zur Verständigung bauen. Es wäre nur dringend zu wünschen, daß ihr das gelänge, denn sonst ginge die deutsche Kultur und damit das Deutschtum überhaupt im Baltikum eines Tages seinem Untergange entgegen.

Luther und die Musik.

(Zur 450. Wiederkehr seines Geburtstages am 10. November.)

Von Bertha Witt, Altona.

Gerade die in neuerer Zeit so vielfachen Bemühungen, Luthers innerstem Verhältnis zur Tonkunst auf den Grund zu kommen, haben zu überraschenden Ergebnissen geführt. Man sieht in ihm nicht mehr nur einfach den begeisterten Musikliebhaber, dem diese Kunst ein wertvolles Hilfsmittel in der Durchführung seines großen Lebenswerkes war; man sieht in ihm auch geradezu den Reformator der Musik und als solchen gewissermaßen den Schöpfer unseres neueren Musiklebens überhaupt. Gab es auch vor Luther schon eine weltliche Musik, so hatte sie neben der allein herrschenden geistlichen keine Berechtigung. Diesen Unterschied hob er auf. Auch Luther hat zwar die Musik zu einer der festesten Stützen der Kirche gemacht; aber schon indem er sie in dem neugeschaffenen Kirchenlied dem Volk selbst anvertraut, geht er einen ungeheuren Schritt weiter. Durch Luther wird die Musik, die unter der Bevormundung der Kirche nur als ein Mittel zur Ehre Gottes anerkannt war, auch in ihrer weltlichen Form zu einem Geschenk Gottes. Auch sie, dem Menschen zur Freude, zur inneren Erhebung, zur Vertiefung froher Geselligkeit gegeben, kann Gottesdienst sein; ja, Luther geht so weit, „nächst der Theologie der Musika die höchste Ehre zu geben“. Eine solche Auffassung des großen, über seine Zeit so weit hinausragenden Mannes mußte von ungeheurer Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Musik werden, sie mußte in der Musikästhetik geradezu umwälzend wirken. Denn wie die bisher verachtete weltliche Musik jetzt in ihrer Selbständigkeit anerkannt war, so war erst damit jeder weitere Fortschritt in der Tonkunst gegeben. Ohne diese Großtat Luthers, sagt einer der neueren Forscher, wäre unsere heutige Entwicklung der Musik, von jenen bescheidenen Anfängen an bis zu den erhabenen Werken unserer großen Meister einfach nicht denkbar. Luther erst hat dieser Entwicklung die Wege freigemacht.

Luthers Aussprüche über die Musik sind berühmt; sie zeigen, wie diese Kunst sein ganzes Wesen durchdrang, wie sie ihm unendlich viel mehr ist als bloße Liebhaberei, wie er in ihr eine starke sittliche Macht, ein hervorragendes Erziehungsmittel, ein Lebenselement erkennt, das vor allem geeignet ist, den Kampf um die sittliche Befreiung des Menschen zu unterstützen. Musika ist ihm „eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht“; und: „der Teufel und alle seine Gesellen müssen fliehen von dannen, Musika kann sie bannen“. Auf denselben Ton ist sein berühmtes Gedicht vom Lob der Frau Musika gestimmt:

„Hier kann nicht sein ein böser Mut,
Wo da singen Gesellen gut,
Hier bleibt kein Zorn, Zank, Haß und Neid,
Weichen muß alles Herzeleid.

Geiz, Sorg und was sonst hart anleit,
Fährt hin mit aller Traurigkeit,
Auch ist ein jeder des wohl frei,
Daß solche Freud kein Sünde sei.“

Dieser Luther, dem man das Geleitwort eines unbefangenen Lebensgenusses vom Wein, Weib und Gesang in den Mund legt, ist der Erste, der die Forderung aufstellt, daß die Musik als Hauptfach in den Schulen gelehrt werde, und der Fürsten und einflußreichen Herren ihre Förderung und Pflege ernstlich nahelegt. Als man in Torgau den kurfürstlichen Sängerchor seiner Kostspieligkeit wegen eingehen ließ, da wettert Luther: „Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigen Herrn jährlich 3000 Gulden erspart an der Musika;

indes vertut man unnütz dafür 30 000 Gulden." Aber mit Bewunderung blickt er, unbeirrt durch den religiösen Gegensatz, auf den musikliebenden Münchener Hof. „Ich lobe und ehre", schreibt er an den bayrischen Hofmusiker Ludwig Senfl, „Deine Herzöge in Bayern, ob sie mir gleich wenig geneigt sind, vor andern besonders, weil sie die Musik also lieb und wert halten, denn es ist kein Zweifel, daß viel Samen herzlicher Tugenden in solchen Gemütern anzutreffen, die von der Musik gerührt werden; die aber davon keine Empfindung haben, halte ich, sind den Klötzen und Steinen gleich . . ." Er beklagt es, daß der leidige Saufteufel der damaligen Zeit Gesang und Saitenspiel von den Höfen als den berufensten Pflegestätten der Kunst vertrieben habe. Nun möchte er sie in das ganze Volk hineintragen als einen notwendigen Bestandteil des äußeren und inneren Lebens des Menschen. Musik ist für ihn ein Mittel der Volkserziehung, und ein Lehrer oder Theologe, der Musik nicht liebte, ist für ihn ein Unding. „Ein Schulmeister muß singen können", sagt er. Und Abert nennt diesen Ausspruch „die goldenen Gründungsworte jener imposanten Musikorganisation, der später die Bach und Händel entstammt sind".

Wie Luther alles mit der ganzen Kraft seiner Persönlichkeit anfaßt, so war er auch in einem höchst vielseitigen Sinne Musiker. Von früh an ist die Musik eine innige Begleiterin seines Lebens, die ihn vielleicht schon in den alten Mansfelder Bergmannsliedern ergriffen haben mag, und die er dann als Magdeburger und Eisenacher Kurrendesänger selbst praktisch auszuüben beginnt. Daß dabei von einem Musikstudium im heutigen Sinne keine Rede sein kann, ergibt sich schon aus der ganzen Art der damaligen Musikbetätigung, deren Schwerpunkt noch ganz im Gemeinschaftssingen lag. Aber gerade hierin waren die Anforderungen nicht gering und die zum Vortrag kommenden Werke mußten schon eine sichere technische Grundlage voraussetzen. So ist Luther durch das frühzeitige Vertrautwerden mit dem ein- und mehrstimmigen Stil seiner Zeit, mit der ganzen Eigenart des Gregorianischen Kirchengesangs durch planmäßiges Hineinwachsen in diese Kunst zu einem tüchtigen Musiker geworden, und daß er mit Lust und Liebe bei der Sache und also sehr musikalisch gewesen sein muß, beweist, daß gerade er inmitten des Chores der Frau Cotta auffiel, die ihn, gerührt durch seinen innigen Gesang, in ihr Haus nahm.

Die Erfurter Universitätszeit und die Klosterjahre bringen dann eine großartige Steigerung dessen, was die Kurrendejahre begonnen. Abert weist auf die geradezu vorbildliche Musikpflege an den deutschen Hochschulen in früheren Jahrhunderten hin. Luther aber muß als einer der eifrigsten Musikjünger aufgefallen sein, denn seine Kommilitonen nannten ihn den „Musikus". Er spielte die Laute und sang einen schönen Bariton, und mit Lautenspiel und fröhlichem Beisammensein feierte er mit den Freunden Abschied, als er ins Kloster ging. Das Kloster aber als die Hauptstütze nicht nur des Kirchengesangs, sondern der musikalischen Wissenschaft überhaupt wurde auch ihm zur eigentlichen Grundlage einer künftigen bedeutsamen Musikbetätigung. „Auch Luther", sagt Abert, „hat sich hier die umfassenden Kenntnisse des ganzen gregorianischen Systems nach der liturgischen wie musikalischen Seite hin angeeignet, die ihn nachmals zu seiner kirchenmusikalischen Reform befähigte. Das setzt ein eingehendes Studium der musikalischen Theorie voraus". Abert weist auch auf den eigentlichen Ausgangspunkt hin, auf dem die ganze Musikästhetik Luthers gleichsam aufgebaut ist; er weist die ganz auffallende Verwandtschaft mit dem Kirchenvater Augustin nach, der sozusagen die Musikästhetik der alten Kirche unter sinngemäßer Weiterbildung der spätantiken Lehre im wesentlichen begründete. Hier findet man die Quelle, auf die weitaus das meiste, was Luther über die Musik als Geschenk Gottes, über ihre Stellung im Dienste Gottes, über ihre gewaltige sittliche Macht über die Menschen sagt, zurückgeht. Damit erweist sich dann Luther als Schüler, der übernommene Anschauungen zur Grundlage einer großartigen schöpferischen Musikbetätigung macht, — schöpferisch freilich mehr im Sinne des Reformators, des Ästhetikers, als des Künstlers.

Luther selbst erhob keinen Anspruch darauf, in seiner Musikbetätigung als bedeutend angesehen zu werden; auch wenn man sie mit dem heutigen oberflächlichen Dilettantismus nicht vergleichen darf, so betrachtete er sie doch lediglich als „Hausgebrauch", und das drückt er un-

verkennbar aus, wenn er einmal ſagt: „Ich wollte mich meiner geringen Muſika nicht um etwas Großes verzeihen.“ Ebenſo bekannte er, als bei ihm eine Motette des Münchener Meiſters Senfl geſungen wurde: „So eine Motette vermöchte ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zerreißen ſollte.“ Damit lehnt er deutlich eine ausgeſprochene Künſtlerſchaft auf muſikaliſchem Gebiet ab, und Spangenbergs gern als poſitives Zeugnis für den Muſiker Luther benutzte Vorrede ſeiner „Cithara Lutheri“ muß zweifellos in einem andern Sinne bewertet werden. Die gleiche Bewunderung, die Luther zum unmittelbaren Schöpfer der ſogenannten Luther-Lieder erhebt, ſpricht aus dieſer Vorrede, die ſagt: „Er iſt unter allen Meiſterſängern der kunſtreichſte und beſte. Melodie und Ton ſind lieblich und herrlich, und in Stimme alles herrlich und köſtlich, daß es Saft und Kraft hat, herzet und tröſtet und hat fürwahr ſeinesgleichen nit, viel weniger ſeines Meiſters zu finden, wie alle frommen Herzen bekennen müſſen, daß uns Gott durch ihn an ſeinem Geſangbüchlein etwas Hohes, Wunderbares und Sonderliches geſchenkt hat, dafür wir ihm in alle Ewigkeit nicht genugſam danken können.“ Um Luthers muſikaliſches Schöpfertum iſt es eine eigene Sache; aber ſo überragend iſt ſein Verdienſt, der Schöpfer des proteſtantiſchen Kirchengeſangs geweſen zu ſein, daß es faſt unmöglich iſt, ſein Wirken auf dieſem Gebiet eindeutig abzugrenzen.

Etwa ſeit dem Jahre 1523, nachdem er mit der alten Kirche und ihren lateiniſchen Geſängen gebrochen hatte, ſehen wir Luther für zweckmäßige Neugeſtaltung des Kirchengeſangs und damit auch als Reformator auf dieſem Gebiet tätig. Von der gemeinſchaftsbildenden Macht der Muſik überzeugt, erkennt er den ungeheuren Wert, den dieſe Kunſt als wertvollſte Helferin in ſeinem Werk haben muß; und es iſt zweifellos einer ſeiner glücklichſten Schachzüge geweſen, daß er die Muſik im Gottesdienſt dem Volke freigab, klagte man doch in Rom: „Luthers Lieder haben mehr Seelen getötet als ſeine Schriften und Predigten.“ Daß er dabei zunächſt von didaktiſch-organiſatoriſchen, ethiſch-moraliſchen, und erſt in zweiter Linie von künſtleriſchen Geſichtspunkten ausging, iſt im Weſen der Sache bedingt. Dieſe Muſik ſoll im Mund der Gemeinde lebendig werden, ſie ſoll ganz im Sinne Luthers eine Schlacht mit ſchlagen helfen, für die es gilt, die innerſten Kräfte mobil zu machen. Denn die Schaffung des Gemeindeliedes iſt nebenbei auch zur Verdrängung des ſogenannten Buhl- und Geſellſchaftsliedes der damaligen Zeit gedacht, um die Wege zu einem beſſeren Muſikgut freizumachen. Und wie er, der den Ausſpruch tat: „Ich wollte alle Künſte, ſonderlich die Muſika, gerne ſehen im Dienſte des, der ſie gegeben und geſchaffen hat“, in der Muſik ein Mittel zur Verherrlichung des Höchſten ſieht, ſo iſt ſie ihm gleichzeitig das Medium, durch das alle höheren Kräfte wirkſam werden.

„Ich bin gewillt, deutſche Pſalmen für das Volk zu machen, daß das Wort Gottes auch durch den Geſang unter den Leuten bleibe,“ — mit dieſen Worten leitet Luther ſeine Tätigkeit auf dem neu zu gewinnenden Boden ein. Luther iſt, wie Nelle über das evangeliſche Kirchenlied bemerkt, nicht nur Bahnbrecher, ſondern Vorbild alles Kirchengeſanges geweſen, in gewiſſem Sinne unerreicht und unerreichbar, und zwar weil ſich in ihm der Muſiker mit dem Dichter auf das glücklichſte vereinigte. Wie er ſeine Lieder ausſchließlich für die Wiedergabe durch den Geſang gedichtet hat, ſo hatte er auch den feinen, tiefen Sinn für das Sangbare, für die Melodieform, daß ſie nicht trocken und ärmlich, aber auch nicht überladen und verkünſtelt der Gemeinde dargeboten wurde. Und welche lebendige Kraft er ſeinen Liedern mitgab, dafür iſt ja das hinreißende Kampflied des Proteſtantismus, jenes „Ein feſte Burg iſt unſer Gott“, das Victor Hugo die „Marſeillaiſe der Deutſchen“ genannt hat, das lebendigſte Zeugnis geworden. Noch heute bilden Luthers 37 Lieder den Grundſtock des ganzen evangeliſchen Kirchengeſangs. Das Geheimnis dieſer Wirkungskraft aber liegt in der lebendigen Quelle, aus der er ſchöpfte — im Volke ſelbſt; er wußte, wie er ſagte, wie beim Reden, ſo auch beim Singen „auf die Mutter im Hauſe, die Kinder auf der Gaſſe, den gemeinen Mann auf dem Markt zu hören und denſelbigen auf das Maul zu ſehen“. Auf dieſe Weiſe erſcheint Luther in einem gar nicht hoch genug einzuſchätzenden Sinne ſchöpferiſch, und die Frage, inwieweit er auch Erfinder dieſer Geſänge geweſen ſei, erſcheint demgegenüber faſt von untergeordneter Bedeutung.

Während man früher ohne weiteres alle Kirchenlieder aus der ersten Zeit der Reformation als von Luther verfaßt annahm, steht man bekanntlich heute auf dem Standpunkt, daß ihm mit Sicherheit keines zugeschrieben werden kann, auch nicht „Ein feste Burg". Da alle unmittelbaren Zeugnisse fehlen, so ist Sleidens gelegentliche Bemerkung über Luthers Urheberschaft an diesen Liedern in seiner 1555 erschienenen „Geschichte der Reformation" nicht als einwandfreier Beweis anzusehen. Zwar hat man gerade an der ganzen Art dieser Lieder Luther als den Schöpfer erkennen wollen; so meint Abert: „Ein feste Burg dem Reformator abzusprechen, war ein rechtes Wagnis, denn die für ihn sprechenden äußeren Zeugnisse werden durch den wie mit Fingern auf Luther hindeutenden Charakter der Melodie doch ganz erheblich bekräftigt. Dichtung und Musik sind mit ihrer eigentümlichen Mischung von Energie und Leidenschaft so unverkennbar der Ausfluß derselben Feuerseele, daß man der ganzen damaligen Praxis geradezu Gewalt antäte, wollte man hier ein In-Musik-Setzen eines fertigen Textes durch einen fremden Komponisten annehmen." Und dasselbe sollte immerhin auch für manche andern Lieder, wie z. B. das „Vom Himmel hoch", zutreffen. Wie sollte auch solch ein musikalischer Mann wie Luther, dieser „größte aller Meistersänger", nicht imstande gewesen sein, zu seinen Liedern auch die Weise zu erfinden, um so mehr, als Luther ja außerdem noch eine ganze Reihe von Kompositionen weit künstlicherer Art verfaßt habe, wie das deutsche Sanctus in der Messe, die Motette „non omnis morias", den 64. Psalm. Ob indessen Luthers Urheberschaft an diesen Schöpfungen tatsächlich sicherer erwiesen ist als bei den Chorälen, sei dahingestellt. Gewiß muß man nach allem eine sichere Kenntnis der musikalischen Mittel bei Luther annehmen, aber ebenso gewiß macht ja diese allein noch nicht den schöpferischen Musiker. Eine Motette, erklärte er selbst, vermöchte er nicht zu machen, und wenn er sich auch zerreißen wollte.

Luthers schöpferischer Anteil an den Luther-Liedern ist also zum mindesten eine Streitfrage. Von jesuitischer Seite ist sogar behauptet worden, daß die „Feste-Burg"-Weise von Luther aus Fetzen dreier verschiedener Messen zusammengesetzt sei. Tatsächlich hat ja Luther manches alte wertvolle Melodiegut übernommen, um es für seine Absichten nutzbar zu machen, weit entfernt, die in der Vergangenheit liegenden Werte zu verkennen, die zu einem Neuen umzuschaffen mindestens ebenso anziehend war, wie die weitaus schwerere Aufgabe, aus dem Nichts das Neue hervorzurufen. Er hat nicht nur die alten lateinischen Texte ins Deutsche übertragen, um sie so im evangelischen Kultus verwerten zu können, er hat auch manches Stück alter Kirchenmusik durch Neuschaffung der Texte zu neuem Auferstehen hinübergerettet. In der Vorrede zum Wittenberger Chorgesangbuch, dessen Herausgabe, wie man neuerdings nachgewiesen hat, Luther selbst, nicht sein musikalischer Mentor Walther besorgte, heißt es: „Zudem haben wir auch zum guten Exempel die schöne Musika oder Gesänge, so im Papsttum in Vigilien, Seelenmessen und Begräbnis gebraucht sind, genommen. Der Gesang und die Noten sind köstlich, schade wäre es, daß sie sollten untergehen, aber unchristlich und ungereimt sind die Text oder Wort . . ." Und ähnlich in seinem Sermon wider die himmlischen Propheten vom Jahre 1525: „Daß man den lateinischen Text verdolmetscht und lateinisch Ton und Noten behält, lasse ich geschehen, aber es lautet nicht artig und rechtschaffen; es müssen beide, Text und Noten, Akzent, Weise und Gebärde aus rechter Muttersprache und Stimme kommen, sonst ist alles ein Nachahmen, wie die Affen tun." Ein solches Unternehmen setzt naturgemäß in jedem Fall eine sichere musikalische Durchbildung voraus. Aber Luther hatte getreue Helfer dabei; als mit den Jahren 1524 und 25 die eigentlichen Liederjahre der Reformation angebrochen waren, berief er den ehrwürdigen Sangesmeister Konrad Rupf und den kurfürstlichen Kantor Johann Walther aus Torgau, zwei der besten Musiker jener Zeit, in seine „Kantorey", um gemeinsam mit ihnen ans Werk zu gehen. Will man so sagen, so handelte es sich hierbei gleichsam um eine Art Musik-Kompanie, bei der es schwer ist, den Anteil des Einzelnen genau abzuschätzen. K. Anton möchte dabei in Luther den Erfinder der Melodie, in den beiden Musikern die Verfertiger des kunstvollen Satzes sehen; Nelle in seiner Geschichte des evangelischen Kirchenliedes nimmt an, daß es sich hier vorwiegend um Verarbeitung alten Melodiengutes gehandelt habe. Dieser Schatz wurde um und um gewendet, um zu jedem Lied

die echten, volksmäßigen Weisen zu finden, die dem Mund und Herzen der Gemeinde gemäß waren. „Während dann die beiden, die Feder in der Hand, am Tische übers Notenblatt gebeugt saßen, schritt Luther in der großen Stube auf und ab und erprobte singend oder auf der Querpfeife blasend die Melodien." Dem entspricht es auch, wenn Luther einmal zu seinen beiden Musikmeistern sagte: „Ihr Herren versteht eure musicam und eure Noten löblich. Was aber der geistliche Sinn und das Wort Gottes ist, so glaube ich auch ein Wörtchen dabei mitreden zu dürfen."

Wenn damit Luthers Anteil an jenen musikalischen Schöpfungen auf sichere Weise formuliert zu sein scheint, so braucht darin keine Unterschätzung von Luthers Stellung zur Musik zu liegen, im Gegenteil, diese enge Zusammenarbeit setzt ein so sicheres musikalisches Einfühlungsvermögen und, wie schon gesagt, eine so umfassende Kenntnis der musikalischen Mittel voraus daß es kaum noch anderer Zeugnisse bedarf, um Luther als einen Musiker im vollsten Sinne des Wortes zu erkennen. Aber auch solcher Zeugnisse besitzen wir — in Briefen, in den Tischreden, in Aussprüchen Luthers — genug. Er galt damals als wirklich großer Musikkenner, so daß er mit Musikern und Komponisten in Briefwechsel stand, die ihm Stücke sandten und ihm manche eigens für seine Hausmusik anfertigten. So schickte ihm Herzog Albrecht von Preußen einmal eine Komposition von Hans Kugelmann, mit der Bitte, „sie nach seinem hohen, von Gott verliehenen Verstande zu korrigieren, zu bessern und zu mehren". Daß er oftmals einen neuen Gesang, von dem er bemerkte, daß er falsch abnotiert war, berichtigte, indem er die einzelnen Stimmen in Partitur brachte, um auf diese Weise den Fehler zu finden, hat Ratzeberger bezeugt. Seine Beurteilung der wichtigsten Werke der damaligen Musik verrät eine solche musikalische Kenntnis, daß, wie Anton sagt, sich darin in ebenso origineller als auch für die ganze Entwicklung der Musik bis auf unsere Tage grundlegenden Weise Wesen und Bedeutung der Musik charakterisiert. „Man denke nur an seine Darstellung der Tonwerke des Josquin, die man mit Recht als die erste Musikästhetik einschätzt." Und dann seine prachtvolle, lebendige Schilderung des kontrapunktischen Stils in seiner Vorrede zu Walters Schrift: „In der Musik ist vor allem das seltsam und zu verwundern, daß einer eine schlichte Weise hersingt, neben welcher drei, vier, fünf Stimmen auch gesungen werden, die gleich als mit Jauchzen ringsherum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen und sich gleich liebenden Herzens umfangen, also diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, meinen, daß nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit vielen Stimmen geschmückt."

Schöneres, als Luther in seiner Weise über die Musik gesagt hat, ist wohl überhaupt selten darüber gesagt worden, wie er denn meint, es sei „in Summa unmöglich, daß man diese edle Kunst genugsam loben oder erheben könne". Jede Gelegenheit ergreift er, ihr Lob mit lauter Stimme zu preisen, so in dem Vorwort zu dem musikalischen Sammelwerk „Symphoniae jucundae" von 1538, wo es heißt: „Ich wollte wahrlich, daß alle Christen den teuren und werten hohen Schatz, die liebe Musika, ja lieb und wert hielten; denn es ist ein solch herrlich Kleinod, daß ich nicht weiß, wo ich's nehmen soll, davon wie sich's gebührt zu reden. Es ist noch keiner so weit kommen, der da hätte ergründet das ABC von der Musika, nämlich daß unter allen sichtbaren Kreaturen der Mensch allein die Freude seines Herzens also dartun kann. In Summa, die edle Musika ist nach Gottes Wort der höchste Schatz auf Erden. Sie regiert alle Gedanken, Sinn, Herz und Mut. Willst du einen Betrübten fröhlich machen, einen frechen, wilden Menschen zäumen, daß er gelinde werde, einem Zaghaften Mut machen, einen Hoffärtigen demütigen, was kann besser dazu dienen, denn diese hohe, teure, werte und edle Kunst . . ." Und ähnlich in der Vorrede auf die Harmonie vom Leiden Christi: „Ich wünsche gewiß von Herzen, daß jedermann die göttliche und vortreffliche Gabe, die Musik, sich einloben und angepriesen sein ließe. Wiewohl ich werde von der Menge und Größe ihrer guten Eigenschaften gleichsam überschüttet, daß ich weder Anfang noch Ende, noch ein Maß meiner Rede finden kann, und bei der großen Menge meines Lobes muß ich doch ein nüchterner und armseliger Lobredner derselben sein. — Die

Erfahrung bezeugt, daß die Musik die einzige Sache sei, welche nächst dem Worte Gottes billig soll gerühmt werden als eine Gebieterin und Regiererin der menschlichen Affekten, von welchen doch die Menschen selbst gleich als von ihren Herrn regiert und mit Gewalt dahingerissen werden. Wir können uns kein größeres Lob von der Musik als eben dieses vorstellen. — Du mein lieber junger Geselle, laß dir diese edle, heilsame und fröhliche Kreatur angepriesen sein, dadurch daß du auch deinen Affekten wider die schändlichen Lüste und böse Gesellschaft steuern kannst."

Oft genug hatte ja Luther, der die mittelalterliche Anschauung von dem Teufel als „Urheber der traurigen Sorgen und beschwerlichen Unruhen", der aber „die Musik ebenso fliehet, als vor Gottes Wort," übernommen hatte, die magische Wirkung der Musik an sich selbst erfahren. So sieht man ihn die Nacht vor dem großen Tag in Worms am Fenster stehend und auf seiner Laute spielend zubringen, deren sanfte Töne so oft sein Gemüt beruhigt hatten. Auch die Flöte war ihm eine liebe Begleiterin, vor allem aber der Gesang, und so wird ihm Musik zum inneren Ausgleich, zum notwendigen Gegengewicht in seinem so sturmbewegten Leben. Je mehr sich die Luther-Familie heranbildet, um so stimmen- und freudenreicher wird auch die „Kantorei" im Lutherhause, und diese berühmten geselligen Musikabende im Familien- und Freundeskreis sind geradezu grundlegend für die Pflege einer weltlichen Hausmusik und damit vielleicht der Ausgangspunkt der modernen Musikentwicklung überhaupt geworden. Ratzeberger berichtet ein langes und breites über „Lutheri Schwachheit, Erquickung und Belustigung durch die Musicam, wie er des Abends die Stimmbücher hervorgeholt, oder wie er sich von seinen Söhnen die Responsorien singen lassen, in die er auch wohl mit seinem schönen kräftigen Alt einstimmte. Da kamen die köstlichen kleinen Werke eines Josquin, eines Senfl und Walter zu Gehör; da sang man die neuen Choräle, da wurde aber auch vor allem das deutsche Volkslied, die lebendigste Quelle aller unserer Musik, gepflegt, hatte doch Luther das lebhafteste Interesse an den Gesängen des Volkes. Er selbst schrieb einmal um solche Volkslieder nach Nürnberg, und als einmal Joachimsthaler Bergleute bei ihm waren, wollte er besonders über ihre Bergmannslieder unterrichtet sein.

Was aber so im engen Kreis des Hauses, auch des Gotteshauses aufgebaut war, das sollte hinausgetragen werden in das Volk, um in diesem lebendig zu werden. Schon die neuen Choralmelodien ließ er vierstimmig durch die Stadtmusikanten mit Zinken und Posaunen von den Türmen Wittenbergs den Bewohnern verkünden, um den kaum grauenden Tag mit solcher neuen Prachtweise zu eröffnen. Das ganze Volk sollte teilhaben daran, und welche Macht in diesen Lutherchorälen, besonders in ihrer Verbindung mit der Orgel, damals gelegen haben muß, dafür ist die unverwüstliche Kraft der protestantischen Kirchengesänge noch heute ein lebendiges Zeugnis. Die Musik als künstlerischen Ausdruck inneren Erlebens, die bisher das Vorrecht der Geistlichkeit gewesen war, hat Luther dem Volk geschenkt. Er hat ihr in der Anerkennung ihrer Selbständigkeit und ihrer Bedeutung auch außerhalb der Kirche Berechtigung gegeben; er hat den wohl im Volke schon vorhandenen Gedanken, daß die Musik eine das ganze Volk zusammenschließende, gemeinschaftbildende und damit der Allgemeinheit dienende Lebensmacht sei, in die Tat umgesetzt. Und so war es Luther, der in schöpferischer Musikbegeisterung erst die starken Grundlagen schuf, auf denen sich dann die ganze Entwicklung unserer Musik in ihrer selbständigen Größe aufbauen, auf denen erst ein Bach als der eigentliche Ausgangspunkt der modernen Musik möglich werden konnte, — so war es Luther, der mit der Verselbständigung der Musik auch außerhalb der Kirche erst die Entwicklung unseres weltlichen Musiklebens ermöglichte, dem er erst die Berechtigung zu geben vermocht hat.

* * *

„Darumb, wenn ihr traurig seid und will überhand nehmen, so sprecht: Auf! Ich muß unserm Herrn Christo ein Lied schlagen auf dem Regal; denn die Schrift lehret mich, er höret gern fröhlichen Gesang und Saitenspiel. Und greift frisch in die Claves und singet drein, bis die Gedanken vergehn."

(Aus Martin Luthers Tischreden.)

Choralſingen im Luthergeiſt.

Von Lena Roffmann, Berlin.

Sieht man die Schul- und Vereinsliederbücher unſerer Vorkriegsjugend einmal auf geiſtliche Muſik durch, ſo wird man neben einigen Kompoſitionen für feſtliche Tage, beſonders für Weihnachten, faſt als einzige Beiträge den Ambroſianiſchen Lobgeſang und daneben „Harre meine Seele" und „Ich bete an die Macht der Liebe" finden. Vielleicht, daß noch hier und da an Hand beſonderer Heftchen pflichtgemäß ein paar bekannte Choräle einſtimmig geübt wurden — man mußte ja ſchließlich für beſtimmte kirchliche Feiern Vorſorge treffen. Das war aber in den allermeiſten Fällen auch alles. Und was wirklich noch etwa darüber war, das war faſt immer von Übel — redſelige und rührſelige Sachen ohne Kern und Mark, Pſeudokirchenmuſik! In ein wirklich tieferes inneres Verhältnis zum Kirchenliede iſt dieſe Generation der Jungen in ihrer Geſamtheit — Ausnahmen wie die Thomas- und Kreuzſchüler, die Regensburger „Domſpatzen" und ähnliche beſtätigen auch hier nur wieder die Regel! — nicht gekommen. Erſt in unſeren Tagen hat eine neue Jugend, eine Jugend, die durch ſchwerſtes völkiſches und perſönliches Leid geführt iſt und früh vor die dunkelſten Schickſalsfragen geſtellt wurde, aus aufrichtigem Herzensverlangen wieder den Weg zum Kirchenliede geſucht und gefunden. Die von der Vorkriegsjugend eröffnete „Wertliedbewegung" hat in den letzten anderthalb Jahrzehnten härteſter innerer und äußerer Not auch auf das Kirchenlied übergegriffen und hat der deutſchen Jugend ein faſt verdrängtes nationales Gut von höchſter Bedeutung zurückerobert: den deutſchen Choral!

Sichtbaren Ausdruck hat dieſe Wandlung, ſo weit ſie die evangeliſche Jugend betrifft, in der Reform unſerer Geſangbücher gefunden, die nach langer, mühevoller Vorbereitungszeit nunmehr in den wichtigſten deutſchen Provinzen und Ländern durchgeführt worden iſt oder unmittelbar bevorſteht.

Es war ja leider im Laufe der letzten Jahrhunderte dahin gekommen, daß der reiche Schatz unſerer proteſtantiſchen Kirchenlieder, im Volksmunde „zerſungen", von ſinnentſtellenden Fehlern und ungezählten lokalen Varianten in Text und Melodie ſtrotzte, ſo daß tatſächlich eine Art babyloniſcher Sprachverwirrung entſtanden war, die ſich bei größeren Reichsfeſten und Reichstagungen proteſtantiſcher Bruderſtämme auf das bedauerlichſte bemerkbar machte, ja, die ſich vor allem ſchon im Schützengraben oft leiſe trennend zwiſchen die ſuchenden Seelen geſtellt hatte.

Das Geſangbuch, das ja vorwiegend der deutſchen Jugend geſchenkt worden iſt, und alle die von ihm abhängigen Liederbücher für Haus und Schule und Gemeinde bringen aber weit mehr als die erſehnte Angleichung der äußeren Liedgeſtalt und als eine bloße Reſtaurierung, die die aufgelagerten Staub- und Firnisſchichten vergangener Zeiten behutſam entfernt und die alten Werke in ihrer urſprünglichen hohen Leuchtkraft wieder erſtehen läßt. Sie bringen nicht nur andere Liedfaſſungen, ſondern überhaupt eine ganz charakteriſtiſche andere Auswahl der Lieder. Unſere deutſche Jugend von heute, die im Stahlbad des Kriegs- und Nachkriegserlebens erhärtet und zudem im Fegefeuer der „Neuen Sachlichkeit" geprüft iſt, will auch im Kirchenliede ſchlichte Wahrhaftigkeit und Innerlichkeit — ihr iſt, um mit einem ſchönen Worte Robert Schumanns zu ſprechen, „alles verhaßt, was nicht vom innerſten Drange kommt". Sie hat wieder erkannt, wie echte, gute Kirchenmuſik iſt: einfach und keuſch und herb im Ausdruck, unſinnlich und zurückhaltend aus Achtung vor dem heiligen Wort, dem ſie zu dienen hat, und fern von jener billigen Gefühlsduſelei und ſelbſtgefälligen Weichlichkeit, die nur gar zu oft zum willigen Erſatz geworden war. Dieſe Jugend verwirft die trockenen, kümmerlichen Reimereien der Aufklärungszeit ebenſo wie ihr Widerſpiel, die glutvoll-ſchwülſtigen, überſchwenglichen Schwärmereien vieler Pietiſten. Sie fordert, eingedenk des Angelus Sileſius-Wortes: „Der Zufall muß hinweg und aller falſche Schein, du mußt ganz weſentlich und ungefärbet ſein!" kräftige Herzensnahrung, die frei iſt von rationaliſtiſcher Gezwungenheit und ſentimentaler Gefühlsheuchelei. Sie fordert aber auch im Gegenſatz zu

der Generation der Romantik vom Kirchenliede den Ausdruck einer überindividuellen Gemeinschaftshaltung, die ihrem heißen Willen nach nationaler Einigung gerecht wird.

Sie findet das alles in dem Kirchenliede zweier Jahrhunderte, die von ähnlichen Glaubenskämpfen und Völkerkriegen durchbebt waren wie unsere Zeit: in dem Kirchenliede des 16. und 17. Jahrhunderts. Das 16. Jahrhundert, das Zeitalter Luthers und der Refomationskämpfe, ist eine Zeit froher Glaubenszuversicht und tapferen, starken Bekennertumes. Das 17. Jahrhundert, das Jahrhundert des Dreißigjährigen Krieges, ist nach außen voll Schrecken, Grauen und Tod, nach innen aber mahnend, aufrüttelnd und läuternd. Erschütternde Klänge von Bangen und Flehen, hoffnungsvollem Vertrauen und tiefer, inniger Frömmigkeit dringen von da zu uns herüber und künden so eindringlich von allem, was auch uns erfüllt, daß man glaubt, diese Dichtung und diese Musik wäre eigens für die Gegenwart geschaffen. Ist es nicht wie ein Notschrei aus unserem eigenen Munde, wenn Luthers Freund, der Wittenberger Kantor Johann Walter, den man den „Urkantor der christlichen Kirche" nennt, seinen Mitmenschen ins Gewissen ruft: „Wach auf, wach auf, du deutsches Land, du hast genug geschlafen!"? Oder wenn Michael Altenburg, der Feldprediger Gustav Adolfs, vor der entscheidungsschweren Schlacht bei Lützen seine heldische Schar tröstet: „Verzage nicht, du Häuflein klein!"?

Aber nicht nur in der Auswahl der Texte, sondern auch in der Auswahl, Prägung und Wiedergabe der Weisen trägt das Choralsingen unserer Jugend dem reformatorischen Charakter unserer Kirche wieder mehr Rechnung. Die Jugend und alle, die mit ihr fühlen und streben, wollen wieder zu einem lebendigen, von herzlicher innerer Anteilnahme bewegten Singen kommen, einem Singen in echtem Luthergeiste, sie wollen den Choral wieder zu dem machen, was er seiner eigentlichen Bestimmung nach sein soll: zu einem Volksliede im edelsten, schönsten Sinne. Sie wollen ihn aus der künstlichen Erstarrung seiner Rhythmen und aus dem falschen, entfremdenden Pathos in Takt, Tempo und Ausdruck erlösen, wollen ihn wieder mit lebendigem Atem beseelen und ihm wieder zu der echten Würde verhelfen, die in seinem tiefen religiösen Gehalte beschlossen liegt. Sie wollen mit Geduld und Liebe das köstliche alte Choralgut unserer Ahnen wieder erarbeiten; sie betrachten es nicht nur als einen erbaulichen, liebwerten Schmuck des Gottesdienstes, es soll ihnen vielmehr ein unentbehrlicher Begleiter durch das ganze Leben werden und ein nationales Erbe, das verantwortlich zu verwalten ist und das eingesetzt werden muß im Kampfe gegen die entseelende mechanische Musik und gegen den Kitsch und Schund unserer Tage, gegen Schlager und Niggerware, und vor allem im Kampfe gegen die furchtbare bolschewistische und marxistische Gottlosengefahr. Und lastet auch rings um uns das Dunkel noch so schwer — dennoch: Singen befreit und stärkt! Es steht in der Bibel: „Ich will dem Herrn singen allezeit, mein Leben lang!" Und das Beispiel unserer großen Kirchenlieddichter und -komponisten zeigt in erschütternder Weise, wie man auch in Notzeiten singen kann, ja, singen muß!

*

An Liederbüchern, die für das neue Choralsingen wertvoll sind, seien folgende vortreffliche Sammlungen genannt:

Für Sologesang und einstimmigen Chor;

H. J. Moser: Sieben geistliche Lieder Martin Luthers in den Originalweisen für mittlere Singstimme mit harmon. Klavier-Begleitung. Carl Merseburger, Leipzig.
Derselbe: Ein feste Burg. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Jugendgesangbuch für Jungscharen. Burckhardthaus-Verlag, Berlin-Dahlem.

Für mehrstimmigen Chor:

Strube: Deutsches Schulchoralbuch, Choralbüchlein für Jugend und Haus, Dreistimmiges Choralbuch. Carl Merseburger, Leipzig.
Ein neues Lied. Burckhardthaus-Verlag, Berlin-Dahlem.
Lobsinget. — Hugo Distler: Der Jahrkreis. Geistliches Liederbuch. Bärenreiter-Verlag, Kassel.
Werkkreisblätter deutsch-christlicher Kirchenmusiker, Reichsleitung (Berlin, Joachim Altemark).

Der Gralshüter von Bayreuth.

(Hans von Wolzogen zum 85. Geburtstage am 13. November 1933.)

Von Paul Bülow, Lübeck.

„Was gut und gerecht, was edel und rein,
Die Welt zu heil'gen und zu heben,
Das ſoll unſere ewige Siegeskraft ſein,
Das wollen wir glauben und leben."

Hans von Wolzogen.

Wer während der jetzt verklungenen Tage der diesjährigen Feſtſpiele die Pole des geiſtigen Bayreuth innerhalb der Mauern der altehrwürdigen Markgrafenſtadt ſuchte, wird dieſes unauslöſchliche Erlebnis an drei wichtigen Stätten gefunden haben — Stätten, denen für das von Wagner ſelbſt als „Geheimnis" erklärte innere Beſitztum dieſer Feſtſpielſtadt eine bedeutſame geiſtige Ausſtrahlung über das geſamte deutſche Kulturleben eigen iſt. Das Erlebnis des geiſtigen Bayreuth der Gegenwart wird uns beim Verweilen im Arbeitszimmer Richard Wagners, in dem vom Adel hoher Geiſtigkeit beherrſchten Empfangsraum von Frau Eva Chamberlain-Wagner und in dem gleichfalls in unmittelbarer Nachbarſchaft vom Heiligtum der Villa Wahnfried gelegenen ſchlichten Heim des jetzt 85jährigen Hans von Wolzogen vergönnt. Das Meiſterheim Richard Wagners ſelbſt, die Heimwelt ſeines verſtorbenen Schwiegerſohns und die ſtillbeſchauliche Gelehrtenklauſe ſeines treueſten Eckart — ſie ſind im Bereich jenes erhabenen Kulturbezirks im Frankenlande die leuchtenden Pole für das geiſtige Bayreuth der Gegenwart.

Auch während der Bayreuther Feſtſpieltage des Sommers 1933 war das in der Liſztſtraße gelegene Wohnhaus Hans von Wolzogens die Wallfahrtsſtätte vieler Getreuer des Bayreuther Kreiſes. „Ein Leben, mir voll ernſtem Sinn, nehmt's als ein kindlich Märchen hin" — ſo empfindets der Beſucher, wenn er inmitten der freudig erregt geſtimmten Bayreuther Feſtſpielzeit im Hauſe des greiſen Kämpen Einkehr hält und für eine kurze Weile dem geiſtig erſtaunlich regſamen und ſchaffensfreudigen Gralshüter des Bayreuther Hügels gegenüberſitzt. Wir fühlen die hellen leuchtend blauen Augen des unermüdlichen Wagnerkämpen auf uns gerichtet, und manch kluges, reifes Wort erlauſchen wir im Arbeitszimmer Hans von Wolzogens, das ebenfalls in jedem Winkel bayreuthiſch geſegnet iſt. Bei einem Satze horchen wir mit geſpannteſter Aufmerkſamkeit auf: „Mit dem Beſuch Adolf Hitlers auf dem Feſtſpielhügel braucht nicht befürchtet zu werden, daß Bayreuth eine politiſche Angelegenheit wird; es ſoll vielmehr auch künftig unerſchütterlich im Geiſte und nach dem Willen des Vermächtniſſes Richard Wagners ſeine rein künſtleriſche Sendung im Dritten Reiche erfüllen." Der Beſuch des Führers iſt alſo einzig und allein dahin zu deuten, wie es mir der greiſe Wolzogen in dieſer Zwieſprache als Wunſch bekannte: wirtſchaftliche Sicherung Bayreuths durch das Reich (wie es eben zum erſtenmal jetzt geſchah), aber unbedingte Wahrung ſeiner künſtleriſchen Selbſtändigkeit. In der den Feſtſpielbeſuchern überreichten Wunſchkarte des Kanzlers hat dieſe Anſicht des treueſten und älteſten Gralshüters von Bayreuth ihre offizielle Beſtätigung erfahren: „Es gibt keine herrlichere Äußerung des deutſchen Geiſtes als die unſterblichen Werke des Meiſters ſelbſt!" — Das ſommerliche Grün der Baumwelt des Hofgartens grüßt zum Arbeitstiſch des edelſten Vertreters der Bayreuther Kämpferſchar herüber. Unſer Blick ſchweift zu der koſtbaren Bibliothek mit reichen Geiſtesſchätzen und erleſenen Bildwerken der Wagnerzeit. Beſondere Aufmerkſamkeit erweckt Wieland Gottfried Wagners ſelbſtgemaltes Bild von Sansſouci, das der Erbe von Bayreuth dem ehrwürdigſten Freund ſeines Vaterhauſes widmete. Iſt doch Wolzogens Wohnhaus durch ein Gartenpförtchen mit dem Park von Wahnfried verbunden. Dieſe landſchaftliche Nachbarſchaft erhält hier ſymboliſche Bedeutſamkeit: denn dieſes Mannesleben ſteht „feſt in Mühen", in unerſchütterlicher Treue und

in nie ermüdender Schaffenskraft im Dienste der Bayreuther Kulturideale. Im Bayreuther Kunstbezirk ruht der geistige Lebensanker dieses reichgesegneten Daseins, dem schon früh die herrliche Aufgabe zufiel, in einem heiligen Hain hoher Kunst und edler Gedanken Gralshüter zu sein. Man lausche einmal hinein in dieses Dasein eines geistgeadelten Mannestums, wie es uns Wolzogen selbst in seinem Buche „Lebensbilder" (als Band 52 in der „Deutschen Musikbücherei" des Gustav Bosse-Verlages in Regensburg erschienen) schildert, wo er im goldenen Schein eines ihn stillbeglückend umleuchtenden Abendfriedens die Geister der Erinnerung heraufbeschwört: unter dem Trommelwirbel der Revolutionstage von 1848 am 13. November in Potsdam geboren und im Greisenalter die jauchzende Neugeburt deutscher Nation, Kultur und Kunst unter dem Symbol des Hakenkreuzes schauend — welch schicksalsreiche Umrahmung dieses in einem deutschen Winkel verwurzelten Daseins eines Mannes, dessen Augen stets viel mehr nach innen als nach außen schauten. Man durchblättere jenes auf Dank und Liebe gestimmte Erinnerungsbuch, das uns Wolzogens Lebensfahrt von jener glücklichen, aber sehr einsam und still verbrachten Jugendzeit im Berliner „Schinkelhaus" an bis zu jenem entscheidenden Ereignis schildert, als im Jahre 1870 jene erste, von einem unerhörten Skandal begleitete Aufführung der „Meistersinger" im Berliner Opernhause das Bewußtsein wachrief, als unerschrockener Kämpe für diese große, echt deutsche Kunst einzustehen. Von diesem Abend her führt ihn der gerade Weg zu Richard Wagner und Bayreuth, wo er sich seit jenem Oktobertag des Jahres 1877 dauernd niederläßt. Seit über einem halben Jahrhundert ist Wolzogen nun Gast und Freund des Hauses Wahnfried, in dessen künstlerischer Welt ihm „das geistige Licht seines Lebens" aufstrahlte. Hier erblüht ihm denn auch seine eigentliche, von Wagner selbst anvertraute Lebensaufgabe, in der Leitung der seit dem Jahre 1878 erscheinenden „Bayreuther Blätter" ein Hüter und Förderer des geistigen Bayreuth zu sein. Hier hat sich Wolzogen in der Tat als ein Führer der „Treugemeinde des bewußten Idealismus" bewährt. Welchen weitreichenden Kulturbesitz umschließen diese nun über ein halbes Jahrhundert hindurch erscheinenden Bände, in denen Wolzogen selbst eine rastlose schriftstellerische Tätigkeit entfaltete. Ja überhaupt, diese erstaunliche Schaffenskraft, dieser nie ruhende Fleiß seiner emsigen Feder! Die weitgespannte geistige Schaffensernte des Dichters, Gelehrten, Philosophen und Bayreuther Gralshüters Wolzogen füllt eine eigene Bibliothek von nicht geringem Umfange. Man erquicke sich an dem gehaltvollen Reclambändchen seiner „Erinnerungen an R. Wagner", das im beherrschenden Mittelpunkt seines zahllosen, dem Bayreuther Meister gewidmeten Schrifttums steht. Zu ihm gesellen sich z. B. noch die wichtigen Auffatzbände „Wagner und seine Werke", „Aus R. Wagners Geisteswelt" sowie die Monographie „Bayreuth". Es sei ferner erinnert an bedeutende germanistische Forschungsarbeiten Wolzogens, der neuerdings auch der deutschen Bühne ihr gern willkommene ernste und heitere Spiele (Deutscher Theaterverlag Max Schleppegrell, Leipzig) bietet — Bände, die der ganz besonderen Aufmerksamkeit unserer Intendanten und auch jugendlicher Laienspielscharen empfohlen seien. Auch Wolzogens musikalisches Lustspiel „Flauto solo" in d'Alberts außerordentlich glücklicher Vertonung sollte jetzt wieder häufiger im Spielplan unserer Opernbühne erscheinen.

Am 13. November aber wandern unsere Gedanken hin in die Bayreuther Lisztstraße, und wir gesellen uns in Dank und Verehrung zu der dorthin pilgernden Schar der Glückwunschträger: aus dem Gefühl treuverbundener Gemeinsamkeit in der Arbeit für Deutschlands heiligste Kulturgüter bringen wir dem 85jährigen Kurwenal Bayreuths unsern Glückwunsch dar. Möge ein freundlicher Abendsonnenglanz dieses Meisterleben auch fernerhin umleuchten, und möge auch weiterhin ein gütig waltendes Schicksal dem rastlos tätigen Manne Gesundheit und Schaffenskraft für jenes reichen Segen ausströmende Tagewerk erhalten, dessen Kerngehalt der greise Idealist selber einmal in diese Worte prägte: „So sollen und wollen wir beglückten Kinder des deutschen Vaterlandes in aller Not der Zeiten es nie vergessen, daß wir noch ein Bayreuth haben und was dies Bayreuth uns bedeute, — eine ideale Welt innerhalb der realen Welt, ein dem künstlerischen Sinne der abendländischen Kulturgemeinschaft leuchtendes Beispiel und Symbol germanischer Kunst, germanischen Geistes."

Weg mit der Werfelſchen Bearbeitung von Verdis „Die Macht des Schickſals".

Von Alfred Heuß, Gaſchwitz b. Leipzig.

Unlängſt iſt Verdis „Macht des Schickſals" in einer getreuen Überſetzung erſchienen.[1] Wenn eine Oper des großen Italieners eine ſolche nötig hatte, ſo iſt es dieſe, unbedingt der bleibendſte Gewinn der Verdi-Renaiſſance des letzten Jahrzehnts. Die Macht des Schickſals wollte es aber, daß gerade dieſes Werk einem Schriftſteller von großem Namen in die Hände fiel, der es in ſeinem Grundcharakter derart, und zwar ſpezifiſch jüdiſch, umdeutete, daß es auf dieſem Gebiete kaum ein ſchlagenderes Beiſpiel geben dürfte für die ſattſam bekannte Tatſache, wie ausgeprägte und hemmungsloſe Juden etwas ihnen Weſensfremdes und auf ganz anderem Boden Gewachſenes von ihrem eigenen Blute durchdringen laſſen und es dadurch in ſeiner wahren Beſchaffenheit unkenntlich machen. Mit dem Fall habe ich mich gleich nach Erſcheinen dieſer Oper in Werfels Bearbeitung ausführlich im Januarheft 1927 der „ZFM" beſchäftigt, ſo daß ich mich hier auf das Nötigſte, d. h. die Behandlung des ſpringenden Punkts in der Umdeutung der beiden Hauptcharaktere, beſchränken kann. Und dies geſchieht deshalb, weil nunmehr den deutſchen Bühnen durch Erſcheinen eines neuen Klavierauszugs mit originalgetreuer Überſetzung die Gelegenheit gegeben iſt, ſich der, wie man ſehen wird, geradezu ſchimpflichen Bearbeitung Werfels zu entledigen. Das ſind wir nicht nur Verdi und unſern Theaterbeſuchern ſchuldig, ſondern auch Italien, dem es nicht gleichgültig ſein kann, ob ein heute in Deutſchland allgemein aufgeführtes Opernwerk mit ſeinem ſogar ausgeprägt edlen Liebeskern in eine Sphäre heruntergezogen wird, die weder mit deutſchem noch italieniſchem Weſen etwas zu tun hat. Die Wiederherſtellung des originalen Textes verdanken wir übrigens gerade jenem Mann, der die Oper als Erſter für Deutſchland entdeckte, nämlich ſchon vor zwanzig Jahren, ſie damals, unmittelbar vor dem Krieg, auch mit großem Erfolg in Hamburg aufführte, um ſie dann 1925 in Altenburg wieder aufzunehmen, Georg Göhler, der für den unbekannten Verdi und überhaupt bedeutſame italieniſche Muſik überaus viel getan hat. Schon anläßlich der Altenburger Aufführung hatte aber auch Werfel, der Verfaſſer des viel geleſenen Verdi-Romans, die Hände nach dem Werk ausgeſtreckt, woran weiter nichts auszuſetzen geweſen wäre, hätte er ſich als Dolmetſcher Verdis und nicht ſeiner eigenen Natur erwieſen, von ſeiner für geſangliche Zwecke oft geradezu unmöglichen Bearbeitung abgeſehen.

Der Fall iſt, wie geſagt, raſſenpſychologiſch äußerſt intereſſant, vor allem aber im Hinblick auf die Verbreitung des Werkes ſehr wichtig. Aus dem Helden, einem Sproß aus edlem Inkasſtamm, hat Werfel zunächſt einen verächtlichen Meſtizen gemacht, ſo daß der maßloſe Raſſen- und Standesſtolz des ſpaniſchen Marcheſe wie ſeines Sohnes einen berechtigten Hintergrund erhalten würde. In Verbindung mit dieſer geburtlichen Erniedrigung entkleidet nun Werfel den Helden des Stückes, Alvaro, auch aller ſeeliſchen Vornehmheit, obwohl gerade dieſe ein Hauptzug ſeines Weſens und damit ſeines Schickſals iſt. Eine Vornehmheit allerdings, die bis zur Schwäche ſeinem eigenſten Selbſt gegenüber geht. Bei Werfel tritt uns nun gleich in der erſten Szene ein geradezu ordinärer Menſch entgegen, derart abſtoßend in ſeinem Verhältnis zu ſeiner Geliebten, daß gleich ſchon hier das ganze Stück unnatürlich und ungeſund wird. In aller Kürze Folgendes: Das Liebespaar will fliehen, Eleonora, von Liebe und Angſt getrieben, ſchwankt hin und her und bittet um Aufſchiebung der Flucht bis morgen. Als Alvaro dieſen Zuſtand gewahrt, tritt er in ritterlicher Selbſtüberwindung ſofort zurück, gibt ſeine Geliebte frei: „Kannſt du mich nicht lieben wie ich dich, fühlſt du Reue . . .", worauf es Leonora nicht mehr hält und ſie in ſeine Arme eilt.

Dieſe ſchöne, einfache Szene gibt Werfel Anlaß zu einer Hörigenſzene. Sein Held herrſcht die Geliebte an: „Lügſt du von Glück und Liebe und weinſt dabei", behandelt ſie demnach

[1] G. Verdi, „Die Macht des Schickſals". Klavierauszug in der Textbearbeitung von J. C. Grünbaum. Neu bearbeitet von Georg Göhler. Hrsg. von K. Soldan. (Mit Beigabe des italieniſchen Textes.) Leipzig, C. F. Peters.

als heuchleriſche Lügnerin, die mit heiligſten Gefühlen Mißbrauch treibt. Und man muß noch beſonders wiſſen, mit welch idealem Schein der junge Mann ſeine Liebe umgibt, wie ſich das ganze Stück gerade auch auf einer Liebe aufbaut, die ganz rein geblieben iſt. Soeben noch hat auch Alvaro in einem ganz wunderbaren Ges-dur-Satz von ihrer reinen und heiligen Liebe (pure e santo amore), der nichts widerſtehen könne, geſungen. Und jetzt behandelt er ſeine Geliebte wie ein Zuhälter die ſeinige, roh und, wie wir ſehen werden, mit raffinierter Berechnung. Zunächſt fährt er fort: „Ich kenne deine Gründe! Ja, du ſchämſt dich des Fremden und ſeiner dunklen — lies jüdiſchen — Herkunft. Das iſt die Wahrheit." Und dann ſtößt er „mit wildem Stolz", d. h. einem nur allzugut bekannten Überheblichkeitsgefühl hervor: „Mein Adel (!) gleicht nicht eurem noch meinem Blut, das du verachteſt!" Berechtigte Frage: Gönnt man dieſem Patron die Behandlung, die der ſpaniſche Grande ihm angedeihen läßt, während man bei Verdi durchaus auf Seite Alvaros ſteht? Alles, was Werfels Held ſagt, geſchieht mit kälteſter Berechnung. Seiner Geliebten durchaus ſicher, ſteuert er, ſ c h e i n b a r das Original beibehaltend, auf die Frage hin: „Willſt Du frei ſein??" Worauf Leonora ihm mit der Promptheit eines unterwürfigen Geſchöpfes in die Arme fällt. Im Original iſt dieſe letzte Etappe ein „klein wenig" anders. Alvaro frägt, daß, wenn ſie ihn nicht ſo liebe wie er ſie, ſie etwa Reue fühle, ſ o — und dieſe Worte kann er gar nicht mehr ausſprechen — gebe er ſie frei. Dieſe Leonora iſt nicht allein vor Liebe, ſondern auch von der Selbſtüberwindung Alvaros derart hingeriſſen, daß es ſie nicht mehr hält, ihren Geliebten unterbricht und in ſeine Arme eilt. Es iſt ein raffinierter, ein ſcheinbar kleiner Unterſchied, in Wirklichkeit liegen Welten dazwiſchen. Aus einer geradezu heiligen Liebesſzene iſt eine ſolche von weiter nicht mehr zu bezeichnender Gemeinheit geworden.

Ganz gleich, wie das Original auf Grund dieſer entſcheidenden Anfangsſzene folgerichtig weiter arbeitet, tut es Werfel auch in ſeiner Art. Bekanntlich findet ſich das Liebespaar erſt am Ende des Werkes wieder, ſie, eine unerkannte, abgehärmte Einſiedlerin, er ein Mönch. Vorher kommt es noch zu dem Zweikampf mit dem die Beiden wie ein Wahnſinniger verfolgenden Bruder Leonoras, Don Carlos. Von Alvaro tödlich getroffen, verlangt er nach einem Beichtiger, der kein anderer wie Leonora iſt. Denkbar bezeichnend ſind nun die Selbſtgeſpräche der Liebenden im Original wie der Bearbeitung. Leonora hat mit dem Leben abgeſchloſſen, nachdem ſie ein letztes Bittgebet geſprochen, und als ſie nun Stimmen hört, ruft ſie aus: „Wer wagt den heil'gen Ort hier zu entweihen? Er ſei verflucht!" Der Fluch gehört etwas der Opernſprache an, iſt aber doch in ſeiner Art ganz in Ordnung. Er ſoll mit beſonderem, deshalb übertriebenem Nachdruck in aller Deutlichkeit beſtätigen, daß Leonora jede weitere Berührung mit der Welt denkbar verabſcheut. In Werfels Leonora regen ſich nun aber gewiſſe, wohlbekannte Geiſter, oder vielmehr, ein gewiſſes Blut meldet ſich und ſie ruft: „Mögen die Teufel kommen der Verſuchung! Ich trag nicht länger die Qual der Buße, den Fluch des Lebens trag ich nicht länger!" Iſt das eindeutig oder nicht, bedarf's etwa der Freudſchen Sexualtheorie?
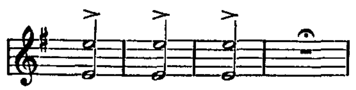
Und Alvaro, wie benimmt er ſich bei den verſchiedenen Inſtanzen, der italieniſchen und der werfelſch-jüdiſchen? Der Weg zu Leonora ſteht ihm in gewiſſem Sinne frei, zumal ihm der Zweikampf auf brutalſte Art aufgezwungen worden iſt. Stellen wir die beiden Texte Alvaros hübſch nebeneinander:

Piave-Verdi:	Werfel:
Grauſames Schickſal, wie hältſt du mich zum Narren? Noch lebt Leonora und jetzt finde ich ſie wieder, da ich vergoß das Blut des Bruders.	Wahnſinn des Schickſals, ich will dich verlachen! Mein iſt Leonora! Jetzt will ich an der Sünde den Liebesrauſch, den letzten Rauſch entfachen!

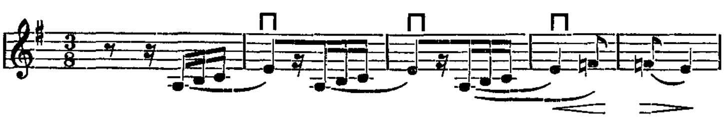
Ich gab in meinem damaligen Aufſatz Werfel den Rat, er möge ſeine Auffaſſung des Alvaro ja nicht Italienern, die die Oper gut kennen, mitteilen, da ſie in gewiſſen Dingen,

und gerade Verdi betreffend, keinen Spaß verſtünden. Wir wenden uns von dieſem werfelſchen Alvaro auch ohne weiteres ab, zum Verſtändnis des Werkes aber nochmals einen Blick auf den italieniſchen werfend. Er deutet den Tod des Bruders ſofort im Sinne ſeines Charakters, der nun eben zugleich ſein Schickſal iſt. Daran, daß ihm Leonora gewonnen ſein könnte, denkt er überhaupt nicht. Ein anderer hätte, ohne natürlich nur im geringſten werfelſch zu fühlen, den Tod des Bruders — hätte in dem wütenden Zweikampf nicht gerade ſo gut Alvaro fallen können? — in ſeinem Sinne als letzte Beſeitigung eines ſchickſalsmäßigen Hinderniſſes gedeutet und zumindeſt einer frohen Hoffnung Ausdruck gegeben. Alvaro tut aber das Gegenteilige, er ſieht in dieſer Fügung eine weitere Beſtätigung ſeines Schickſals. Die erſten angegebenen Worte ſingt er ganz ſtarr, zu den weiteren erklingt auf drei ſich folgenden verminderten Septimenakkorden das etwas veränderte Schickſalsmotiv, dem ſich nun eben ein Alvaro ohne weiteres unterwirft. Der Charakter iſt das Schickſal des Menſchen, das führt dieſe Oper geradezu muſtergültig durch.

Ich möchte dies an derjenigen Stelle in Verdis Muſik noch im Beſonderen klarmachen, die Alvaros Charakter und ſein Schickſal unmittelbar nebeneinander geſtellt zeigt. Sie findet ſich in der Ouvertüre, einer außer dem Schluß echten Programm-Ouvertüre italieniſcher Prägung, und zwar als zweiter Abſchnitt. Alvaros Schickſal ſind die in ihrem Stolz und ihrer Rachgier unerbittlichen, ſtarren Calatravas, Vater wie Sohn. Verdi gibt ihnen in der Ouvertüre zunächſt drei ſtarre Uniſono-Töne, die er dann mit einem wütenden Auftaktmotiv verſieht. Auf dieſe Art wird aus:

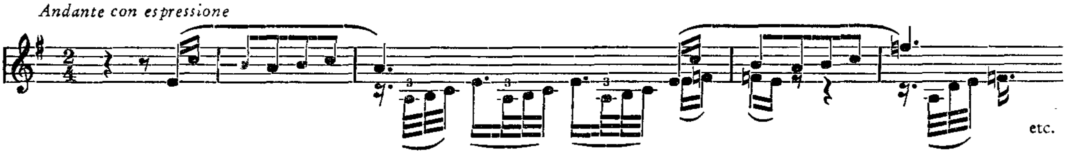


das Motiv:



das zunächſt in einem zwanzig Takte langen Satz ganz allein durchgeführt wird. Dann folgt die nach Verdis Urteil bezeichnendſte Alvaro-Melodie, die in der Oper erſt gegen den Schluß erſcheint, als nämlich Alvaro ſeinen ihn tödlichſt beleidigenden Feind demütig bittet, ihn mit dem Duell zu verſchonen, eine Melodie übrigens, die Carlos hohnvoll übernimmt, um ſeinen Feind noch ſtärker zu beleidigen und zu reizen. Das geſchieht, nebenbei bemerkt, im Beſonderen dadurch, daß der Tenor Alvaro die Melodie in der kraftloſen Mittellage, der Bariton Carlos aber in ſeiner beſten oberen Mittel- und Höhenlage ſingt, wodurch ſie nun eben einen entſprechend anderen Charakter erhält. Wie ein Verdi ſelbſtredend mit ſchärfſter dramatiſcher Überlegung arbeitet.

Und nun betrachte man dieſe ſchöne und auch ſehnige, aber alles nur nicht angriffsſtarke, vielmehr widerſtandsloſe Melodie, die Verdi in der Ouvertüre zugleich mit dem Calatrava-Schickſalsthema erklingen läßt, und man hat dann eigentlich Alles beieinander:



Als ob dieſe faſt frauenhafte Melodie dem wütend andringenden, ſich immer wiederholenden Schickſalsmotiv gewachſen ſein könnte. Und nur in dieſem, durch Alvaros Charakter beſtimmten Sinne iſt das Werk eine Schickſalsoper, nur ſo kann es auch in ſeiner Muſik verſtanden werden. Man wird nunmehr auch erkennen, wie wertvoll dieſe Oper ihrem ganzen dramatiſchen Weſen nach iſt, und mit welcher Ungerechtigkeit auch in Italien über ſie geurteilt worden iſt. Überhaupt iſt's wirklich an der Zeit, ſich auch einmal über Verdis Texte etwas mehr Gedanken zu machen als es bis dahin der Fall geweſen iſt. Zudem iſts immer

das Gleiche: Werden die Texte nicht wirklich verstanden, wie soll ein gereimtes Urteil über die Musik möglich sein! Da schwebt Alles in der Luft, und auch heute noch dürfte der eiserne Maestro mit seinem vernichtenden Urteil über die Kritik seiner Werke nur allzu recht haben: „Blöder Tadel und noch blöderes Lob . . . Nirgends ein hoher Gedanke, eines Künstlers würdig. Nicht einer, der auf meine Gedanken eingegangen wäre; nichts als ungereimtes Zeug!"

Im Hinblick auf die „Macht des Schicksals" hat Deutschland eine Entschuldigung, die unmögliche, das Original denkbar verzerrende Bearbeitung Werfels, die aus dem schönen italienischen Werk etwas vollkommen anderes von ausgeprägt niedriger Haltung gemacht hat. Auf deutschen Bühnen darf Derartiges nichts mehr zu suchen haben, zumal es für den Sänger oft ganz unmöglich ist, den richtigen dramatischen Ausdruck zu finden. Heute ist aber noch ein weiteres Hindernis, dem großen Italiener zu seinem Recht zu verhelfen, weggefallen: Verdis Werke sind seit einigen Jahren für Deutschland frei. Somit haben die deutschen Bühnen keine Verpflichtung mehr, sich an vorgeschriebene Übersetzungen zu halten, und es kann nunmehr reiner Tisch gemacht werden. Drum schleunigst weg mit Werfels unreinlicher Bearbeitung von Verdis „Die Macht des Schicksals"!

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Im Gegensatz zu früheren Jahren kann man diesmal erst mit dem Beginn des Oktober von einer neuen Musiksaison sprechen. Die üblichen September-Vorläufer sind diesmal ausgeblieben — bis auf einige Neuinszenierungen der beiden Opernhäuser. Ein Rückgang der Konzerttätigkeit ist unverkennbar. Eine an sich begrüßenswerte Atempause im überhetzten Konzerttempo der letzten Jahre. Es ist notwendig, das Konzertleben Berlins auf eine breitere Grundlage zu stellen. In diesem Sinne hat das Philharmonische Orchester den Anfang zu einer Neuorientierung des hauptstädtischen Konzertlebens gemacht und in einer Pressebesprechung Pläne entwickelt, die darauf hinzielen, die bisherigen sogenannten „Volkstümlichen Dienstags-Konzerte" in den Mittelpunkt zu rücken und hier bei billigsten Eintrittspreisen beste Kunst unter Hinzuziehung der bedeutendsten Konzertdirigenten Deutschlands zu bieten. Gleich die ersten Konzerte des Philharmonischen Orchesters waren durchaus vielversprechend: Der Erste Kapellmeister der Staatsoper, Erich Kleiber, dirigierte mehrere Veranstaltungen klassischer Musik bei gutem Besuch, einer der größten japanischen Dirigenten, Hidemaro Konoye (Tokio), der sich bei Werken von Reger (Vaterländische Ouvertüre, deren Schluß von der gesamten Zuhörerschaft stehend entgegengenommen wurde), Schubert (eine an sich unnötige Orchestrierung des C-dur-Quintetts) und Strauß als ein wirklicher Könner und Künder echter Kunst erwies. Er machte uns ferner mit einer tausendjährigen japanischen Hofmusik bekannt, die er selbst für Orchester bearbeitet hat. Eigenartige monotone, pentatonische Weisen voll rhythmischer Gleichförmigkeit in Verbindung mit eintönigen Trommelschlägen.

Aber der Schwerpunkt lag diesmal auf dem Gebiet der Oper. Einer letzten Anregung Max von Schillings' folgend, stellten sich italienische Künstler gastweise in der Städtischen Oper ein: Die größte italienische Opern-Stagione, die seit dem Besuch der Mailänder Scala unter Toscanini auf deutschem Boden geweilt hat. Etwa siebzig Choristen, bekannte Solisten, technisches Personal mit eigenen Dekorationen, Spielleiter und Dirigenten hatten sich aus Mailand, Rom, Verona, New York zusammengefunden. An der Spitze des Ensembles Benjamino Gigli, Toti Dal Monte, G. Formichi. Dazu die einschlägigsten italienischen Werke: „Aida", „Troubadour", „Barbier", „Tosca" und die unvermeidliche „Lucia di Lammermoor". Nun, das war etwas für Berlin: das Theater trotz der erhöhten Eintrittspreise überfüllt, die Stimmung im Publikum italienischer als in Italien. Benjamino Gigli, ein Tenor, wie man ihn heute wirklich selten antrifft, konnte in „Tosca" keinen hohen Ton „hinlegen" ohne nicht sofort von rasendem Beifall überschüttet zu werden; von

ihm ebenso wie von Toti Dal Monte wurden Dacapos über Dacapos erzwungen. War man wirklich in Berlin — oder auf italienischem Boden?

Um es kurz zu sagen: Der künstlerische Gesamteindruck war hochbefriedigend, jedoch nicht alle Erwartungen übertreffend. Die stilistischen Unterschiede zwischen deutscher und italienischer Opernkunst sind denn doch zu auffällig, als daß der Deutsche ohne jegliches Befremden restlos sein Einverständnis zu den gebotenen Leistungen erklären könnte. Als besondere Kennzeichen sind mir aufgefallen: Die mit der Eigentümlichkeit der Schulung zusammenhängende, bei allen Sängern spürbare offene Tongebung ohne jeglichen Versuch des Deckens in der Höhe (besonders unangenehm bei der Tosca der R. Raisa, bei der die grelle Schärfe der Höhe in auffälligem Gegensatz zu den sonstigen Vorzügen ihres Soprans stand), ferner das bewußte Forcieren der Tiefe bei allen Sopranstimmen (man ist förmlich überrascht, wenn die tiefere Region mitunter vollere Töne hergibt als die Mittellage), und schließlich die Vernachläßigung des darstellerischen Ausdrucks zu Gunsten des gesanglichen. Am überzeugendsten Puccinis „Tosca" mit wirklich leidenschaftlichen Höhepunkten im zweiten Akt und ganz ausgezeichneten Typen und Masken in sorgsamer Kleinarbeit der Regie (Meßner, Spoletta, der Scarpia des hervorragenden G. Formichi). Am abschreckendsten aber in „Lucia di Lammermoor". Eine Momentaufnahme: Toti Dal Monte, diese geborene Koloratursängerin, deren Höhe jedoch kleine Spuren der Vernachläßigung zeigt, vor dem Beginn der Wahnsinns-Arie. Sie unterbricht den Gang der Handlung und macht eine Pause. Sie zieht ihr Gesicht in bedeutungsvolle Falten. Sie räuspert sich laut und vernehmlich. Sie wirft dem Dirigenten einen auffordernden Blick zu. Sie setzt sich in Positur, „legt los" wie ein mühsam gezügeltes Rennpferd, verfolgt mit dem ausgestreckten Finger in der Luft die Linien der Koloraturen, um mit dem letzten Ton wie ein Taschenmesser zusammenzuklappen und sich nicht eher aus der gebückten Haltung zu erheben, als bis der Beifallsorkan einsetzt. Ich habe mir fast die Lippen blutig gebissen, um bei diesem Theater auf dem Theater Ernst und Würde zu bewahren.
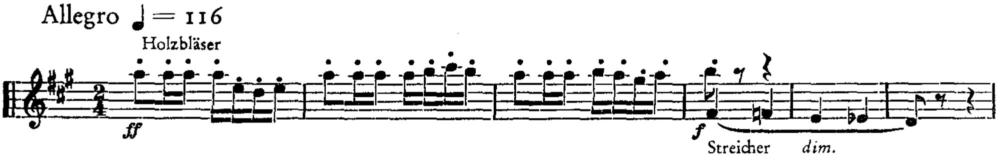
Die musikalische Leitung hatte der Nachfolger Toscaninis an der Mailänder Scala, Ettore Panizza. Es war schlechthin bewunderungswürdig, wie er mit dem ihm unbekannten Orchester der Städtischen Oper zusammenarbeitete, wie gefügig die Musikerschar jeder Weisung — besonders bei den endlosen Fermaten — folgte. Panizza ist ein hervorragender Könner, der den Duft und den Zauber italienischer Melodien ebenso hervorzuheben weiß wie die großen temperamentvollen Akzente im Feuer der Stretta. Dabei selbst nie die ruhige Überlegenheit verlierend, sicher und klar in der Zeichengebung, die künstlerischen Vorgänge tief innerlich miterlebend. Die Regie führte Ciro Scafa.

Diese Aufsehen erregende Stagione hat das Debut einer anderen italienischen Sängerin fast in Vergessenheit getaucht: Dusolina Giannini stand nämlich zum ersten Male in der Rolle der Carmen auf einer deutschen Bühne. Und hierzu wäre nun allerlei zu sagen. Nicht zu ihren gesanglichen Leistungen, die viel zu viel Kultur, einen viel zu edlen, nur auf Schönheit eingestellten Ton aufwiesen, als daß es ihr gelungen wäre, gerade die Carmen schon rein gesanglich eindeutig zu charakterisieren. Nein, es ist ihr gesamtes Einfühlungsvermögen in das Wesen der Partie, das ein wenig Anlaß zur Kritik bietet. Es fehlt an Raum, um hier alle Einzelheiten anzuführen. Kurz gesagt: Man kann auf übertriebene Verrenkungen der Hüfte und gespreizten Gang verzichten, wenn man es versteht, diese Äußerlichkeiten durch innere dämonische Leidenschaft zu ersetzen. Hier blieb Giannini manches schuldig, ihre Auffassung entwuchs nicht einem tiefsten Verbundensein mit dem musikalischen Geschehen. Blaß war insbesondere der Schluß des dritten Aktes. Unmöglich, daß eine Carmen den Karten-Monolog zum Schluß stehend vorträgt, als befinde sie sich auf dem Konzertpodium. Was hätten die wiederkehrenden Worte „Der Tod — der Tod" für einen Sinn, wenn sie nicht dazu dienen würden, das erneute, angstvolle Mischen und Legen der Karten zu begleiten, immer in der aussichtslosen Hoffnung, daß die Karten vielleicht doch einmal etwas anderes künden als stets den Tod? Aber hierbei auf jeden darstellerischen Ausdruck verzichten, wie es die Giannini tat, heißt, den Inhalt des Textes verkennen.

Unmöglich auch die letzte Szene des dritten Aktes, wobei die Sängerin nach dem kleinen stummen Spiel mit José zur Salzsäule erstarrt und regungslos stehen bleibt, bis sich der Vorhang schließt.

Nicht recht verständlich auch ist ihr Benehmen beim Schluß der Blumenarie. Gerade dies ist eines des psychologisch entscheidendsten Momente der ganzen Oper. Denn hier offenbart es sich am deutlichsten, ob die Carmen gewillt ist, ihre Rolle von der naturtriebhaften oder von der raffiniert-koketten Seite zu erfassen. Ganz „raffinierte" Carmen-Darstellerinnen heben die Hand über den in ihrem Schoße ruhenden Kopf des José, lassen die Hand hohl, als wolle sie sich kosend auf den Kopf niedersenken, zögern einen Moment in der Luft, verwandeln die Finger in Krallen, die sich berechnend langsam zurückziehen, und dann: „Nein, du liebst mich nicht." Das aber ist entschieden ebenso einseitig wie das krasse Gegenteil, das die Giannini bevorzugt und das zu dramatischen Unmöglichkeiten führt, wenn sie den José nach der Blumenarie nach Herzenslust umarmt und abküßt, ihn anstrahlt und mit dem heitersten Gesicht von der Welt die ihn restlos vernichtenden Worte ausspricht. Carmen ist keine Kokette, kein Naturkind, sondern eine Mischung von beiden Elementen, die in richtiger Abwägung darzustellen zu den schwersten Aufgaben der dramatischen Kunst überhaupt gehört.

Schließlich noch eine kleine Einzelheit. Sie betrifft den Augenblick, als Carmen im vierten Akt vor dem Erscheinen Josés allein auf der Bühne steht. Meist in völliger Ahnungslosigkeit, wie sie sich dabei verhalten soll. Und in Unkenntnis, daß die Musik selbst einen absolut eindeutigen Aufschluß über die seelischen Vorgänge im Innern Carmens gibt. Erinnern wir uns: Es erklingt im Orchester mehrfach das Hauptthema des Stierkämpfer-Marsches, das urplötzlich abgerissen wird und in einzelne, unisono gebrachte, abwärts führende Töne ausklingt.



Was bedeutet das? Zunächst einen ganz krassen Gegensatz zweier Gefühlswelten. Carmen steht zwischen zwei Empfindungsströmen: der Liebe zu Escamillo, der Sehnsucht, in die Arena zu eilen, und zwischen dem Gefühl eines drohenden Unheils, einer herannahenden Gefahr. Diese Vorahnung hat Bizet in wunderbarer Weise in die fünf einzelnen Töne gebannt. Ich empfinde sie immer als regelrechte Schritte, mit denen die Sängerin vor der Drohung des Schicksals zurückweicht, um beim Erklingen des Marsches wieder neuen Mut zu schöpfen. Ein einziges Mal in meinem Leben habe ich die richtige darstellerische Ausdeutung dieser musikalischen Einzelheit erlebt. Ich glaube, es war Sigrid Onegin, die beim Marsch freudige Erregung zeigte, um beim Erklingen der fünf Töne zusammenzuzucken und mit angstvollen Blicken nach rechts und links einige Schritte rückwärts zu weichen, aber dann mit einer Kopfbewegung lachend die Sorgen abzuschütteln, als der Marsch wieder einsetzt. Wenn nicht nur die Dusolina Giannini, sondern fast alle Carmen-Darstellerinnen an dieser Einzelheit vorbeihören, so ist es nicht zumindest Schuld der Dirigenten, die an dieser Stelle vorüberhetzen, ohne ein noch so unauffälliges Ritenuto bei diesen Einzeltönen anzubringen.

Doch wir können nicht länger bei diesen gewiß lohnenden Fragen verweilen, so sehr auch die Auffassung der Giannini noch zu weiteren Erörterungen Anlaß geben würde. Das letzte Hauptereignis im Berliner Musikleben war die Erstaufführung der „Arabella" in der Staatsoper. Ein gesellschaftliches Ereignis ersten Ranges in Anwesenheit der Regierung und des Führers.

Die „Arabella" von Strauß wurde gelegentlich ihrer Uraufführung in der „ZFM" bereits besprochen. Ich kann meinerseits die Richtigkeit der kritischen Einstellung unseres Dresdner Korrespondenten nur bestätigen, lediglich mit der Einschränkung, daß die von ihm angegebenen Einwände gegen das Werk viel zu milde, viel zu schonend vorgebracht wurden. Seien wir

doch ehrlich: Ein Libretto, das die Wiener Walzerstimmung als Rahmen für eine Handlung wählt, die sich aus Kuppelei, Liederlichkeit, Gesinnungslumperei und freier Liebe zusammensetzt, versündigt sich an den ethischen Aufgaben des deutschen Volkstheaters. Ich kann nichts anderes tun, als die Worte zitieren, die ich im „Völkischen Beobachter" anläßlich der Premièrenbesprechung schrieb: „Das ist ein Abbild gesellschaftlicher Verlogenheit und Gesinnungslosigkeit, das nach der erfolgten seelischen Reinigung unseres Volkes in unserem Herzen kein Echo mehr zu finden vermag — und wenn es noch so schön mit Boudoire-Parfüm, Tafelfreuden und Schlemmereien, Wiener Luft und sentimentalen Süßlichkeiten aufgeputzt wird." Was sind das für traurige Gestalten, die Hoffmannsthal da auf die Bühne bringt: Ein liederlicher, dem Spielwahn verfallener Vater, der sich für die besagte Kuppel-Affäre 2000 Gulden Vorschuß zahlen läßt, eine charakterlose Mutter, ein Freier, der dem äußeren Schein nach einem Mädchenbild nachjagt, ohne nach ihren inneren Werten zu fragen, ein kindliches Geschöpf, das bei aller Jugend erfahren genug ist, um den Liebhaber durch einen abgefeimten Schlüssel-Trick ins Schlafzimmer zu lotsen, ein waschlappiger Verehrer, der in fünf Minuten Mädchen wie Launen wechselt und die eine Schwester heiratet, nachdem er eben erst erklärt hat, ohne die andere nicht leben zu können.

Und die Musik? Gewiß, ein echter „Strauß" mit allen Vorzügen, aber auch allen Nachteilen dieser Musik. Raffiniert gemacht, aber eben doch nur eine „Mache", die nicht aus dem Herzen kommt und durch brillante Technik kontrapunktischer und orchestraler Art die Mängel des zwingenden Einfalls zu ersetzen sucht. Trivialitäten, übertüncht durch das prunkvolle Beiwerk, Oberflächlichkeiten wie die geschmacklose Nachahmung des „Bären" im Orchester, Anlehnungen an Volkslieder zur Aufbesserung des eigenen Stils, Manieren statt Eigenheiten der musikalischen Sprache. Das alles soll selbstverständlich den absoluten Wert eines niemals angezweifelten Genies wie Richard Strauß nicht herabsetzen. Aber gerade den Freunden eines Strauß ist es ein besonderer Schmerz, das Abgleiten eines Künstlers in Sphären feststellen zu müssen, die seiner nicht würdig sind und in einer neuen Zeit einen geradezu empörenden Kontrast zu der ethischen Tendenz der Gegenwart darstellen.

Die Aufführung war überaus sorgfältig einstudiert und gewährte in der musikalischen Wiedergabe einen restlosen Genuß. Allen voran Victoria Ursuleac als Arabella, eine Künstlerin von Gottes Gnaden. Dazu Jaro Prohaska, Marcell Wittrisch, Käthe Heidersbach, Fritz Soot, Margherita Perras. Über alles Lob erhaben die musikalische Leitung Wilhelm Furtwänglers. Schade, daß alle diese Mühen an ein im Grunde untaugliches Objekt verschwendet wurden.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Der allgemein einsetzende Wiederbeginn der Opernspielzeit, die jener der Konzerte voranzugehen pflegt, zeigt deutlich die Rückkehr zur guten deutschen Tradition anstelle einstiger Experimentiersucht und Sensationsfreude: Aachen brachte als Eröffnungsvorstellung Webers „Freischütz" unter Generalmusikdirektor Raabes Leitung, unterstützt vom Regisseur Bayerl und dem Bühnenbildner Reinhold Ockel. Bielefeld begann mit Wagners „Meistersinger" in der Regie Geers, den Bühnenbildern des jungen Preetoriusschülers Georg Weiß und unter Werner Gößlings musikalischer Führung, die seine ausgezeichnete Schulung des Orchesters dartat und auch im Bühnenmäßigen eine glänzende Leistung bot. In Düsseldorf, wo, wie in den letzten Jahren fast regelmäßig, die Donkosaken die ersten Winterboten abgaben, diesmal wie in Köln mit neuem Programm, stellte sich der neugewonnene Gastballettmeister Harald Kreutzberg in einem Tanzabend des Opernhauses vor, der an Ernstem und Heiterem famose Bilder und Ausdrucksstudien zeigte. Nicolais „Lustige Weiber" unter der musikalischen Leitung von Eduard Weiß und Straußens „Zigeunerbaron" unter derjenigen von Hugo Moesgen waren gediegene und gut aufgenommene Neuinszenierungen, und als originelle Werbeidee bot man einen Ausschnitt der „Meistersinger", auf freiem

Platze gespielt unter Hugo Balzer. In Essen eröffnete den Reigen der Opernaufführungen Wagners „Lohengrin", der gutes Zeugnis der Tätigkeit des neuen Chordirektors Kugler ablegte und Johannes Schüler als hervorragenden Opernleiter erwies. Kassel half an den vom Bärenreiterverlag veranstalteten Musiktagen neue Wege zur Haus- und Gemeinschaftsmusik weisen. An neuen Werken interessierten hier die geistlichen Abendmusiken Hugo Distlers-Lübeck. Die Oper setzte mit Graeners „Friedemann Bach" unter Heinz Bongartz und Lortzings „Waffenschmied" unter dem neu berufenen, einstigen Vorgänger Bongartz' als Meininger Generalmusikdirektor Peter Schmitz ein, dessen starkes Talent damit nach langer Wartepause wieder an seinen gebührenden Platz gestellt ist. Im Krefelder Stadttheater erlebte man Verdis „Aida" unter Meyer-Giesow und Wagners „Rienzi" unter Curt Cruziger, dem einstigen Begründer der Krefelder Oper. Mainz fand als neue Form der Theaterwerbung den Umzug der Theaterleute samt Intendanten auf dem Thespiskarren. In Bad Meinberg hörte man als Uraufführung eine Sinfonie von August Weweler und Otto Erich Seegers sinfonische Dichtung „Schlageter", die aber in ihrer Puccini-Nachfolge stilistisch fehl am Platze war. Uraufgeführt auch wurde in Münster ein Zyklus von Vertonungen Dauthendeyscher Texte durch Richard Greß, dem Leiter der veranstaltenden „Westfälischen Schule für Musik", einem wertvollen und gesanglich wirksamen Werk. Osnabrück gab als Einleitung der Spielzeit die aus der frühen Schaffenszeit des Komponisten stammende Operette „1000 und eine Nacht" von Johann Strauß. Hier führte Wolfgang Vacano das Orchester an. Triers Theater ist nunmehr endgültig gesichert: der bisherige Gladbacher Intendant Kranz wird seine Leitung übernehmen. Wiesbaden hat als Badestadt bisher schon die stärksten numerischen Leistungen aufzuweisen: Webers „Oberon", Verdis „Troubadour" und „Simone Boccanegra" unter Dr. Zulauf, Elmendorff, und eine vielleicht nur allzu modernisierte „Carmen" gaben den Auftakt. Bei der Einführung des neuen Intendanten Karl v. Schirach, des Vaters des Reichsjugendführers und einstigen Weimarer Intendanten, erklärte Kommissar Hinkel, die Wiesbadener Bühne werde künftig zur Kulturfestung des Westens ausgebaut werden. In Köln eröffnete das Opernhaus mit einer feinausgefeilten Neuinszenierung des Weberschen „Oberon" unter Fritz Zaun sowie der Neuaufführung der „Lieder des Euripides" von Botho Sigwart, die in Anwesenheit der Mutter und Witwe des 1915 im Osten gefallenen Komponisten und Regerschülers sowie des Prinzen August Wilhelm vor sich ging und hohes Zeugnis von dem reifen Können wie dem edlen Wollen dieses Schaffenden ablegte. Die national bindende Macht der Musik und Dichtung eines Großen als Thema des Wildenbruchschen Textes ist gerade heute von wesentlicher Bedeutung, und die harmonisch vornehme wie gesanglich wirkungsvolle Musik gaben dem Ganzen, das unter Intendant Springs szenischer Leitung stand, den Stempel der kulturpolitischen Geste. Im Westdeutschen Rundfunk, der soeben seine Arbeitseinheit mit dem Frankfurter und dem Stuttgarter Sender vollzieht, erklang an einem öffentlichen Abend im Gürzenich das beim vorjährigen Essener Katholikentag aus der Taufe gehobene klangvolle und stimmungstiefe „Deutsche Vaterunser" Gustav Kneips, des Leiters der volksmusikalischen Abteilung des Rundfunks. Wertvolle Klaviermusik bot Hans Haaß, der ebenfalls an dieser Stelle amtierende Julius Weismann-Schüler, der auch, zusammen mit Egbert Grape, Werke für zwei Klaviere vortrug.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Die Spielzeit mit dem „Fidelio" beginnen, heißt einen guten Geist für die Staatsoper anrufen, und wir möchten uns dazu beglückwünschen, daß dieser Geist über der ganzen Spielzeit walten bliebe. Sind uns doch bedeutsame Neuheiten wie Straußens „Arabella" schon für die nächste Zeit angesagt, allerdings neben Lehárs „Giuditta" und Kreneks „Karl V.". Schwer begreiflich nur, warum Direktor Clemens Krauß die Leitung jenes „Fidelio" nicht selbst übernommen, sondern Herrn Krips, dem neu verpflichteten Kapellmeister, überlassen hat. Denn bei aller Verläßlichkeit und Exaktheit dieses im Handwerklichen seines Berufs

überaus tüchtigen und eingearbeiteten Dirigenten vermissen wir doch den mitreißenden Schwung und die tiefere menschliche Durchdringung, die zur Fideliomusik gehören. Die übrige Darstellung stand zumeist auf großer Höhe, — allen voran die Leonore Lotte Lehmanns und Josef von Manowarda als Rocco. Herrn Schorr glaubt man seinen Pizarro nicht, denn mit bloßer Intelligenz und süßer Stimme kommt man dieser Rolle nicht bei. — Bald nach Eröffnung der Oper bekamen wir auch die umgearbeitete „Ägyptische Helena“ zu hören. Hier hat sich Strauß bekanntlich herbeigelassen, auf dramaturgische Vorschläge Lothar Wallersteins einzugehn und auch die textlich von jenem abgeänderten Teile neu zu komponieren, um dem Werk die im allgemeinen versagt gebliebene Popularität einzuholen. Wohl kaum mit viel Glück, denn der treibende Gedanke, daß Paris die Helena nicht wirklich, sondern nur als Scheinbild gewonnen habe, und die sophistischen Diskurse mit dem ungläubigen Menelas sind allzu fein gesponnen, als daß dies auf der Opernbühne als „Handlung“ klar vernehmlich würde. Und ebenso wie diese bloß scheinbare „Handlung“ ist auch Straußens Musik, die alte wie die neu hinzugemachte, allzu leer, ohne schlagkräftige Themen, stellenweise sogar ohne die ihr sonst eigene schmissige Eleganz. Die Bühnenbilder der Neufassung sind eindringlich und malerisch, das Spiel der Darsteller aber, wie immer bei Wallersteins Regie, übertrieben und überspitzt, sodaß es angelernt und unecht wirkt. Clemens Krauß dirigierte mit sichtlicher Freude diese ihm besonders liegende Musik, gegen die sich die Sänger freilich nicht immer durchsetzen konnten. In das Ensemble unsrer ersten Kräfte (Völker-Menelas, Roswaenge-Daad, Jerger-Altair) trat zum erstenmale Frau Bokor als Aithra, mit schöner, wenngleich noch nicht durchgebildeter Stimme, guter Textaussprache und mit Ansätzen schauspielerischer Begabung. Das noch nicht ganz Fertige kommt bei Mozart leichter ans Tageslicht; so auch hier bei ihrer zweiten Antrittsrolle als Cherubin. Indessen gebricht es diesem vor einigen Jahren erneuerten, ganz auf Tollheit, Witz und Laune gestellten „Figaro“ auch an sich zu sehr an Wärme. — Als René im „Maskenball“ gastierte Herr Reinmar vom Charlottenburger Opernhaus: eine stattliche Bühnenerscheinung mit hellgefärbter, gewinnender Baritonstimme. Endlich Desider Ernster von der Grazer Oper als Kardinal Brogni in Halévys „Jüdin“: auch er gute Figur und wohlklingende, in der Tiefe besonders füllige Baßstimme. Neben ihm wieder Frau Bokor als Prinzessin, mit der anmutigen Grazie ihrer Erscheinung, im Stimmlichen aber auch hier nicht ausreichend. Die musikalische Leitung des Herrn Krips war in der „Jüdin“ wie im „Maskenball“ nicht immer glücklich: dort zu gedehnt, hier zu derb.

Zum Allgemeinen Deutschen Katholikentag, der diesmal in Wien stattfand, steuerte der Sängerbund „Dreinzehnlinden“ unter Leitung Ferdinand Habels eine würdige Aufführung der „Missa solemnis“ bei. Von der Musik Beethovens hatte man freilich schon zu seinen Lebzeiten bezweifelt, ob sie eigentlich kirchlichen Stiles sei, aber welche Musik hätte sich besser geeignet, die anbetende Stimmung und den erhabenen Prunk der großen kirchlichen Feier zu begleiten? Dem gleichen Anlaß verdanken wir die Bekanntschaft mit einem in der Form ganz neuartigen, hier zur Uraufführung gebrachten Werk, dem Volksoratorium „Franziskus“ von Ernst Tittel. Es verwendet, zu einfacher Orgelbegleitung, Einzelgesänge, Melodramen, Chöre und sogenannte „Schargesänge“, d. h. an bestimmten Stellen des Werkes wendet sich der Dirigent von den Sängern weg und dem Publikum zu, indem er diesem die Einsätze gibt, damit es in den großen Massenchören mitsinge. Der Komponist greift hiermit also auf die älteste Form des Oratoriums zurück, wie sie der Begründer dieser Kunstform, der (heilig gesprochene) Filippo Neri als vorwiegend liturgische Andachtsübung aufgebaut hatte, und in deren Aufführungspraxis Gebete mit Betrachtungen und Gesängen abwechseln. Die einzelnen Stücke dieser Komposition, die Vor- und Zwischenspiele der Orgel sowie die Gesänge und Duette sind geschmackvoll und von edler und eindringlicher Melodik. Läßt sich auch ein gewisser Widerspruch zwischen den einfachen Volkschören und den zum Teil harmonisch komplizierteren Solonummern nicht übersehen, so verleihen doch eben jene Schargesänge, ob nun volle Chöre oder bloßer „Volksrefrain“, den gegliederten Abschnitten des großen Werkes wirksame Abschlüsse.

In einem geiſtlichen Konzert im Stefansdom brachte Domorganiſt Karl Walter, zuſammen mit ſeiner Frau, der Violinvirtuoſin Erny Walter, Aberdingk, eine „Sonata fantasia" für Violine und Orgel von Ettore Desderi zur Uraufführung; es iſt dies eine ſchöne und dankbare Arbeit, zum Teil von imitatoriſchem Charakter, zum andern Teil rein ſtimmungerzeugend, mit vielen kantablen verträumten Stellen. Erſtmalig war an dieſem Abend auch eine Kompoſition von Joh. Nep. David zu hören: „Introitus, Choral und Fuge über ein Thema von Anton Bruckner" für Orgel und Bläſerchor; es iſt dies das mächtige Uniſonothema der Bläſer aus dem 1. Satz der Brucknerſchen IX. Sinfonie. Die Davidſche Fantaſiekompoſition übt ſtarke Klangwirkung, ſcheint aber etwas zu ausgedehnt und die Fuge nicht genügend gegliedert, was der erwünſchten Steigerung Abbruch tut.

An dieſen geiſtlichen und geiſtigen Feiern anläßlich des Katholikentages hatte auch unſer prachtvoller Opernchor einen nicht zu überſehenden Anteil genommen durch ein Konzert, in welchem er, unter Ferdinand Großmann, neben älteren a-cappella-Chören auch neuere von Otto Jochum, Fr. Philipp, Joſef Lechthaler und Georg Rüdinger zu ſtarker Wirkung brachte; dazwiſchen ſang Enid Szantho mit ihrer unvergleichlich weichen, ſanften Altſtimme ſchöne geiſtliche Lieder von Joſeph Haas.

Otto Klemperer iſt neueſtens bei uns auch unter die Katholiken gegangen und führte in einem geiſtlichen Feſtkonzert der Philharmoniker nach Paleſtrinas Meſſe „Iste confessor" (mit einem Kammerchor des Staatsopernchors) Bruckners IX. Sinfonie auf; ſowohl Paleſtrina als auch Bruckner vertragen indes ſchwer die ganz aufs Äußerliche, auf blendende Einzelwirkung berechnete Interpretationsart Klemperers. Fehlt ihm für Paleſtrina die Wärme echter Andacht, ſo bei Bruckner neben der Wärme auch die Ekſtaſe. Und auch in den beiden erſten Philharmoniſchen Konzerten, die ebenfalls Klemperer anvertraut waren, erwies ſich dieſer (bei uns von den Seinigen mit demonſtrativen Beifallsorgien empfangene) Dirigent an der Wiedergabe einer Bachſchen Kantate und der Beethovenſchen „Eroica" weder als Bach- noch als Beethovendirigent. Wozu alſo?

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Löſung des muſikaliſchen Preisrätſels: Kammermuſik

von Alfred Umlauf, Radebeul-Dresden (Auguſt 1933).

Folgende 23 Worte waren zu finden:

Celeſta
Hymne

Credo
Harmonie
Comes
Diaulos

Cid
Händel

Cello
Harfe
Capriccio
Czardas

Didaktik
Caſſa
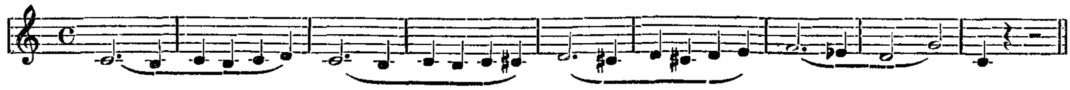
v. Dittersdorf
Cymbal
Diſſonanz
Eroika

Finale
Elegie

Dies irae
v. Gluck

Cembalo

Die Anfangsbuchſtaben dieſer Worte ergeben, von oben nach unten geleſen — in Notenſchrift umgeſetzt — das Kammermuſikthema in der 1. Violinſtimme von Beethovens Streichquintett op. 29:



Die Schwierigkeit der diesmaligen Aufgabe scheint unseren Freunden besonderes Vergnügen bereitet zu haben, wenn auch die richtige Lösung in verhältnismäßig nur wenigen Fällen gelang. Aus diesen entschied das Los

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Pastor i. R. Johannes Peters, Hannover;
einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Frau Ilse Schultheiß-Gollnisch, Ludwigsburg;
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Dr. Wilhelm Virneisel, Musikbibliothekar, Dresden;
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von 4.—) für Hilda Herminghaus, Mühlheim/R.; Fritz Lorberg, Musiklehrer, Cuxhaven; Irmgard Otto, Berlin; Fritz Zech, Organist, Wiesbaden.

Die spärliche Beteiligung unserer vielbewährten Spezialisten gerade an dieser Preisaufgabe gibt zu denken, deshalb eine kurze, besinnliche Bemerkung:

Von sechs Liebhaberstreichquartetten, welche vor vierzig Jahren in Regensburg den Wiener Klassikern und der nachfolgenden romantischen Richtung mit Leidenschaft und freudigem Erleben opferten, lebt heute in den Nachfahren nur ein einziges mehr. Es waren die Zeiten, wo neben anderen auch sämtliche Oktette, wie sie so schön in Altmanns unübertrefflichem Führer durch die Kammermusikliteratur auf Seite 1 verzeichnet sind, begeisterte Wiedergabe fanden. Selbst weniger bekannte Werke, wie die Oktette von Svendsen, Gade und Afanasieff fanden gebührende Berücksichtigung. Eine vortreffliche, erweiterte Besetzung ermöglichte sogar die Wiedergabe der monumentalen vier Doppelquartette von Spohr und zwar nicht in einmaliger und fragwürdiger, sondern gehäufter und beifallswürdiger Ausführung. Auch der „letzte Beethoven" war in diesen Kreisen kein seltener Gast, um dessen Gunst man sich allerdings ernstlich bemühen mußte.

Diese fast märchenhaft anmutenden Zeiten scheinen endgültig vorbei zu sein. Die Mozartschen Quintette schlummern in den Bibliotheken alt gewordener Kammermusikliebhaber und warten auf die Zeit der Auferstehung. Um ähnlich besetzte Werke eines Schubert, Brahms und Bruckner ist es ebenfalls ruhig und still geworden; es besteht weder Nachfrage noch die Möglichkeit der Wiedergabe. Andere Kreise, die gewissermaßen auf entfernter liegenden Gebieten das Erbe dieser selig entschlafenen Genossenschaften, dieser Gemeinschaftsleute von idealster Gesinnung antraten, erfreuen sich, dem Zuge der Zeit folgend, an der Exhumierung musikalischer Leichen, deren vermodertes Gebein sie mit Behagen zum Klappern bringen.

Dies ist aber alles kein Ersatz für Mozart, auch nicht für Beethoven op. 29, das durch unsere Preisaufgabe in Erinnerung gebracht werden sollte. Die mangelnde Kenntnis dieser Literatursparte dürfte also die Ursache sein, daß sich unsere Herren Musici nur in ganz geringer Anzahl an dem Hausaltar der Wiener Klassiker eingefunden haben, für uns allerdings zu besonderer Freude, den unsterblichen Meistern zu Dank.

Von den Sonderpreisträgern müssen wir in erster Linie KMD Trägner-Chemnitz nennen, der mit einem Streichquintettsatz sein gediegenes Könnne erneut unter Beweis stellte. Nach Recht und Gebühr sei ihm ein erster Sonder-Preis in Höhe von Mk. 10.— zuerkannt.

Organist Friedrich Franke-Bad Köstritz benützt das Beethovensche Thema zur Formung von 14 Variationen mit anschließender Fuge für Klavier. Daß bei dem achttaktigen Thema, sofern man sich im Verlaufe der Gestaltung nicht allzuweit von der gegebenen Taktzahl entfernen will, sich allzu rasch aufeinander folgende störende Einschnitte bemerkbar machen müssen, ist eigentlich selbstverständlich. Die sehr kurz geratene Fuge verstärkt weiterhin diesen Eindruck. Trotz alledem möchten wir dieses Opus als eine gelungene Gelegenheitsarbeit bewerten.

Einen gefälligen und ansprechenden Eindruck gibt die Tanzsuite für Streicher und Blockflöten von Martin Georgi-Thum. Verbindung mit dem Beethovenschen Thema besteht nicht und die Baßführung hängt allzusehr an den Rockschößen des Generalbaßzeitalters. Einer Aufführung stehen keinerlei Schwierigkeiten im Wege und damit dürfte der eigentliche Zweck der Suite auch erreicht sein. Den beiden Herren je ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 6.—.

Unser geschätzter Walter Rau-Chemnitz hat die Lösung des Rätsels zu einer Passacaglia für Streichquartett im $^3/_4$-Takt umgebogen. Wir wissen nicht, ob Beethoven mit einer solchen Änderung

einverstanden gewesen wäre, enthalten uns daher jedes Urteiles und begnügen uns mit der Anerkennung lobenswerter Musizierfreudigkeit.

Schließlich sei noch eine leider nur sehr kurz geratene Invention für Klavier von KMD Rumpf-Karlsruhe mit besonderer Hochachtung erwähnt, wie auch das Gesangsquartett von H. Kautz-Offenbach/M., dem das Thema von Beethoven op. 29 zugrunde liegt. Auch diese beiden Herren wollen wir mit Sonderbücherpreisen im Werte von Mark 4.— bedenken.

Aus unserer Dichterschar haben sich diesmal nur zwei mit der richtigen Lösung eingefunden: Studienrat Georg Amft, Habelschwerdt und Rektor R. Gottschalk, Berlin. Ihren hübschen Versen erkennen wir je einen Sonder-Bücherpreis im Werte von Mk. 6.— zu.

Die übrigen Preise, die wir gerade diesmal besonders gerne an unsere Freunde verteilt hätten, stecken noch in unserem Bücherlager. Um sie geht der nächste Wettbewerb.

Die Preisträger bitten wir, unser neues Verlagsverzeichnis, das der heutigen Nummer beiliegt, zu Rate zu ziehen.

Mit weiteren richtigen Lösungen fanden sich ein:

Helmut Bräutigam, Crimmitschau —
Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenscheid —
Fritz von Heede, Pianist, Karlsruhe i. B. —
Amadeus Neßler, Leipzig —
Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Gerd Ridder, Mühlheim/R. —
Elfriede Schwarz, Musiklehrerin, Neisse —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Neisse —

Musikalisches Silben-Preisrätsel.

Von E. Callies, Essen.

Aus den Silben:

ar — both — cha — cho — con — de — dehn — di — e — el — er — erb — es — gi — gi — hardt — haw — i — in — irm — kins — lauft — le — le — ler — mann — na — na — nar — ne — ne — ne — neit — ni — now — num — o o — ou — pe — pres — ra — ra — ral — re — sat — se — ser — si — sig — sta — te — tel — ter — ter — trom — u — um — vall — vais — vi — wa

(ch = ein Buchstabe)

sind 23 Wörter zu bilden, deren Anfangsbuchstaben von oben nach unten und Endbuchstaben von unten nach oben gelesen einen bekannten Ausspruch Richard Wagners ergeben. — Die Wörter bedeuten: 1. Bedeutender Theoretiker im 19. Jahrhundert — 2. Französischer Tenorist — 3. Chorkomponist — 4. Berühmter Komponist im 18. Jahrhundert — 5. Spielzeit — 6. Bezeichnung alter Gesänge — 7. Teil der Violine — 8. Oper von Verdi — 9. Russischer Komponist — 10. Bedeutender Chorgründer und -leiter — 11. Englischer Musikhistoriker — 12. Bekannter Tenorist — 13. Verhältnis zweier Töne — 14. Ständchen — 15. Berühmter Cellovirtuose — 16. Orchestermitglied — 17. Vortragsbezeichnung — 18. Bekannter Klavierfabrikant — 19. Figur aus Salome — 20. Orgelkünstler — 21. Zeichenbenennung in der Mensuralnotation — 22. Bedeutender Pianist — 23. Variationsform.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Januar 1934 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Siegfried Günther: Musikerziehung als nationale Aufgabe. Gr. 8°, 63 S. Bündischer Verlag e. G. m. b. H., Heidelberg. Pr. brosch. Mk. 1.80. — Eine wertvolle, anregende Schrift, auf die noch ausführlicher zurückzukommen ist.

Dr. W. Reinecke: „Der freie Gesangston und seine Gestaltung". Gr. 8°, 57 Seiten. Notenbeispiele. Verlag Dörffling & Franke, Leipzig. Geh. Mk. 3.—.

Werner Korte: Studie zur Geschichte der Musik in Italien im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts. Münsterische Beiträge zur Musikwissenschaft. Bärenreiter-Verlag. Gr. 8°, 89 S. Mit Notenbeispielen. Geh. Mk. 4.—.

Max Seiffert: Hundert Jahre Musiksektion der Preußischen Akademie der Künste. Gr. 8°, 27 S. Berlin, Verlag der Pr. Akademie der Künste, 1933. — In knappsten Strichen zeichnet der Verfasser die Geschichte der Musiksektion, die für das Musikleben Preußens und darüber hinaus von so ungemeiner Wichtigkeit (Hochschule für Musik) geworden ist. Daß die Musik schon frühe in die Akademie der Künste einbezogen wurde, ist wiederum Zelters Verdienst, der schon 1803 für ihre Eingliederung eintrat. Eigen, wie der Ausbau der Abteilung zu einem dreiköpfigen Kollegium im gleichen Monat (31. März 1833) vollzogen wurde, in dem der heutige Staat die Zügel ergriff. Das möge ein gutes Zeichen sein!

Wagner-Lesebogen. Hrsgeg. von Otto Daube, Stuttgart. Verlag für nationalsozialistisches Schrifttum. — Die Lesebogen, von denen uns der über „R. Wagner, der Dichter" vorliegt, werden Lehrern, die ihren Schülern Wagner zu übermitteln haben, gute Dienste leisten können. Auf vier Seiten 10 Themen behandelt, beginnend mit dem „Holländer", und in einem Heftchen von 16 Seiten wird das nötige Material zur Behandlung mitgeteilt. Einige Notenbeispiele sowie einige Zeichnungen von Stassen vervollständigen dieses.

Willi Schramm: Johannes Brahms in Detmold. Gr. 8°, 64 S. Leipzig, Kistner u. Siegel, 1933. Mk. 2.—. — Die Schrift ist verdienstlich, obwohl sie grundsätzlich Neues über Brahms' Aufenthalt in Detmold nicht beibringt. Sie enthält aber doch mehr und Genaueres als was wir aus den großen Biographien wissen, stellt vor allem Brahms in die Detmolder musikalischen Verhältnisse viel deutlicher ein, als es bis dahin der Fall war. Man lernt da wieder einmal eine kleine Residenzstadt in musikalischer und auch gesellschaftlicher Hinsicht kennen und darf da wohl erstaunt sein, daß schon 1854 Berlioz' Sinfonie „Romeo und Julia" mit Hilfe von Dilettanten in gelungener Weise zur Aufführung gelangte.

Kurt Stephenson: Johannes Brahms' Heimatbekenntnis in Briefen an seine Hamburger Verwandten. Gr. 8°, 104 S. Hamburg, P. Hartung Verlag, 1933. Mk. 3.— — Ein bedeutsames Dokument von Brahms in seinem Verhältnis zu Hamburg, d. h. seinem Vater und seiner Stiefmutter. Die Briefe reichen von der Zeit der Übersiedlung nach Wien bis zum Tode des Meisters — seine Stiefmutter überlebte ihn bekanntlich — und gehören zum Besitz der Brahms-Stiftung in Hamburg. Von ihnen hat der Herausgeber, der der Sammlung eine treffliche und längere Einleitung (37 S.) vorausgehen läßt, 70 ausgewählt und mit den nötigen Anmerkungen versehen, so daß die Lektüre für jeden vollverständlich wird. Brahms' Heimatliebe blieb, trotz aller Enttäuschungen, unerschütterlich, und wie er seine Familie unterstützt, weiß man zwar, muß es aber doch in den Briefen selbst nachlesen, die zudem Kolbecks Auffassung in nicht wenigen Punkten korrigieren.

Richard Wetz: Drei Gesänge für unbegleiteten gemischten Chor. 50. Werk. Leipzig, Kistner & Siegel. Partitur Mk. 1.—, 4 Chorstimmen je Mk. —.20. — Von ihnen ist besonders Nr. 2, Mörikes „An den Schlaf", ein ganz herrlicher, meisterhaft kanonisch angelegter Gesang, kaum minder aber der dritte, eine schwermütige, aber ins Große gehende Vertonung einer alten Dichtung: All Menschen aus Erden.

Alfred Baresel: Romantische Klaviertechnik. Das Geheimnis des gesangvollen Klaviertons. Mit 100 technischen Übungen. Lex.-8°, 27 S. Leipzig, W. Zimmermann, 1933.

Eisenacher Dokumente um Sebastian Bach. Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft hrsg. von Conrad Freyse. Gr. Format, 47 S Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1933. — Beschäftigt sich zur Hauptsache mit der Frage um die Echtheit des Bachhauses als Geburtshaus Seb. Bachs und gelangt zu einer „strikten Zurückweisung aller Versuche, mit unzulänglichen Mitteln eine Nationalstätte von höchster Bedeutung niederzureißen".

Walter Krüger: Das Concerto grosso in Deutschland. Gr. 8°, 188 u. XVII S. Kataloganhang. Wolfenbüttel-Berlin, G. Kallmeyer.

Kleines Lobeda-Singbuch für Männerchor. Herausgegeben und zusammengestellt von

C. Hannemann-Hamburg. Kl. 8°, 64 S. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt.

Guido Adler: Johannes Brahms. Gedenkblatt zu seinem 100. Geburtstag gewidmet von ihrem Mitglied von der Leitenden Kommission der „Denkm. d. Tonk. in Österreich". Separatdruck. Lex.-8°, 22 S. Erschienen im 20. Bd. der „Studien zur Musikwissenschaft", Beihefte der D. T. O. — Beschäftigt sich in erster Linie mit dem Eigenstil, den Brahms entwickelt, zeigt, wie sich aus dem ‚kleinen Stil" allmählich der „große" im Sinne der Klassiker entwickelt. Ein Wort, das Brahms einer komponierenden Dame nach Durchlesen ihrer Arbeit sagte, möchte man möglichst verbreitet wissen: „Ich wußte nicht, daß das Komponieren so leicht sei".

BESPRECHUNGEN

Bücher.

RAUSCHNING, HERMANN: Geschichte der Musik und Musikpflege in Danzig. Von den Anfängen bis zur Auflösung der Kirchenkapellen. [Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens. Herausgegeben vom Westpreußischen Geschichtsverein. 15.] Danzig, Kommissionsverlag der Danziger Verlagsgesellschaft m. b. H. (Paul Rosenberg). 1931. Mk. 20.50.

Der Verfasser, der mit historischen Arbeiten zur Geschichte Westpreußens hervorgetreten ist, gibt in dieser trefflichen, 435 Seiten starken Geschichte der Musik in Danzig eine ausgezeichnete, auf den reichlichen Quellen fußende Darstellung des Musiklebens der Vergangenheit in dieser rein deutschen, für uns heute bedrohten Stadt. Über die Anfänge der öffentlichen Musikpflege, die Musik im Gottesdienst im Reformationszeitalter, über Musikorganisationen erhalten wir ein eingehendes Bild, das im wesentlichen dem anderer norddeutscher Städte gleicht. Dankenswerterweise werden reichlich Auszüge aus den Akten geboten, die im einzelnen sehr viel Interessantes aufweisen, insbesondere über die Stadtpfeiferzunft und ihr Verhältnis zur Hofmusik und Kirche. Dabei erfahren wir wichtige, auf den Stil bezügliche Dinge, so wenn der Geselle als Meisterstück recht moderne Werke, nämlich Motetten und Madrigale von Lassus, Vecchi und Marenzio aus den Stimmen spielen können muß (S. 92) oder wenn die Hofmusiker 1576 außer Harfen, Lauten und Posaunen Fideln sambt dem großen Baß gebrauchen, letztere aber wieder verkauft, 1574 aber wieder gekauft haben, weil die „Harfen nun nicht mehr gebraucht". Die Fideln, d. h. Violen, „itziger Zeit jederman angenehm", waren ursprünglich dem weniger hohen Stand der Stadtmusikanten vorbehalten gewesen (S. 105). — Von trefflichen Musikern, die in Danzig gewirkt haben, wie Franziskus de Rivulo, Wanning, dem weit bekannten Nikolaus Zangius, Schnitzke, Hakenberger, werden anziehende Werkbeispiele beigefügt. Über die Entwicklung der Kirchenmusik und des Orgelspiels erfahren wir aus dem 17. Jahrhundert: Paul Siefert und Kaspar Förster treten hervor. Interessant ist der starke Gebrauch italienischer Madrigalwerke (S. 151 f.), wie ja auch manche Ausländer unter den Virtuosen zu treffen sind, wie die Geiger Valentin Flood und Carlo Farina. Mit Balthasar Erben, der 1658 Kapellmeister wird, beginnt der neue Stil der Choralkantate Einzug zu halten (S. 231 f.) Beispiele von diesem Meister, Blüthner und Strutz lassen einen Hochstand der Musikpflege erkennen. Valentin Meder, dessen Opern leider verloren, schließt sich an. Von den oratorischen Kantaten, welche mit Beginn des 18. Jahrhunderts plötzlich auftauchen, ist nur ein Stück des Max. Dietr. Freißlich (1727) erhalten (S. 310), dessen Bedeutung weitere Beispiele (S. 327—343) erhellen. Mit Fr. Chr. Morheim tritt 1747 das öffentliche Konzertwesen in Erscheinung (S. 365). Georg Simon Löhlein, † 1781, versucht vergeblich eine Besserung in der Zersplitterung des Konzertwesens mit seinen vielerlei Unternehmungen. Interesse verdienen die (S. 392 ff.) mitgeteilten Programme mit überwiegend Instrumentalmusik. Veräußerlichung bringt das Konzertwesen des angehenden 19. Jahrhunderts. Eine Fülle von fesselnden Einzelheiten auch hier macht das Buch zur unterhaltenden Lektüre.

Prof. Dr. H. Engel.

BAYREUTHER FESTSPIELFÜHRER 1933. Georg Niehrenheim, Bayreuth. Mk. 4.50.

Die Herausgabe des „Bayreuther Festspielführers 1933", der, wie auch seine Vorgänger, wieder im Georg Niehrenheimschen Verlag (Bayreuth) erschienen ist, geschah im Einvernehmen mit der Festspielleitung zum ersten Male durch Dr. Otto Strobel (Bayreuth). Dieses heuer aufs glücklichste komponierte Werk ist jedem Festspielbesucher so recht eigentlich ein Spiegelbild des geistigen Bayreuth in seinen Weisungen und Wandlungen; nicht nur eine Erinnerung an das in der Festspielstadt an hoher Kunst Erlebte, sondern eben in Wahrheit ein zuverlässiger Wegweiser zu vertiefter Erkenntnis der Sendung Bayreuths im deutschen Kulturleben. Leben und Lebensbeziehungen, Persönlichkeit und Schaffenswerk Wagners, sowie die mit seinem Kunstwerk verbundenen Aufführungsprobleme werden in gehaltvollen Aufsätzen namhafter Mitarbeiter (u. a. Anna Bahr-Mildenburg, Hans von Wolzogen, Wolfgang Golther, Karl Grunsky, Alfred Lorenz, Siegmund Benedikt, Artur Drews, Otto Strobel) behandelt. Aufschluß-

reiches, bisher unveröffentlichtes Briefmaterial, wie z. B. der Brief der Mutter Richard Wagners an ihren Sohn sowie die „Charfreitagfeier" (Brief Wagners an Ludwig II. von Bayern) sind erlesene Kleinodien des Buches. Auch der reiche Bildschmuck dieses Führers läßt seinen Besitz zu einer Quelle reiner Freude werden. Da wir eines Wagner-Jahrbuches als literarischen Mittelpunkt der gegenwärtigen Wagnerforschung leider noch immer entbehren müssen, stellt dieser Festspielführer in seinen einzelnen Jahrgängen eine unerschöpfliche Fundgrube für jeden dar, der Wissen und Belehrung zum Probleme des geistigen und künstlerischen Bayreuth erstrebt. Auch dem Nichtbesucher der diesjährigen Festspiele, der sich aber der Kulturstätte im Frankenlande eng verbunden fühlt, wird dieser Führerband einen hohen geistigen Gewinn bedeuten. Dr. Paul Bülow (Lübeck).

OTTO STROBEL: Genie am Werk. Georg Niehrenheim, Bayreuth.

Der Führer durch die während der diesjährigen Bayreuther Festspielwochen gezeigte Ausstellung „Genie am Werk" — von Dr. Otto Strobel (Bayreuth) durchgeführt und betreut — vergönnt uns einen fesselnden Einblick in die schöpferische Werkstatt des Künstlers. Die Broschüre besitzt einen besonderen Wert durch die Beigabe eines Faksimiles aus der Kompositionsskizze der „Walküre" und des „Siegfried". Diese von Frau Winifred Wagner zum erstenmal genehmigte künstlerische Schau bot eine Auswahl von Schätzen aus dem Hausarchiv von Wahnfried und führte uns Wagners Schaffen und Wirken im Spiegel eigenhandschriftlicher Urkunden (Aufsätze, Briefe, Partituren) vor. Diese Ausstellung war die imposante Veranschaulichung jener Worte, mit denen Otto Strobel seinen Führer zu ihren Einzelbestandteilen einleitet: „Alles wahrhaft geniale Schöpfertum beruht nicht allein auf einer überragenden geistigen Kraft, sondern stets auch auf einer ganz ungewöhnlichen, nie erlahmenden Arbeitsamkeit". Wer weiß es wohl, daß Richard Wagner 9000 Partiturseiten, 2000 dichterische Manuskriptseiten, 1500 Aufsatzseiten und 9000 Briefe handschriftlich aufzeichnete? Diese vom Geheimnis des Bayreuther Genius erfüllte Ausstellung, die der Besucher nur mit ehrfurchtstiefer Scheu durchschritt, vermittelte bedeutsame, aus den gründlichen Erläuterungen der Führer-Broschüre klar ersichtliche Erkenntnisse: von den Jugendarbeiten des Gymnasiasten Wagner an, unter denen sich u. a. der von ihm gefertigte Klavierauszug zur IX. Sinfonie Beethovens befand, bis zur Originalhandschrift seines noch am Todestage geschriebenen Aufsatzfragmentes „Über das Weibliche im Menschlichen", das mit den Worten „Liebe — Tragik" abbricht. Jene Worte umreißen ja „so seltsamerweise in symbolhafter Kürze noch einmal jenes tiefste menschliche Problem, um dessen Darlegung im musikalisch-dramatischen Kunstwerke es sich für ihn Zeit seines Lebens einzig gehandelt hat" (Strobel). Dr. Paul Bülow (Lübeck).

G. FROMMEL: Der Geist der Antike bei Richard Wagner; Verlag: Die Runde, Berlin 1933.

Aus Wagners Schriften und Briefen wird ein eindrucksvolles Lesebuch dargeboten, das in Abschnitten „Antike", „der Mensch", „Kunst und Weltanschauung", „Künste und Künstler" Leit- und Grundgedanken zusammenstellt. In der Vorrede begründet der Herausgeber seine Absicht: er will eine „Sicht", eine „Ursicht" gewinnen, um Wesenhaftes, die Grundkräfte von Wagners Wollen und Wirken zu erkennen. Das Wagnerjahr 1933 erweist, daß der Meister von Bayreuth keineswegs geschichtlich geworden ist, sondern je nach Einstellung des Einzelnen die Gemüter immer noch stark erregt. Voran steht Wagners Wort, daß „den reinen Wert eines Künstlers abzuschätzen zu einer schwierigsten Aufgabe wird, wenn die Wirkung dieses Künstlers auf seine Zeit und die Nachwelt gleich zweifelhaft erscheine, während andrerseits die hervorragendsten Eigenschaften des Künstlers selbst als unzweifelhaft erkannt werden müssen". Ein Kunstwerk in seiner tiefsten Bedeutung ist nur aus der Weltanschauung, aus der es erwächst, zu erfassen. Wagner ist ein urkünstlerischer Mensch, der die Trennung der einheitlichen Gesamtkunst in ihre Vereinzelungen nicht kennt. „Aus dem Grunde der Gesamtschau steigt der Kultus hervor, und dieser Kultus ist die Vereinigung aller Künste. Wort, Ton, Gebärde dienen der Verherrlichung des Gottes, der Priester ist die gestalthafte Vereinigung dieser Künste, indem er der leibliche Verkünder und Repräsentant der göttlichen Weisheit ist, Seher, Dichter, Sänger und leibhaft Handelnder zugleich". Um 1850, als er seine großen Kunstschriften schrieb, erschien dem Blick Wagners die griechische Kultur mit ihrer höchsten Erfüllung, der attischen Tragödie. Er sah, was ein vollkommenes Theater sein konnte, das Hochziel der Volkskunst. Die Geschlossenheit der griechischen Kultur, deren Hochblüte die Tragödie war, zeigte ihm die Gegenwart in umso grellerem Licht, weil das zeitgenössische Theater das volle Gegenteil des griechischen war. Eine Erneuerung des ganzen Lebens, eine völkische Wiedergeburt verbürgte allein die Möglichkeit eines deutschen Festspiels, das für Wagner eben nur das Drama aus dem Geiste der Musik sein konnte. Kulturlosigkeit und modernes Theater, völkische Kultur und Festspiel — diese Gegensätze ergaben sich für Wagner aus der Betrachtung des griechischen Altertums. Und er hat „das Kunstwerk der Zukunft" verwirklicht, ohne jemals in Nachahmung zu verfallen. Das neue deutsche Reich hat endlich Wagners Bedeutung

anerkannt und machtvoll gefördert: die dramatische Feier des heldischen Menschen, der sich in wahrhaft ergreifender Größe trotz der Opernform bereits im Rienzi verkörpert! Nach Wagner ist das ideale Theater die gemeinschaftliche und an die Gemeinschaftlichkeit sich mitteilende Kunst. Das Verhältnis Wagners zum Griechentum läßt sich noch in vielen Einzelheiten nachweisen z. B. im Bau des Festspielhauses gegenüber dem italienischen Opernhaus. Wir betonen heute allzu ausschließlich den nordischen Menschen, den wir am liebsten unter Ableugnung südlicher Einflüsse als den alleinigen Urheber und Schöpfer der Kulturwerte beanspruchen möchten. Das widerspricht den einfachsten geschichtlichen Tatsachen. Dem Deutschen aber eignet die Kraft, fremde Anregungen aufzunehmen und sich ganz und gar neuschöpferisch anzueignen. In wenigen Worten deutet Wagner dies mit schlagenden Beispielen an: „So nahmen wir die klassische Form der römischen und griechischen Kultur zu uns auf, bildeten ihre Sprache, ihre Verse nach, wußten uns die antike Anschauung anzueignen, aber nur indem wir unseren eignen innersten Geist in ihnen aussprachen. So auch überkamen wir die Musik in allen ihren Formen von den Italienern, und was wir in diese einbildeten, das haben wir nun in den unbegreiflichen Werken des Genius vor uns."

Frommels Buch geht weit über das hinaus, was der Titel verheißt, indem es zwar mit den antiken Anregungen beginnt, dann aber zu Wagners Welt- und Kunstanschauung überhaupt sich erweitert. Die treffliche Auswahl erweist, daß „Wagner über das Gedankliche hinaus in seiner stilistisch-sprachlichen Haltung den hohen Grad seiner Ergriffenheit offenbart". Nietzsche urteilte über Wagners Schriften: „Es entschlüpfen ihm Sätze und ganze Seiten, welche zu dem Schönsten gehören, was die deutsche Prosa hat". Die Vorrede schließt mit den Worten: „Wagners Werk ist an dem höchsten Maßstab zu messen, der in ihm selbst enthalten ist. Seien wir froh, daß uns Wagner in schriftstellerischen Äußerungen ein Bild seines letzten künstlerischen Wollens gegeben hat! Versuchen wir, seine Kunstschöpfungen von dieser Schau aus zu begreifen!" Kraft seiner eignen Worte rückt Wagner in einen geistigen Zusammenhang, der größer und weiter ist als der gewohnte der deutschen Operngeschichte. Seit Chamberlains unübertrefflichem Wagner-Werk ist der Meister von Bayreuth übrigens nur für ganz Unbelehr- und Unbekehrbare ein „Musikantenproblem". Im neuen Deutschland steht er bei den größten Führern zu deutscher Art und Kunst. Musikwissenschaftliche, literarische oder theatergeschichtliche Maßstäbe für sich allein genügen niemals zur Erkenntnis der Gesamtpersönlichkeit Richard Wagners.

Wolfgang Golther.

Musikalien.

WILHELM WEISMANN: Weihnachtslieder. Neue Weisen in mehrstimmigen Sätzen. C. F. Peters, Leipzig. Part. Mk. 2.—, St. je Mk. —.25.

Es ist wieder einem jüngeren Schwaben vorbehalten, „volksnahe" neue Weisen zu alten lieben Worten zu schaffen. So volksnah, daß man sie teilweise für alte geistliche Volkslieder halten könnte, also schlicht, gemütstief, innig, deutsch. Ich muß es schon einmal sagen: wer solche kleine Chor-Juwelen, wie „Christwiegenliedlein" (drei Frauenstimmen), „Ich weiß ein lieblich Engelspiel", „Ein Himmelstaue" ziselieren kann in altmeisterlichem, durch Gegenwartsempfinden uns nahegerückten Chorsatz von feinster linearer Stimmenführung, im Sprechakzent natürlich aufgehender, also gleich den Alten unsre „Taktstriche" lediglich als „Umzäunungen" brauchender Metrik und Rhythmik, wer so viel ganz schlichten, echten, deutschen Ausdruck besitzt, wie diese neuen Weihnachtslieder es in jeder Nummer zeigen, der hat seinem Volk gegenüber die Pflicht, auf diesem seinem eigensten chorischen Gebiet fröhlich und ungehemmt zu schaffen. Umso fröhlicher und ungehemmter, je bescheidener dieser ehemalige Karg-Elert-Schüler von seinem Schaffen denkt, je länger er glaubt, warten zu können. Freilich — das setzt allerdings voraus, daß unsere Kirchenmusiker, unsere kirchlichen und weltlichen Chorvereinigungen (Madrigale!) ihn nun auch recht fleißig singen! In diesen neuen Weihnachtsliedern hat er's ihnen auch äußerlich leicht gemacht: man kann die meisten Nummern ganz verschiedenartig singen: a cappella, einstimmig mit Begleitung eines Harmonieinstrumentes (Klavier, Orgel, Harmonium), im Wechsel von Soli und Tutti oder mehrstimmig unter Hinzuziehung von Melodieinstrumenten. W. N.

ALFRED SCHATTMANN: Sieben ausgewählte Klavierstücke (2 Hefte). Verlagsanstalt Deutscher Tonkünstler m. b. H., Mainz. Je Mk. 2.50.

Als Ost- und Südostdeutscher — er kommt mit deutschen Eltern aus dem russischen Osten über Breslau nach Berlin — entwickelt sich Schattmann von Brahms zur Moderne. Sein Stil stellt, man möchte sagen, eine eigentümliche Synthese zwischen Brahms, Debussy und der modernen Linearität dar. Sehr sorgfältig im Detail durchgearbeitet, wendet sich seine ehrliche und organisch gewachsene Kunst wohl mehr an den Intellekt, als an die Empfindung. Am leichtesten verhältnismäßig ist der Zugang zu ihr durch so geistvolle „Stilkopien" wie den etwa an Liszts Valses-Impromptus erinnernden, graziösen kleinen Walzer (I) oder den in Schuberts Moll-Dur getauchten Marsch „An Schubert" (II). Oder durch die harte und aufreizende Exotik des über figuriertem Baß-Osti-

nato gesteigerten Bacchantentanzes (II). Schwerer durch die gern imitatorisch oder mit gleichzeitiger Vergrößerung arbeitende, herbe Linienkunst des Präludium, einem über Tonika- und Dominant-Orgelpunkte gespannten, groß gedachten und auch in der Technik der Riemannschen „Innenpausen" Brahmsisch gefärbten, wertvollen Stück. Schwer vollends durch die grüblerisch verdunkelte Nordische Ballade, die groteske Burleske oder den grau und schwer verhangenen Trüben Tag. In diesen Stücken — am stimmungsschwersten wohl im Trüben Tag — liegt denn auch die Verbindung mit Debussy schon in der Vorliebe für Sekundakkorde, übermäßige Intervall- und Ganztonleiterbildungen am offensten zutage. Das Ganze ein „geistiges Vergnügen", das freilich zumeist mehr Arbeit und Kampf mit einem diffizil verhäkelten Satz als Vergnügen darstellt, aber überall den vornehmen, geistreichen, kultivierten Musiker und Könner verrät.

Dr. Walter Niemann.

G. FR. HÄNDEL: Ouvertüre zur Oper „Berenice". Für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Göhler. Partitur Mk. 2.—, Cantate Mk. 0.60, sonstige Stimmen je Mk. 0.40.

MOZART. Mozartiana. Orchester-Suite in C-dur aus selten gespielten Werken von W. A. Mozart. Zusammengestellt und für den Konzertgebrauch eingerichtet von Georg Göhler. Mk. 3.—. 5 Streicherstimmen je Mk. 0.60, 10 Bläserst. u. Pauke je Mk. 0.30. Leipzig, Kistner u. Siegel.

Überaus begrüßenswerte „Neuheiten". Die Händelsche, dreisätzige Ouvertüre ist ein hervorragend schönes und, in ihrem ersten Satz, fast kühnes Werk von großer Schlagkraft. Der zweite Satz ein echt Händelscher Es-dur-Gesang, wie wir ihn schöner selbst in den Concerti grossi nicht finden. Als Schluß eine überaus schnittige Gigue. Das Werk ist in jeder Beziehung genau bezeichnet, so daß gerade auch unsere zahlreichen Liebhaberorchester zu allem hin ein ausgezeichnetes Studienmaterial in ihm finden werden.

Etwas Besonderes liegt in den „Mozartiana" vor, eine zu einem Strauß zusammengestellte Sammlung ganz unbekannter, aber erlesenster Sätze aus verschiedenen Werken Mozarts. Der Zweck heiligt in diesem Fall das Mittel, derartige, teilweise allein dastehende Sätze, wie gleich den Eingangsmarsch, sowohl in eine größere Form zu bringen wie besonders wertvolle Sätze aus solchen Werken auszuwählen und zu vereinigen, die an Wert Ungleiches aufweisen und deshalb unbekannt geblieben sind. So ist eine ganz köstliche Suite entstanden, eine Folge von kleinen Kostbarkeiten.

A. H.

GEORG PHILIPP TELEMANN: Konzert f-moll für Solo-Oboe mit Streichorchester und Cembalo. Henry Litolff, Braunschweig.

Es ist freudigst zu begrüßen, daß der Verlag Litolff in einer Publikationsreihe „Das weltliche Konzert im 18. Jahrhundert" wertvolles Gut der musikalischen Praxis vergangener Zeiten zu veröffentlichen gedenkt. Mit einem Konzert f-moll für Solo-Oboe mit Streichorchester und Cembalo von Georg Philipp Telemann wird die Reihe verheißungsvoll eröffnet. Als Bearbeiter und Herausgeber zeichnet der nunmehrige Direktor der Charlottenburger Hochschule für Musik, Prof. Dr. Fritz Stein, der die Oboe-Literatur durch Herausgabe alter wertvoller Werke bereicherte. Das vorliegende Konzert ist ein weiterer Beweis für die Wirksamkeit der Telemannschen Musik, von der uns hoffentlich weiteres Material zugängig gemacht wird. Steins verdienstvolle Arbeit, die den Meisteroboisten Albert Reinhardt-Hamburg und Richard Lauschmann-Kiel gewidmet ist, stützt sich auf Orchesterstimmen in der Sächsischen Landesbibliothek in Dresden und eine Partitur im Besitz des Konservatoriums in Brüssel. Das Konzert ist ein typisches dreisätziges Kammerkonzert. Der erste Satz ohne besondere Eigenart, der zweite Satz ein ganz wunderbar schönes Idyll im italienischen Siziliano-Charakter, der dritte Satz ein humorvolles, fast witziges Vivace. Die Aufführung bietet keine großen Schwierigkeiten, das Werk ist berufen, die als Soloinstrument so vernachlässigte Oboe wieder mit zur Geltung zu bringen. Leo Bechler.

FRANK L. LIMBERT: „Wachet auf! ruft euch die Stimme", Türmerlied von E. Geibel für gemischten Chor und Knabenchor, op. 32. Tischer u. Jagenberg, Köln. Partitur Mk. 2.—, Stimmen je Mk. —.40.

Der Dirigent des Hanauer Oratorienvereins Dr. Frank L. Limbert hat mit dieser Neuvertonung des Geibelschen Türmerliedes den gemischten Chören ein Lied geschenkt, das in wunderbarer Weise in die heutige Zeit hineinpaßt. Der Weckruf: „Habt Wacht am Heimatsherd!", die Warnrufe: „Hört ihr's dumpf im Osten klingen?" und „Hört im Westen ihr die Schlange?" und der Mahnruf: „Reiniget euch in Gebeten!" sowie: „Seid einig, da die Stunde schlägt!" haben heute nicht minder Geltung als zu Geibels Zeit. Die Komposition ist so angelegt, daß der Choral „Wachet auf" als cantus firmus vom Baß, dann vom Tenor (zum Teil in Moll), darauf vom Alt und zum Schluß vom Knabenchor vorgetragen wird, während die anderen Stimmen in rhythmisch reich bewegten Linien den Rahmen bilden. Sehr fein wird der Höhepunkt in dem fünfstimmigen Schlußvers erreicht, der in „Hallelujah,

Amen“ mächtig und ungemein wirkungsvoll ausklingt. Drei Vorzüge vereinigen sich in der Tondichtung und geben ihr den Charakter: die reine Kunst der Kontrapunktik und der Stimmführung, der warme patriotische Ton und die fromme religiöse Überzeugung. Einzelne Feinheiten (wie z. B. die malende Schlangenlinie der Melodie auf dem Worte „Schlange“) müssen hier in der kurzen Besprechung unerwähnt bleiben. Das Lied, dessen Vortrag keine großen Schwierigkeiten bietet, sei hiermit wärmstens empfohlen.

Fritz v. Jan.

JOHANN SEBASTIAN BACH: Sonate a-moll für Flöte allein. Herausgegeben von René Le Roy. Verlag Durand et fils, Paris.

Die prachtvolle Sonate, die M. Schwedler nach einer im Besitz einer Leipziger Familie befindlichen Handschrift vor einer Reihe von Jahren erstmalig bei Peters-Leipzig veröffentlicht hatte, ist nun auch in einer französischen Ausgabe erschienen. Sie weicht im 2. Satz (Corrente) insofern von der vorgenannten deutschen Ausgabe ab, als sie die meisten dort mit staccato bezeichneten Passagen gebunden bringt. Da nach Schwedlers Bemerkung in seiner Ausgabe die Originalhandschrift außer dem Bogen im ersten Takt dieses Satzes keine Vortragsbezeichnungen enthält, bleibt es im wesentlichen Geschmacksache, welche Bezeichnung man vorziehen will. Meiner Ansicht nach wird das staccato dem Charakter des äußerst pikanten Satzes besser gerecht.

Paul Mittmann.

KREUZ UND QUER

Einführung in Heinrich Zöllners Volksoratorium „Luther“.

Von Rudolf Huesgen, Freiburg i. Br.

Bei der Fülle der Werke, die Prof. Zöllner in seinem arbeitsreichen Leben geschaffen hat, ist die religiöse Komposition als besonderer Faktor zu werten. Sein vor längeren Jahren aus der Tiefe seelischen Erlebens geschriebenes Volksoratorium „Luther“, zu dem ihm A. v. Öttingen die geistvolle textliche Grundlage bot, ist seither in verschiedenen Städten mit bestem Erfolge aufgeführt worden und gerade heute im Hinblick auf die nationale Erhebung das volkstümliche Oratorium des geeinten Protestantismus geworden. Der Entschluß Zöllners, das Werk endlich der Öffentlichkeit zugänglich zu machen, ist daher freudig zu begrüßen. Heute haben sich bereits 15 Städte zur Aufführung entschlossen.

Die starke Durchsetzung mit dem protestantischen Choral gibt dem Oratorium eine besondere Wertung. So wird der Choral „Ein feste Burg“ in einer feinsinnigen, jeder Strophe besonders angepaßten Bearbeitung als Leitspruch den vier Teilen des Werkes vorangestellt und wird auch sonst als cantus firmus bedeutungsvoll verwandt. Eine Reihe anderer geschickt durchgeführter Choralmelodien gibt dem Werke, dessen Aufführung besonders den Kirchenchören dringend ans Herz gelegt sei, eine stark liturgische Haltung.

Die kraftvollen Klänge des eingangs verarbeiteten Chorals „Ein feste Burg“ fließen nach einem längeren Orchesterzwischenspiel in einen fugierten Chorsatz „Aus der Tiefe rufe ich Herr zu Dir“, ein Meisterwerk kontrapunktischer Satztechnik, über, zu dem sich die breit dahinströmende Choralmelodie „Aus tiefer Not“ gesellt. Von gleich packender Wirkung ist die sich anreihende Arie „Des Herrn harre ich“, die in dem homophon gesetzten Choral „Aus tiefer Not“ gipfelt. Recitativ und Arie vertiefen den seelischen Gehalt dieser Invokation, die mit dem vierstimmigen Choral „Nun freut Euch, lieben Christen g'mein“ einer freudigeren zuversichtlichen Stimmung weicht und schließlich mit dem prächtigen Festchor „Das ist der Tag, den der Herr gemacht hat“ den I. Teil erhebend abschließt.

Der II. Teil „Wittenberg und Rom“ verarbeitet zunächst die zweite Strophe des Leitchorals in bewegten Rhythmen. Besonders fein ist die Verbrennung der Bannbulle in ihrer eindringlichen Tonsprache und Tonmalerei gezeichnet. Hier wird zugleich das Tribunal des Wormser Reichstags, der dramatische Höhepunkt des Werkes vorzüglich vorbereitet. Dieser Chorsatz mit seinen gellenden Rufen „Weg mit ihm“ die monumentale Chorfuge mit dem scharf profilierten Thema „Du sollst sie mit eisernem Szepter erschlagen“ und den sich steigernden Hallelujarufen, gegen die der Chor der Päpstler vergeblich ankämpft, ist von einer elementaren Wucht des Erlebens; — dann endlich die historischen Worte „Hier stehe ich, ich

kann nicht anders. Gott helfe mir", in die tröstend die Klänge des Leitchorals hineintönen, um nach einem kurzen Baritonsolo mit einem jubelnden Halleluja dem Sieg über die Feinde beredtesten Ausdruck zu verleihen.

Dem nächsten Teil „Wartburg" gibt die jetzt kontrapunktisch behandelte dritte Strophe des cantus firmus eine besondere Prägung. Mehrere von gläubiger Zuversicht getragene Chorsätze vertiefen diesen Ausdruck. Innigste Empfindung beseelt das sich anschließende Gebet Luthers mit den flehenden Rufen des Chors „Heiliger Herre Gott". Ein Maestoso und Andante sostenuto schließen den dritten Teil chorisch ab. Leuchtend hebt sich hier von dem polyphonen Gewebe der Stimmen der Choral „Erhalt uns Herr bei Deinem Wort" um in einem feierlichen Dankgesange jauchzend zu verklingen.

Den in Augsburg spielenden Schlußteil leitet wiederum, jetzt unisono, der Leitchoral ein. Ein Recitativ wird durch den Choral „Verzage nicht, Du Häuflein klein" abgelöst, um dann in ein kanonisch geführtes Duett überzugehen. Ein machtvoller Lobgesang „Herr Gott Dich loben wir" und ein dankerfülltes Halleluja bilden die Apotheose des heilkräftigen Volksoratoriums. Zu dem nochmals durchgeführten cantus firmus bilden die jubelnden Hallelujarufe des Doppelchors einen prächtigen Untergrund. Mit den kraftvollen Schlußworten „Das Reich muß uns doch bleiben" klingt das von einem starken seelischen Erleben und hoher sittlicher Kraft zeugende musikalisch tiefschürfende volkstümliche Werk aus.

Ostpreußenfahrt des Danziger collegium musicum.

Die Landesleitung Ostpreußen des Kampfbundes für deutsche Kultur hatte das collegium musicum der Technischen Hochschule Danzig für die Zeit vom 3. bis 14. September zu einer Konzertfahrt durch Ostpreußen verpflichtet. Die Reise begann in Tilsit und führte über Groß-Friedrichsdorf, Ragnit, Stallupönen, Insterburg, Wormditt, Allenstein, Neidenburg, Johannisburg und Lyck nach Ortelsburg. Das collegium musicum sang und spielte überwiegend Sätze von alten Meistern des 16. und 17. Jahrhunderts, daneben neuere Bearbeitungen von Volks- und Kinderliedern. Die Reise gestaltete sich zu einem großen Erfolg für den Kampfbund und die Ausführenden. Die Presseberichte rühmen ausnahmslos die ungekünstelte Frische des Musizierens und den Gemeinschaftsgeist, der die Ausführenden mit den Hörern verband. Besonders eindrucksvoll waren eine Veranstaltung im Landestheater Allenstein und Kundgebungen in Johannisburg und Lyck, bei denen der Landesleiter Albrecht des Kampfbundes für deutsche Kultur sprach. Fast alle Vorführungen waren ausverkauft. Außer den öffentlichen Aufführungen veranstaltete das collegium musicum eine Reihe von Musizierstunden für die Schulen. Die Absicht, die Hörer zu aktivieren und zum tätigen Hören zu erziehen, ist wohl überall erreicht worden. Der Besuch des Danziger collegium musicum in Ostpreußen dürfte zu seinem Teile dazu beigetragen haben, die Verbundenheit Danzigs mit seinem Mutterlande erneut zu bekräftigen.

Robert Volkmann (gest. 29. Oktober 1883).

Von Dr. Konrad Huschke, Weimar.

Die 50jährige Wiederkehr von Robert Volkmanns Todestag mahnt uns, das Lebenswerk dieses gefühlsstarken und erfindungsreichen Meisters der Romantik nicht zu vergessen, zumal heute, wo aus den Niederungen der „neuen Sachlichkeit" der Blick wieder zu echter Romantik emporsteigt. Die Volkmann nicht kennen, nennen ihn wohl einen Epigonen Schumanns. In Wirklichkeit wahrte er stets seine kernhafte Natur und ist kaum in höherem Maß Epigone gewesen als die Großmeister, denn auch sie haben andere zu Lehrmeistern gehabt und auf ihren Schultern gestanden. Er liebte gewiß Beethoven über alles und baute auf dessen Kunst auf, bis sich ihm auch der anfangs weniger begehrte Mozart erschloß. Er ließ sich als Jüngling von Mendelssohnscher Formschönheit und Melodienweichheit fortreißen. Der ihm

wesensverwandtere Träumer und Stürmer Schumann ward schließlich sein Führer und Meister. Auch Berliozsche und Lisztsche Ideen befruchteten ihn. Wahr ist aber, was er selbst bekannt hat: „Die einen halten mich immer für einen Zukunftsmusiker, während andere einen Zopf an mir sehen wollen. Ich weiß nur so viel, daß ich weder Zukünftler noch Zopf sein will, sondern bloß Volkmann."

Das weitgesponnene, wundervoll kantige Hauptthema aus dem 1. Satz seiner männlichstarken d-moll-Sinfonie ist ein Brucknergedanke vor Bruckners Zeit. Dieser erste Satz steht zugleich, bei aller geistigen und technischen Selbständigkeit seines Schöpfers, mit seiner trotzigen Entschlossenheit in direkter geistiger Verwandtschaft zur „9." Beethovens. Schon Kretzschmar betonte das. Und der graziöse, sprühende Serenadenton im Allegretto der lebens- und anmutvollen B-dur-Sinfonie — engere Kollegen dieses Allegrettos sind die Allegretti in Beethovens 8. und Brahms' 2. Sinfonie — beglückt nicht nur uns, sondern hat sogar dem Russen Tschaikowsky und andern slawischen Meistern Ansporn zur Nachahmung gegeben. Beide Volkmann-Sinfonien, die auch sonst viele Herrlichkeiten in Melodik, Harmonik und Rhythmus enthalten, müßten einmal unmittelbar hintereinander aufgeführt werden. Denn sie ergänzen sich in ähnlicher Weise wie die erste und zweite von Brahms, nur daß sie leichter verständlich und wesentlich kürzer sind als diese. Also heran an das Experiment, ihr Dirigenten! Und dann spielt auch wieder einmal die drei köstlichen Serenaden, die, ebenfalls knapper gehalten als die Brahmsschen, schönste Vorbilder gehaltvoller musikalischer Genremalerei sind, am poetischsten die einsätzige „Dritte" mit dem wehmütigen Solo des Violoncellos, das hier eine ähnliche Rolle spielt wie die Bratsche in der Harald-Sinfonie von Berlioz, die „Zweite" besonders volkstümlich in dem schnurrigen, altfränkischen Walzer, auch sie ein großer Liebling Tschaikowskys. Endlich, viel zu wenig gespielt, die — mit Beethovens Coriolan- und Schumanns Manfred-Ouvertüre in eine Linie zu stellende — dämonische Ouvertüre zu „Richard III.". Bogumil Dawison hatte 1861 in dieser Rolle die Budapester in einen Begeisterungsrausch versetzt. Auch Volkmann war von seinem Spiel tief ergriffen gewesen. Bald konnte er große Teile des Dramas auswendig, um schließlich diesem düstersten der Shakespeareschen Trauerspiele kongeniale Töne zu leihen. Ebenso wie die Ouvertüre muß auch die sonstige Bühnenmusik, die er zu dem Drama schrieb, besonders die zur Hexenszene und die zu Richards Gang zur Walstatt, der Bühne erhalten bleiben. Darum sollten unsere Schauspieldirektoren alle Hindernisse überwinden, die sich bei den Aufführungen des Werks der Beifügung dieser unheimlich packenden und erschütternden Musik entgegenstellen. Wie zum „Egmont" Beethovens, so gehört zu „Richard III." unbedingt Volkmanns Musik.

Ebenso selten begegnet man heute noch Volkmanns Kammermusik. Es soll gewiß immer wieder in erster Linie das große, tief schwermütige b-moll-Trio gespielt werden, ein anerkanntes Meisterwerk der Kammermusikliteratur, in schwerer Zeit der Not und unter dem Schatten des ungarischen Aufruhrs von 1849 entstanden und so recht mit Volkmanns Herzblut geschrieben. Von Hans von Bülow (dem unerschrockenen Vorkämpfer, wie von Wagner, Brahms und Raff, so auch von Volkmann) mit Begeisterung begrüßt und unaufhaltsam verbreitet, hat es seines Schöpfers Ruhm begründet. Aber auch in den 6 Streichquartetten, namentlich in dem dem Trio verwandten gedankentiefen und imposanten Quartett in f-moll, steckt soviel Bedeutsames, daß sie nicht untergehen dürfen. Interessant ist, wie stark sich in dem 1859 erschienenen G-dur-Quartett das Anfangsthema mit Silchers Loreley-Melodie deckt. Volkmann schrieb noch 1867, daß er das Silchersche Lied nicht kenne. Obwohl um die Mitte des 19. Jahrhunderts schon Gemeingut des deutschen Volkes, war es dem nach Ungarn verschlagenen Deutschen unbekannt geblieben. Und doch hat er fast die gleiche Melodie geschaffen.

Gelegentlich hört man noch Volksmanns klangseliges Cellokonzert, das die Schönheiten seines Instruments wundervoll heraushebt, desgleichen des Meisters herrliches Weihnachtslied. „Er ist gewaltig und stark", eine der größten Motetten des 19. Jahrhunderts. Aber auch die Lisztisch glänzende C-dur-Klavierphantasie, die originelle Violinsonate

in d-moll, deren 1. Satz zu dem Großartigsten gehört, was er geschaffen hat, dann die gewaltigen Händel-Variationen, geschrieben über das Air aus der Grobschmiedsuite — lange vor den berühmten Brahmsschen Händelvariationen —, und manch andere Klaviersachen (Musikalisches Bilderbuch, Tageszeiten, Lieder der Großmutter, Deutsche Tanzweisen, Visegrad, Ungarische Skizzen, und wie sie alle heißen), zum Teil wahre Kleinodien feinster Klavierkunst, verdienen Auferstehung; ebenso eine Anzahl feinsinniger Lieder und die zahlreichen frischen, humorvollen und dann wieder ernsten, schwärmerischen, tiefsinnigen Chöre, wie die Männerchor-Messe in As-dur, der Altdeutsche Hymnus, das Waldlied, „An den Schlaf", auch das Monodram „Sappho", das den Sopranistinnen, und das Phantasiestück „An die Nacht", das den Altistinnen nicht dringend genug ans Herz gelegt werden kann. Das ist nur einiges. Über 80 Werke, und zum Teil sehr umfängliche, hat Volkmann hinterlassen. Es lohnt sich, ihnen nachzugehen.

Der „blasse, graublonde Mann mit den guten, müden Augen und dem tief herabhängenden Schnurrbart", der so lange schwer um Erfolg zu ringen hatte und so schlicht, still und träumerisch durchs Leben ging, war ein Edelmensch von reich beseelter Art und goldenem Humor. Im Jahr der Schlacht bei Belle-Alliance als Sohn eines theologisch vorgebildeten Kantors im Städtchen Lommatzsch bei Meißen geboren, ist er, obwohl ihn das Schicksal schon 1841 nach Budapest verschlug und er dort fast sein ganzes Leben, zuletzt als Professor am Konservatorium, wohnhaft blieb (nur vier Wiener Jahre liegen dazwischen), von Grund aus deutsch geblieben, so gern er in seinen Werken auch ungarische Weisen verwertete und eigenartige Klänge aus ihnen gewann. Nur ein Deutscher kann ihn recht verstehen. Seinen Lebenslauf brauche ich den Lesern dieser Zeitschrift nicht zu beschreiben. Sie kennen ihn oder mögen ihn in Nr. 5753 von Reclams Universalbibliothek, wo ihn Volksmanns Großneffe Hans Volkmann beschrieb, nachlesen. Wie der Meister (schreibt der Biograph) allem Exzentrischen, Theatralischen aus dem Wege ging, so vermied er auch in seinem Schaffen alles Geschraubte, nur auf den Effekt Berechnete. Stets war er bestrebt, seinen Ideen den reinsten Ausdruck zu geben. So wurde er zum klar und wahr redenden Verkünder seiner tiefen und schönen Empfindungen. Darum sind auch seine Werke so erfrischend natürlich und so fern von aller krankhaften Empfindelei. Er schuf nicht mühelos, wie im allgemeinen Mozart und Schubert, sondern ähnlich Beethoven und Brahms langsam, unablässig prüfend, feilend, verbessernd, sodaß zwischen Konzeption und Vollendung oft Jahre lagen. In Budapest war der alte, abgeklärte Hagestolz zuletzt eine allbekannte und -beliebte Persönlichkeit. Seine würdevolle Erscheinung, die edlen Züge, die hohe, weitgewölbte Stirn, sein ruhiges, gemessenes Wesen gaben ihm eher das Gepräge eines hohen Beamten als eines Künstlers. Aber der graue Ton des Beamtentums ist ihm nie erklungen. Die bunte, beseligende Romantik blieb ihm heilig und hat seinem Schaffen, auch in schwerster Zeit, beglückend den Weg gewiesen. Was uns noch fehlt, ist eine erschöpfende Analyse seiner Werke. Ich fürchte, sie wird nicht kommen, wenn wir uns nicht noch rechtzeitig darauf besinnen, was wir ihm schuldig sind.

Jubiläum des Mainzer Stadttheaters.

Die Bühnenkunst in Mainz unter Dach zu bringen, war während der Franzosenherrschaft am Rhein die Absicht Napoleons I. Auf seinen Befehl wurde 1809 der Grundstein zu einem Theaterbau gelegt, der jedoch nicht zur Ausführung kam. Erst zwanzig Jahre später beauftragte die Stadtverwaltung den Darmstädter Architekten Georg Moller mit einem Neubau auf dem Gutenbergplatz, der in den Jahren 1829—33 errichtet wurde. Die schmucke Gestaltung dieses Theaters, seine treffliche Akustik sind, trotz vieler An- und Umbauten, im wesentlichen bis heute erhalten geblieben. — Ende September 1833 wurde das Theater feierlich eingeweiht, doch die großen Erwartungen, die an das neue Haus geknüpft worden waren, erfüllten sich im Laufe der Zeit nur teilweise. Die Direktoren waren Pächter, denen häufig geschäftliche Erfahrungen mangelten, so daß die Kosten gar oft sämtliche Einnahmen weit

überstiegen. Die Folge war häufiges Kommen und Gehen der Direktionspächter. Trotz dieser mißlichen Verhältnisse wurden Neuheiten in Oper und Schauspiel gepflegt, hervorragende Künstler zu Gastspielen berufen, so daß Mainz seinen Ruf als Kunststadt in vollen Ehren wahrte. Die finanziellen Nöte fanden 1875 durch Franz Schott, Inhaber des Musikalienverlags „Schott Söhne" und seine Gattin, geb. Braunrasch, weitgehende Linderung. Das Vermächtnis unter dem Namen „Schott-Braunrasch-Stiftung" ermöglichte es, der Oper dauernd ein großes Orchester zu unterhalten, wodurch bedeutende Entlastung der Theaterkasse erreicht war. Eine weitere Fessel fiel um die Jahrhundertwende durch Beseitigung der Pachtverhältnisse. Die Stadt übernahm die Verwaltung auf eigene Rechnung und berief Intendanten zur künstlerischen Leitung. Nach der verdienstlichen Theaterführung der Intendanten Hans Islaub und Edgar Klitsch wurde unter nahezu 90 Bewerbern Paul Trede zum Intendanten gewählt, der berufen ist, die Mainzer Bühne in das zweite Jahrhundert ihres Bestehens zu führen. Zum Abschied an die Vergangenheit und zum Willkomm für die neue Zeit war eine Festwoche gewählt worden, die Sonntag, 8. Oktober, mit einem Vorspruch des Dramaturgen Dr. W. Best (vorgetragen von Schauspieler Oßhoff), durch Ansprache Oberbürgermeisters Dr. Barth, des Intendanten Trede, der „Vaterländischen Ouvertüre" Regers und Bruckners „150 Psalm" durch das städtische Orchester (Leitung Kapellmeister Xaver Schwieger weihevoll eingeleitet wurde. Am Abend wurde, wie bei Eröffnung vor 100 Jahren, Mozarts „Titus" als Festoper in Inszenierung des Gastregisseurs Dr. Hans Niedeckens-Gebhard gegeben. Neu verpflichtete Kräfte: Marion Hundt (Sextus), Margarete Herbst (Annius), Margrit Bieglers (Servitia), Hans Decker (Titelrolle) verhalfen dem Werk mit den von früher bekannten Künstlern: Hanna Gorina (Vitellia), Edmund Eichinger (Publius), dem von Hans Schwieger geleiteten Orchester, den Chören zu namhaftem Erfolg. Daß Aufführungen dieser melodienreichen Oper zu Seltenheiten auf den Bühnen geworden sind, liegt an der im ersten Teil von stürmischer Leidenschaft geführten Handlung, die in ein Schäferspiel übergeht, das in jubilierenden Akkorden seinen Abschluß findet. Auch ein weiterer Festabend war Wiener Musik geweiht: auf Mozart folgte Joh. Strauß. Ausgelassene Freude herrschte auf der Bühne, heiterste Stimmung im Zuschauerraum bei den Klängen der „Fledermaus". Daß es auch um die Operette im neuen Jahrhundert des M. Stadttheaters gut bestellt ist, zeigte die Aufführung mit Loty Kaundinya (Rosalinde), Theo Harald (Eisenstein) unter Schultze-Markerts musikalischer- und Camillo Hechingers einfallsreicher szenischer Führung. Nach Oper und Operette gelangten zur Jahrhundertfeier Schillers „Räuber", die Uraufführung der tragischen Dichtung „Thomas Torquemanda" von Hans F. Gerold, sowie ein Festkonzert des Städtischen Orchesters zu dessen Leitung als Gastdirigent Hans Knappertsbusch berufen worden war, zur Wiedergabe. Trotz kurzer Vorbereitungen fanden unser gutgeschulter Musikkörper und sein Gast-Leiter innigste Fühlung zu einander, so daß Wagners Tannhäuser-Ouvertüre, Mozarts „Es-dur Sinfonie" und die „Siebente A-dur op. 92" von Beethoven in imposanter Weise und im lyrischen Teil in zarter Beschwingtheit erklangen. Zum letzten Abend der Jubiläums-Festwoche waren für Sonntag, den 15. Oktober R. Wagners „Meistersinger" erkoren. Intendant Paul Trede hatte für Altnürnbergs Neuinszenierung gar anheimelnde Bilder gefunden und sie mit frischem Humor, nicht nur in der Prügelszene, gewürzt. Karl Elmendorff, der so rasch zu Weltruhm gelangte Kapellmeister, war dem Orchester, den Solisten: Hildegard Weigel (Evchen), Hans Komregg (Sachs), Hans Decker (Stolzing) und den Chören ein Führer, der mit kunstsicherer Hand durch die Tonwogen leitete. Warmer Beifall nach jedem Akt und an den Jubel auf der Festwiese schloß sich eine Begeisterung im Zuschauerraum, die dem Intendanten Trede, dem Dirigenten Elmendorff, Bühnenbildner Ernst Preuster, dem Ensemble reiche Huldigungen brachten. Da sämtliche Vorstellungen der Festwoche auf hoher Stufe standen, reges Interesse der staatlichen und städtischen Behörden fanden, stets gut besucht waren, ist die Hoffnung begründet, daß der neue Kunstwille auch in kommender Zeit im Mainzer Stadttheater eine hervorragende Stätte haben wird. J. L.

Erziehung zum Lied.

Über die Einrichtung von Liedklassen an deutschen Musikhochschulen.

Von Georg Vollerthun, Berlin.

Es muß einmal ausgesprochen werden, daß das Deutsche Lied das kostbarste Gut ist, das unsere an unermeßlichen Schätzen überreiche Musik besitzt. Nicht allein unser Volkslied, obgleich es sich mit denen anderer Völker mindestens vergleichen kann. Aber das, was aus Volkslied und Volkstanz bei uns entstanden ist, das Kunstlied, die gesamte gesungene Lyrik und die Ballade — sie finden schlechterdings keinen Vergleich zu dem, was andere Völker geschaffen haben. Sie sind, noch einmal sei es gesagt: einzig.

Ich denke hier nur an die etwa sechshundert Schubertlieder, die mehr oder weniger jedem Deutschen der seine Musik liebt, in Fleisch und Blut eingedrungen sind, oder an das mehrere Hunderte umfassende Liedwerk Hugo Wolfs. Nein, es ist der große Strom von Liedern, der seit Beginn unserer Volkwerdung, also seit der Reformation, nicht aufgehört hat zu fließen, wenngleich schon lange vorher Bäche und Zuflüsse aus den ewigen Quellen entsprangen. Jede Welle des bewegten Volks-Innern hat ihren Ausdruck gefunden, und dieses Wunder läßt sich nur mit dem einen Begriff deuten: er heißt Gemüt. So wie diese deutsche Eigenschaft, dies nicht zu beschreibende „Gemüt" anderen Völkern versagt ist, ja, sich nicht einmal in ihren Sprachen als Begriff findet, so ist auch das Lied, wie es sich in Jahrhunderten bei uns ausgebildet hat, bei ihnen so wenig vorhanden, daß es der Franzose in seiner Sprache schlechtweg als „Le lied" bezeichnet. Die Reformation schenkte uns das Glaubenslied, das vielfach als evangelischer Choral noch unser Leben begleitet. Das Geselligkeitslied Adam Kriegers, das religiöse Lied Bachs und seiner Zeit entstand, bis unsere großen Tonheroen Haydn, Mozart, Beethoven es in den Strom der Wiedergeburt unserer Musik tauchten und es im Liederfürsten Schubert seine vorläufige Vollendung erhielt.

Aber es war nicht vollendet, so wenig wie das zum Volksganzen strebende deutsche Wesen vollendet war. Über die wachsende Nüchternheit eines immer materialistischer werdenden 19. Jahrhunderts hat es uns in den Schöpfungen Robert Schumanns, Jensens und nicht zuletzt Robert Franz' und Brahms', denen sich in der Oper bedeutsame Liedgebilde Lortzings und Richard Wagners anschließen, hinweggetragen, bis wieder ein großer Vollender kam: Hugo Wolf. Während der scheinbaren Siechwerdung alles völkischen Lebens vor und nach dem großen Krieg, da der „Schlager" sein Dasein bedrohte, hat es wenigstens in Chorliedern sich immer neu entfesselt.

Jetzt aber, da das Volk erwacht ist, ruft es nach dem Lied und seinen Schöpfern, es ruft nach den Sängern, die es ihm singen, die es meistern können. Ohne die Sänger ist das Lied tot. Aber wo sind sie, die sich heute mit den Großen vergleichen können? Die gleich diesen an der Tradition mitzuschaffen berufen wären? Sie sind nahezu an einer Hand aufzuzählen und gehören meist noch der älteren Generation an. An jungen, frischen, sich ganz dem Lied und seiner Pflege widmenden Sängerkräften mangelt es. Ja, sogar Begleiter fehlen, denen das Lied mehr ist als ein Tummelfeld pianistischer Künste, die es nicht nur in seiner Musik, sondern in der Totalität von Musik und Poesie aufnehmen und gestalten können. Darum ergeht der Ruf: Lied in Not!

Es gibt nur eins, was hier helfen kann: Die Erziehung zum Lied. Zu den Quellen muß wieder gegangen werden; die wundersame und überreiche Entwicklung des Liedes soll in praktisch-künstlerischer Arbeit und zusammenfassender Darstellung jungen Sängern und Pianisten vermittelt werden. Es geht nicht an, daß Schätze, wie sie das Liedwerk von Robert Franz enthält, der heutigen Generation nahezu unbekannt sind. Auf ihm fußt nicht nur Hugo Wolf, sondern auch mancher der heute noch Schaffenden, dessen Lieder, wenn auch gesungen, doch nicht zu ihrem Rechte kommen.

Darum: Richtet Liedklassen an den großen Musikschulen ein! Ihr fördert damit nicht nur die Pflege des Gesanges, dem wieder außerhalb von Oper und Oratorium

besondere Aufgaben zu stellen sind, sondern gebt dem ganzen Musikwesen, anfangend mit der allzu großen Zahl in rein pianistischem Streben sich erschöpfender junger Musiker neuen Impuls. Ein Lied zu begleiten ist eine andere Sache, als ein Virtuosenstück herunterzujagen.

Die Kunst, das Volk wird es euch danken. Und die neue Dichtergeneration, deren Verse sich nach der Klangwerdung sehnen.

Ein deutscher Märtyrer in Australien.

Gerhard von Keußlers Maßregelung in Melbourne.

Von Heinz Fuhrmann, Hamburg.

Pressemeldung: Als Vergeltungsmaßnahme für die Entlassung Bruno Walter-Schlesingers hat der jüdische Vorsitzende der Vereinigten Musikgesellschaften in Melbourne dem bekannten deutschen Künstler, Dirigenten und Kulturpolitiker Gerhard von Keußler das Orchester entzogen und somit die großen Konzerte, die er in der Hochsaison dirigieren sollte, für ihn gestrichen. Die Uraufführung des „Xenion", Gastgeschenk für die australische Jugend, ist damit hinfällig geworden. Gerhard von Keußler hatte die Absicht gehabt, im Herbst nach Deutschland zurückzukehren; bei seinen Verlusten wird er es kaum ermöglichen können. In der letzten Zeit sind seine Verwandten ohne Nachricht von ihm.

Diese Nachricht, die wir von unterrichteter Seite empfingen, wirkt wie eine Ohrfeige. Sie trifft nicht nur den Menschen und Künstler Gerhard von Keußler, der seiner ganzen menschlichen Haltung, seinem ernsten künstlerischen Wollen nach noch nie etwas anderes gekannt hat, als die Parole „Deutschland und immer wieder Deutschland" — sie richtet sich gegen alle, die sich mit dem neuen Deutschland verbunden fühlen. Darüber hinaus beleuchtet dieses nicht nur für den Menschen Keußler schmachvolle Ereignis schlaglichtartig den Grad jener haßvollen Verachtung, welcher dem neuen Deutschland in nie verstehen-wollendem Unverstand von jenen intellektuellen und durch jüdischen Geist infizierten Brutstätten aus allen Enden der Welt auch heute noch entgegengebracht wird; von jenen Kreisen, die in infusorienhafter Unauffälligkeit und Anpassungsfähigkeit in Zeiten materialistischen Denkens jenes Kulturerbe der Völker antraten, das im heutigen Deutschland wieder von Deutschen allein verwaltet wird.

Durch die ungesunde Schärfe einer intellektuellen Brille gesehen, scheint die Wagschale „reiner Menschlichkeit" durch jene Gegenmaßregel wieder ins Gleichgewicht gerückt zu sein: der Jude Bruno Walter-Schlesinger, brillierender Mozartdirigent von akrobatenhafter Anpassungsfähigkeit, ist gerächt. Man setzt den Grenzlanddeutschen Keußler, den livländischen Pfarrerssohn, einen aufrechten deutschen Musiker von großem Können an die Luft!

Doch die menschliche Empfindung gehorcht dieser Norm nicht! Die nationalsozialistische Revolution kehrte den internationalen Unrat dieses Novembersystems vor Deutschlands Tore. Jenes Systems, das auch dem deutschbewußten Keußler so übel mitspielte, daß er durch die Ungunst einer andersdenkenden Zeit nach einer Kette erfolglos mühsamer Bewerbungen in Stuttgart, Frankfurt a. M. und Leipzig, nach Versetzung seiner Möbel und Bücher, im März 1932 auf einem einfachen Frachtdampfer Deutschland verbittert den Rücken kehrte.

Doch hier gehorchen die glatten Maßstäbe normierter Menschlichkeit nicht mehr. Angesichts dieser Maßregelung herrscht das Gesetz brutal-ehrlichen Volkswillens: „Deutschland und immer wieder Deutschland!" Noch fahren deutsche „Fracht"-Dampfer mit neuen Flaggensymbolen über See, um auch den Märtyrer Keußler nach erlittener Unbill in ein neues Deutschland zurückholen zu können. Das nationalsozialistische Deutschland wird der einsichtigen Welt zeigen, daß es nicht gewillt ist, wertvolle Volksgenossen, eifrige Vorkämpfer für ein neues Deutschland, nach jenen Vergeltungsmaßstäben aburteilen zu lassen: Künstler, die in ihren Werken Ausdruck unseres Volkes sind, Musiker, die mit dem Herzen schufen, Kulturpolitiker, die mit durchgeistigtem Wort, mit scharfer Feder für die Ehre ihres

Berufsstandes kämpften, sich zu dem Gedanken einer rechtlich und ethisch fundierten Musikerkammer bekannten — zu einer Zeit schon, als der Kampf gegen die Hydra einer liberalen Organisation als aussichtslos zu betrachten war.

Die Gedanken einer neuen berufsständischen Durchgliederung des deutschen Musikers, die staatliche Errichtung einer bevorstehenden Musikerkammer im nationalsozialistischen Deutschland aber sind so eng mit den Ideen Keußlerschen Musikertums verwandt, daß allein dieser von ihm geführte Kulturkampf genügen dürfte, um sich des Auslandsdeutschen Keußler anzunehmen. Wenigstens könnten jene seiner 1927 erschienenen Schrift „Die Berufsehre des Musikers" entnommenen Sätze allein genügen, den Menschen Keußler nicht zu vergessen. Hier sind sie:

„Will aber der Künstlerstolz hinsinken, bei ganzen Gruppen unseres Standes, so ist es an der Zeit, daß sich dessen die Gemeinschaft annimmt. Aufhelfen kann man hier nur durch die Gründung einer Rechtsgemeinschaft; einer Kammer für alle Musiker auf allgleicher Ehrenbasis, auf dem Fundament eines gemeinschaftlich geklärten Ehrenbewußtseins von uns allen, die wir nach Ursprung und Ziel gar unterschiedliche Musiker sind, die wir neben den künstlerischen Fragen unseres Wesens bald wirtschaftliche, bald soziale Interessen in den Vordergrund zu rücken haben."

Ein bemerkenswertes Gutachten.[1]

Der Senat der Württ. Hochschule für Musik wurde vom Amtsgericht Stuttgart I aufgefordert, in einem Prozeß der „Gesellschaft der Autoren" gegen einen Tanzlehrer ein Gutachten abzugeben. Der beklagte Tanzlehrer hatte die von der Gesellschaft der Autoren erhobene Forderung von RM. 10.— für die Einzelaufführung bestimmter Musikstücke als zu hoch zurückgewiesen. Wir veröffentlichen nachstehend das Gutachten des Senats, weil es deutlich gewisse Mängel in der Urheberrechts-Gesetzgebung aufzeigt, deren Behebung im Interesse unserer Musikkultur längst fällig gewesen wäre.

Die Schriftleitung.

In Sachen der Gesellschaft der Autoren gegen . . . gibt der Senat der Württ. Hochschule für Musik folgendes Gutachten ab:

Die von den Klägern geforderte Entschädigung von 10 RM. für die Einzelaufführung der widerrechtlich gespielten Musikstücke ist als unangemessen hoch anzusehen. Der zweifelhafte künstlerische Wert der in der Klageschrift aufgezählten Stücke macht es unmöglich, die der untersten Gattung der Unterhaltungsmusik angehörenden Tonstücke als Kunstwerke einzuschätzen.

Begründung:

Die widerrechtliche Aufführung steht nicht in Frage, sie wird auch nicht bestritten. Der Beklagte wendet sich nur gegen die Höhe der Forderung (10 RMk. für Einzelaufführung); die Kläger berufen sich in ihrer Klageschrift auf den mit dem „Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands E. V." vereinbarten Tarif und darauf, daß die Angemessenheit dieses Tarifs von verschiedenen Gerichten und Sachverständigen-Kammern bestätigt worden ist; sie betonen ausdrücklich, daß für schlechtweg jede, auch von den „kleinsten Gastwirten veranstaltete Aufführung" eines Werks der Unterhaltungsmusik ein Satz von 10 RMk. die übliche und von dem Musikschutzverband auch durchgesetzte Forderung ist.

Ältere Urteile und Gutachten bestätigen diese Behauptung der Kläger, denn der Satz von 10 RMk. ist in allen vorliegenden gutachtlichen Äußerungen und richterlichen Urteilen als „nicht zu hoch gegriffen", als „angemessen", ja geradezu als „niedrigstmöglicher" angegeben, auf den bei der Schätzung eines unbestrittenen Kunstwerks herabgegangen werden kann. Das Urteil des 27. Zivilsenats des Kammergerichts vom 15. 6. 1931 schließt sich dieser Auf-

[1] Abgedruckt mit Genehmigung des Herausgebers der „Musik in Württemberg" aus dem Septemberheft 1933 dieser Zeitschrift. Das von Prof. Alexander Eisenmann verfaßte Gutachten bildet die Grundlage für einen weiteren in dieser Sache vom Senat der Württ. Hochschule für Musik abgegebenen Schriftsatz.

faſſung an, indem auch es erklärt, daß eine unter 10 RMk. liegende Vergütung dem geiſtigen Werte eines Muſikſtücks nicht gerecht werde.

Der Senat hat ſich mit der Frage zu beſchäftigen, ob die in der Klageſchrift aufgezählten Muſikſtücke als Kunſtwerke unzweifelhaft[2] anzuſehen ſind. Es handelt ſich um folgende Stücke:

1. Im weißen Rößl am Wolfgangſee. Lied und Marſch. Text von Gilbert (Winterfeld), Muſik von Benatzky.
2. Schön iſt das Leben. Marſch. Text von Gilbert. Muſik nach einem Thema von Huniaczek von W. R. Heymann.
3. Das gibt's nur einmal. Lied und Foxtrot. Text von Gilbert, Muſik von W. R. Heymann.
4. Und als der Herrgott Mai gemacht. Lied und Tango. Text von Gilbert, Muſik von Benatzky.
5. Kind, du brauchſt nicht weinen. Lied und Foxtrot. Text von Schwabach, Muſik von Hans May.
6. Ich habe ein Herz, das nach Liebe ſich ſehnt. Lied und Engliſhwaltz. Text von Schwabach, Muſik von H. May.
7. Heute Nacht oder nie. Lied und Slowfox. Text von Marcellus Schiffer. Muſik von Miſcha Spoliansky.
8. Fideles Alt-Berlin. Foxtrot-Potpourri. Muſik von Karl Rebrecht.
9. Das muß ein Stück vom Himmel ſein. Heurigen-Lied. Text von Gilbert. Muſik nach einem Thema von Joſef Strauß von W. R. Heymann.
10. Schön iſt das Leben. Vgl. Nr. 2.
11. Einmal wirſt du bitter um mich weinen. Tango. Text von Neubach, Muſik von Anton Proſes.
12. Es war einmal ein Muſikus. Lied und Tango. Text und Muſik von Friedrich Schwarz.

Von dieſen Stücken ſind Nr. 2, 8 und 9 nur als Bearbeitungen anzuſehen. Letztere ſind keine Kunſtwerke, die der individuellen geiſtigen Tätigkeit eines einzelnen Verfaſſers entſprungen ſind. Die mit den originalen Melodien vorgenommenen Veränderungen beſtehen nur in Übertragung; eine freie ſelbſtändige Verarbeitung des Stoffes hat nicht bei ihnen ſtattgefunden. Es bleiben, da Nr. 2 doppelt, nämlich auch unter Nr. 10 angeführt iſt, noch acht Stücke übrig, die auf ihre Eigenſchaften hin zu unterſuchen ſind.

Der Gattung nach gehören dieſe Stücke, wie auch Nr. 2 (10), 8 und 9, zu den ſogenannten Schlagern. In den von den Verlegern in den Handel gebrachten Ausgaben iſt der Text vollſtändig beigedruckt. Text und Muſik ſind beim Schlager etwas Untrennbares. Iſt der Schlager ein „Kunſtwerk", ſo muß er es in allen ſeinen Teilen ſein, Poeſie und Muſik müſſen dann den Eindruck erwecken, der von jedem echten Kunſtwerk, auch dem kleinſten der Form nach, und dem, das mit beſcheidenſten Kunſtmitteln gearbeitet iſt, ausgeht. Ein ſolches Kunſtwerk muß als Erzeugnis des aus dem Tonkünſtler, Dichter (oder bildenden Künſtler) heraus ſprechenden, urſprünglich ſchaffenden Geiſtes hervorgegangen ſein. Es muß entſtanden ſein aus dem Übermaße innerer Eindrücke und des Erlebens heraus.

Worte und Reime ergeben noch kein Gedicht; ſoll das Gedicht als Kunſtwerk gelten, ſo muß es in irgend einer Weiſe eine äſthetiſche Befriedigung hervorrufen. Es braucht nicht durchaus neu zu erſcheinen, aber es ſoll ſich über das Alltägliche erheben. Vergebens ſucht man an den in Frage kommenden Texten die Merkmale edlerer Abſtammung.

Nach Inhalt und Faſſung können die Verſe wie die folgenden nur als wertloſe Reimerei bezeichnet werden, und es bedarf, um zu dieſem Urteil zu gelangen, weder beſonderer Urteilsfähigkeit oder beſonderen Unterſcheidungsvermögens, noch eines hochentwickelten Geſchmacks.

Kurt Schwabach, dem auch der „Ganoven-Song" zu verdanken iſt mit drei unerhört frechen Strophen (vgl. Monopol-Liederbücher, Jahrg. 4, Heft 40 Seite 16), gibt dem Komponiſten May Anregung durch das Lied:

„Kind, du brauchſt nicht weinen,
du haſt ja einen und der bin ich!
Brauchſt du einen ganz ſchnell,
dann ruf nach Hans ſchnell,
denn der bin ich."

[2] Vgl. die Abſtellung auf den Begriff eines „unbeſtrittenen Kunſtwerks" im Urteil der I. Zivilkammer des Landgerichts München I vom 19. September 1932.

Marcellus Schiffers bringt es zu folgender Poesie:

„Heute Nacht oder nie will ich dich fragen,
ob du deine Liebe mir gibst?
Heute Nacht oder nie will ich für dich
allein singen bis morgen früh
nur die Melodie: »Heute Nacht oder nie«."

Mit dem ersten Preis der Schlager-Olympiade 1933 (!) ausgezeichnet wurde der Tingel-Tangelsang:

„Es war einmal ein Musikus, der spielte im Café,
er spielte sieben Stunden lang von Liebeslust und -Weh.
Doch dann, ja dann macht er den Kasten zu
und sagt: »jetzt hab ich noch ein kleines Rendezvous«.

Des weiteren: Endreime aus dem Singspiel „Im weißen Rößl". Text von Gilbert.

„Und als der Herrgott Mai gemacht,
da hab ich es ihr beigebracht.
Ein Vöglein hat gepfiffen,
da hat sie's gleich begriffen!

Der Frühling hat ihr Mut gemacht!
Und deshalb hat sie's gut gemacht!
Und heute, ja man wundert sich,
kann sie's besser noch als ich!"

Man begreift nicht, wie diese Dinge in irgend eine Kunstgattung eingereiht werden können. Zugegeben selbst, daß das einzelne Stück ungefährlich sein kann, muß doch allen Ernstes betont werden, daß die ganze Gattung dieser Schlagerpoesie als höchst gefährlich zu gelten hat, weil sie einer gleichgültigen Aufnahme literarischer oder musikalischer Erzeugnisse den Weg bereitet hat und damit zum Sinken der Musikkultur beiträgt.

Was über die Texte zu sagen ist, gilt in kaum geringerem Maße auch von der Musik. Geschick im Verfertigen leichtbehältlicher Melodien mag Benatzky zugesprochen werden; sucht man aber bei Heyman, May, Spoliansky, Profes nach originalen, durch irgend eine Feinheit überraschenden Gedanken, so bleibt die Suche ergebnislos. Als Erzeugnisse der flüchtigen Mode, zum großen Teil einer aus dem Auslande eingedrungenen Mode[3], wie die Überschriften Tango, Step, Slowfox u. a. zur Genüge zeigen, können solche Kompositionen auf Dauergeltung von vornherein nicht rechnen und wollen es auch vermutlich nicht. Ein echtes Kunstwerk kann aber niemals da entstehen, wo nur dem Tagesgeschmack gehuldigt wird, vielmehr kann es geradezu als Regel hingestellt werden, daß Schnelligkeit der Verbreitung im umgekehrten Verhältnis zu dem inneren, dem wahren Kunstwert einer musikalischen Schöpfung steht. Wohl gibt es Beispiele dafür, daß namhafte Tonsetzer sich zu einem Zugeständnis an irgend eine herrschende Moderichtung bequemt haben, aber immer geschah das auf eine solche Weise, daß dabei aus den Händen des Genies das Kunstlose veredelt hervorging. (Beispiele: Beethovens Polonaise, Chopins Mazurken usf.)

Mit der schnellen Abnützung des „Schlagers" rechnen die Verleger ohne Ausnahme; sie wissen, daß man sich an nichts schneller satt hört, als an dem mit Anspruch auf Aktualität und Neuheit auftretenden Modestück. Niemanden verlangt es heute nach dem Schlager von gestern, geschweige denn nach dem von vorgestern, immer geht der Appetit auf Neues auf diesem Gebiet, und eben darum, weil nur gehaltlose Kost vorgesetzt wird, kann das Aufnahmebedürfnis nie gestillt werden. Eigenschaft eines echten musikalischen Kunstwerks wird immer sein, daß es bei mehrmaliger Wiederholung immer stärkere Befriedigung im Hörer hervorruft. Es bleibt ein unerklärliches, oft den Menschen sein Leben lang begleitendes Verlangen zurück, Eindrücke, die man erstmals empfangen hat, nochmals zu erleben und sie verstärkt zu erleben.

Der Senat kommt sowohl auf Grund der Betrachtung des Textes als der Betrachtung der Musik zu der Überzeugung, daß die ihm vorgelegten Stücke jener Gattung von Unterhaltungs-

[3] Durch kaiserlichen Armeebefehl wurde den Militärkapellen seinerzeit das Spielen dieser Art von Musik strikte verboten! Neuerdings ist in Italien ein Gesetz kräftig geworden, das die Einfuhr ausländischer (Jazz-) Musik auf einen gewissen Prozentsatz beschränkt.

musik angehören, die nichts will, als nur eben einen flüchtigen Genuß bereiten, und die das mit billigsten Mitteln zu erreichen sucht.

Schon von dieser Seite her betrachtet, d. h. aus den Erwägungen des Fachmannes heraus, der sich des sehr unterschiedlichen Grades von Werten bewußt ist, die in Werken der Tonkunst zu finden sind, muß die Forderung des Verbandes der Autoren als zu hoch bezeichnet werden, denn diese Forderung müßte ins Ungemessene gehen, wenn es sich um Einschätzung eines unbestrittenen Kunstwerks handelte. Bestimmend für die vom Senat der Württ. Hochschule abgegebene Meinung ist aber noch ein anderer Punkt. Wirtschaften, Tanzlokale, Cafés aller Spielarten sind niemals als Stätten edlerer Musikpflege anzusehen, selbst dann nicht, wenn an diesen Plätzen hin und wieder die Aufführung eines gehaltvollen Tonstücks stattfindet; denn die ganze Umgebung, die Art der Vorführung, lassen jene innere Sammlung des Zuhörers nicht zu, die Voraussetzung für Aufnahme einer geistigen Schöpfung ist.

Die gleichmäßige Anwendung des vom Verbande der Autoren aufgestellten Tarifs führt zur Ungerechtigkeit auch deswegen, weil keine Rücksicht auf die Leistungsfähigkeit der Unternehmer genommen ist. Der Beklagte hat sich mit drei Musikern beholfen, der geringstmöglichen Zahl, um ein „Ensemble" zusammenzustellen. Ein größeres Risiko konnte er nicht eingehen; er hat nach seiner Aussage nur Verlust gehabt. Trotzdem wird er ebenso herangezogen als etwa der Unternehmer, der es sich leisten kann, eine Kapelle von sechs, zehn oder noch mehr Spielern zu beschäftigen. Für den letzteren mag noch als tragbar angesehen werden, was für den anderen eine unerschwingliche Summe bedeutet.

Es kann nicht in der Absicht des Gesetzgebers liegen, den Verfertigern leichter Musik unverdient hohe Gewinne zu verschaffen. Überhaupt aber sollte die Wirkung des Gesetzes nicht dazu führen, den öffentlichen Musikbetrieb zu erschweren, ja ihn geradezu zu unterbinden. Daß beides geschieht, ist eine nicht mehr leugbare Tatsache. Das Geschäftsgebaren der „Gesellschaft der Autoren" hat es dahin gebracht, daß die bereits 1890 in einer an den Bundesrat gerichteten Denkschrift der Komponisten geäußerte Befürchtung, es möchten „die oberflächlichen Vertreter der jeweils allerneuesten Tingeltangelmode, die es mit ihren Begriffen von Kunsterziehung so geschickt zu vereinen wissen, dem banalsten Alltagsverlangen ihre tönende Huldigung darzubringen" den Hauptvorteil aus der Verwertung des Urheberrechts ziehen, zur Wahrheit geworden ist; und es hat ferner dazu geführt, daß viele Unternehmer und Kunstinstitute auf die Aufführung geschützter Werke vollständig zu verzichten sich entschlossen haben. Dadurch ist ein höchst beklagenswerter Zustand geschaffen, gleich schlimm in seinen Folgen nach der wirtschaftlichen und nach der künstlerischen Seite hin.

A. Eisenmann.

Hamburg moduliert.

Eine Betrachtung von Prof. Dr. Ferdinand Pfohl, Hamburg.

Hamburg hat sich ein neues Gesicht, einen neuen Kopf geschaffen: mit dem ihm zugehörenden Gehirn und einigen nützlichen Kleinigkeiten wie: neuer Geist, neuer Wille, geheimnistiefe Kraft, Wirklichkeitssinn, Wahrheit und Opfermut . . . Und dazu noch mancherlei Bedeutsames. Der schwarz-rot-goldene Rund-Horizont wurde ausgelöscht, die rote Glut gegen Osten hin, wo Moskaus Sterne glänzten, verblaßte. Ein anderer war der Spielleiter, der die Paradoxonbuntheit dieses Lebens versinken ließ; welches Schauspiel, als diese Gäste des lauten Symposions, die übermütigen Genießer an der reichen Tafel, die fetten und die mageren Schlemmer hinabrutschten in den Orcus der Vergessenheit! Und wäre nicht Schmutz und Elend zurückgeblieben als trauriger Rest dieser schauerlichen Glorie, so würde das „Vorbei" Mephistos auch von dieser geschichtlichen Episode zu gelten haben, als wäre sie nie gewesen.

Als Hamburg im Geist des Nationalsozialismus seine Politik, seine Stellung im Welthandel, seine Verwaltung, seinen Senat, seine Behörden, seine Schulen und seine Kultur von Grund aus umzugestalten begann, durfte und konnte das weite Fruchtfeld von Oper und Konzert, von Rundfunk, Kirchen- und Volksmusik nicht ungepflügt bleiben. Der neue Staat beeilte sich in der Tat, das Erwartete und Gewünschte zunächst dort zu vollbringen, wo die Notwendigkeit und das Bekenntnis auch zum nationalen Geist der öffentlichen Musik diese unmiß-

verständliche Umgestaltung forderten. Das war in erster Linie der Oper, also dem Stadttheater, gegenüber der Fall. Alle Anfänge sind schwer und bei festem Zugreifen werden Härten nicht immer vermieden werden können; und wenn die Schmerzen, die sie verursachen, menschlicher Teilnahme sicher sein dürfen, so bleiben sie doch Schmerzen der Getroffenen. Im Stadttheater mußten ja von Vornherein nicht nur Möglichkeiten, sondern die Gewißheit einer nationalen Durchgeistigung, einer Wiedergeburt aus dem Volksnahen und Volkstümlichen erreicht werden. Es war unter diesem Gesichtswinkel selbstverständlich, daß die sozialdemokratische Verwaltung des Stadttheaters, — eines gemischtwirtschaftlichen, halb privaten, halb staatlichen Betriebes —, aber auch die künstlerische Leitung in den Händen eines sozialdemokratischen Intendanten als ein Mißstand erscheinen mußte, den es galt, so schnell wie möglich zu beseitigen. Das geschah nun außerordentlich prompt. Unter nationalsozialistischer Führung mit dem Rechtsanwalt Dr. Raeke an der Spitze, sah sich die Verwaltung des Stadttheaters zunächst vor die Aufgabe einer verständigen, der Zeitlage und den wirtschaftlichen Verhältnissen des Opernpublikums angepaßten Preispolitik gestellt. Von dem hohen Roß ihrer hohen Preise (— 12 Mark im Parkett und im 1. Rang —) wollte die alte Verwaltung nicht herabsteigen, auch wenn die Tageskasse auf den Tiefstand von Mk. 150.— herabgesunken war und das Theater ein „horror vacui" wurde, eine finanzielle Katastrophe, die der bereits empfindlich notleidenden Hansestadt — vor dem Kriege eine der reichsten Deutschlands — den bitteren Zuschuß von 1 800 000 RM. auferlegte. Alles in diesem Haus war auf Verschwendung angelegt, — war sinnlos. Das hatte die neue Theaterkommission sofort erkannt: sie senkte die Eintrittspreise wie auch die Stammieten sehr beträchtlich und kam mit dieser klugen Anpassung der Leistungsfähigkeit des arg vergrämten, ehemals ebenso opernfreudigen, wie begeisterungsfähigen Publikums entgegen.

Hatte 1931 mit der Berufung Dr. Karl Böhms in die Stellung des Generalmusikdirektors am Hamburger Stadttheater, — auf die gewichtige Empfehlung Dr. Karl Mucks war sie erfolgt, — die damals noch in absoluter Herrschaft stehende SDP einen modulatorischen Griff getan, — ohne es zu ahnen, daß sie einen parteilosen, aber durchaus national gesinnten Künstler unter ihre Fittiche genommen hatte, — so vollzog sich diese zukunftsträchtige Modulation aus SD — sprich: es, d — zur klaren, hellen, in sich gefesteten Tonalität, zum national festfreudigen C-dur, als die elementare Flutwelle der Hitlerbegeisterung auch die Hamburger emporgerissen hatte zur Hoffnung, zum Glauben an den befreienden Aufstieg aus Not und Sorge, zum Glauben an sich selbst, an Erneuerung und Zukunft. Mancher verdiente Mann mußte mit in die Tiefe sinken: ewiges Gesetz des Vergehens und des Werdens. Als die Bahn aber frei geworden war, gab der neue nationalsozialistische Senat und sein liebenswürdiger Bürgermeister Vincent Krogmann dem Stadttheater einen Intendanten in der kraftvollen Persönlichkeit Heinrich Strohms, eines Theaterfachmannes, der sich in der deutschen Theaterwelt, bereits durch starke Leistungen beglaubigt, wohl begründeten Ansehens erfreut. Schlag auf Schlag traten nun die weiteren Ereignisse ein: das Stadttheater hörte auf, ein halb privates Unternehmen zu sein; es wurde zum Staatstheater „ernannt", Heinrich Strohm zum Generalintendanten; und da Dr. Karl Böhm auf den Wunsch des Reichskanzlers aus seinem Hamburger Vertrag bereits zum 1. Januar 1934 entlassen wird, um sein Amt in Dresden zu diesem Zeitpunkt antreten zu können, — in Dresden, wo Böhms glänzende Gast-Dirigentenleistungen faszinierend gewirkt hatten, — so wurde mit der Nachfolge dieses in Hamburg außerordentlich geschätzen und gefeierten Künstlers der junge, hochbegabte Eugen Jochum betraut, der zu Anfang des neuen Jahres, aus seinen Berliner Verpflichtungen gelöst, das Hamburger Amt antreten und als erster den neu geschaffenen Titel des „Hamburgischen Generalmusikdirektors" tragen wird: daß es mit Ehre geschehen wird, dessen sind wir alle gewiß. Diese bis zu diesem Augenblick in Hamburg unmöglich gewesene Amtsbezeichnung greift über den Kreis der Theatertätigkeit sehr wesentlich hinüber in den Bereich des orchestralen Musiklebens Hamburgs. Wenn dieses geschichtlich und künstlerisch einen Mittelpunkt in den Orchesterkonzerten der „Philharmonischen Gesellschaft" gefunden hatte, so werden sich die Hamburger Musikfreunde nach Weihnachten vor

neue Tatſachen geſtellt ſehen: Die Philharmoniſche Geſellſchaft ſchleppte ſeit langem die Dauerkriſe ihrer finanziellen Nöte: mit einem koſtſpieligen großen Symphonieorcheſter belaſtet, hatte ſie dem Staat in der Unterhaltung dieſes Orcheſters die Kleinigkeit von rund 800 000 RM. aufgebürdet. Die Überproduktion ihrer Konzerte wuchs ſich zum Verhängnis aus. Ihr Beſtreben, der Hamburger Geſellſchaft, aber auch den mittleren Volkskreiſen wertvolle Muſik in vollendeter Darſtellung zu bieten, eine breite orcheſtrale Muſikkultur aufzubauen, war ſicherlich durchaus lobenswert. Aber ſie vergaß in der Überfülle ihrer Orcheſterkonzerte den verderblichen Wettbewerb einer Sintflut von Muſik, die aus dem Rundfunk, aus Kino, Kaffeehaus, Grammophon eine Großſtadt überſchwemmt, die überdies wie Hamburg, mit keinem Fremden-Zuſtrom prunken kann. Dazu kam noch, daß die Philharmonie ſich ſelbſt Konkurrenz machte: den teuren Montagskonzerten mit Dr. Karl M u ck als Dirigenten, taten die Mittwochskonzerte Abbruch mit dem vollſaftigen Eugen P a b ſt; dieſe aber wurden geſchädigt durch die Freitagskonzerte und dieſe wiederum, zwei Tage ſpäter, durch die Sonntagskonzerte. Gegenüber einer ungeheuren Arbeitslaſt von 25 Mittwochskonzerten, 80 volkstümlichen, von etwa 30 Volks-, Gewerkſchafts- und Schülerkonzerten, dazu eine Fülle von Studier- und Probenarbeit: „Ha, welche Luſt, Dirigent zu ſein"!! Ohne die Hilfe des Staates wäre die Philharmoniſche Geſellſchaft längſt zuſammengebrochen. Alſo auch hier mußte Wandel geſchaffen werden, wie es der kategoriſche Imperativ von Wirtſchaftskriſe und Finanznot gebot: ſo wurde denn beſchloſſen, das Philharmoniſche Orcheſter und das Opernorcheſter des Staatstheaters zu einem „philharmoniſchen S t a a t s o r ch e ſt e r" unter der Leitung Eugen J o ch u m s zu vereinigen, das ſowohl den Dienſt in der Oper, wie auch in den auf eine beſcheidene Anzahl beſchränkten Symphoniekonzerten zu erfüllen haben wird. Aber: was geſchieht mit Dr. Karl M u ck, dem großen Klaſſiker, dem Altmeiſter in der Front der Dirigenten von Weltruf, mit ihm, der ſeit 1922 an höchſtragender Stelle auch in Hamburg ſteht, in Ehrfurcht bewundert von allen, die muſikaliſchen Herzens ſind? Was nicht zu begreifen iſt, wurde ſchmerzliches Ereignis: ohne Sang und Klang verließ Karl Muck Hamburg, tief verſtimmt. In der Neugeſtaltung der belangreichen orcheſtralen Angelegenheiten hatte man bedauerlicherweiſe vergeſſen, ſich der Mitwirkung Mucks an ihrer Löſung, ſeiner Beratung, ſeiner Vorſchläge zu verſichern. Als ſich dann Dr. Muck vor die vollendete Tatſache geſtellt und die Leitung einiger Konzerte ſich angeboten ſah, lehnte er ab. Und ging. Mit dieſem großen Künſtler verliert Hamburg einen ebenſo großen Menſchen und charaktervollen Mann, der in dieſer ſeiner Eigenart, in dieſer reinen Verbindung künſtleriſcher, ethiſcher und menſchlicher Eigenſchaften überhaupt nicht erſetzt werden kann. Ein Muſiker wie er, den ſein mutiges Bekenntnis zum deutſchen Vaterland während des Weltkrieges in das nordamerikaniſche Konzentrationslager geführt hatte, der, nach Deutſchland zurückgekehrt, bereits 1920 in dem damals kaum bekannten Adolf Hitler den Retter und Befreier des deutſchen Volkes aus Demütigung und Not prophetiſch erſchaut, ihm mit bedeutenden Geldopfern ſich ergeben gezeigt hatte, ein Dirigent wie Muck, der ſich um den Wiederaufbau des Bayreuthfeſtſpiels unſchätzbare Verdienſte erworben, in Rat und Tat ſeinem Freund Siegfried Wagner zur Seite ſtand, in unwandelbarer Treue dem Feſtſpiel verbunden, der in den elf Jahren ſeiner Hamburger Konzerttätigkeit mit unerhörtem Glanz das Hamburgiſche Muſikleben zu nie vorher erreichter Höhe emporgetragen hatte; wo gibt es noch eine Erſcheinung von dieſer ganz ſeltenen Art? Und dieſen Außerordentlichen, Seltenſten, Einzigen glaubte Hamburg aufgeben zu dürfen . . . Und was geſchieht mit Eugen P a p ſt, Mucks treueſtem Mitarbeiter und verdienſtvollen Kapellmeiſter? Die Frage kann nicht beantwortet werden: denn bis zu dieſer Stunde weiß es Niemand . . . Daß nun auch Alfred Sittards ausgezeichnetes Inſtrument, der M i ch a e l i s - K i r ch e n ch o r, aufgelöſt, daß ſein Aufgabenkreis dem allerdings vorzüglichen „S t a a t l i c h e n K i r ch e n ch o r" und deſſen Dirigenten Karl P a u l k e zugewieſen wird, iſt aus Sparſamkeitsgründen immerhin zu verſtehen. Mit der Aufzählung dieſer zum Teil notwendigen und überraſchenden, zum Teil aber auch bedauerlichen Tatſachen wäre nun der wichtigſten Modulationen im neuen Muſikleben Hamburgs gedacht worden.

Musik im Arbeitsdienst.

Von Helmut Bräutigam, Werkhalbjahrsfreiwilliger im Arbeitslager Bornitz b. Oschatz.

„Musik im Arbeitsdienst" war jenen Studenten der Bündischen Jugend, vornehmlich der „Deutschen Freischar", die als erste für die Erziehung einer deutschen Jungmannschaft die Form des Arbeitslagers entdeckten und erprobten, eine so selbstverständliche Sache, daß man sie kaum hervorhob. Denn diese Erziehung im Arbeitsdienst war der bündischen Gruppenerziehung gleich, und diese fand ihre Zielsetzung nicht nur in einer gleichmäßigen Körperausbildung, sondern erstreckte sich auch auf alle geistigen Gebiete, darunter in bedeutendem Maße auf das musische! So bereitete es keine Schwierigkeit, die Musik in den Tageslauf der ersten Arbeitslager der bündischen Studenten einzugliedern. Das blieb auch noch so in den ersten „Arbeitslagern der Arbeiter, Bauern und Studenten", die von den Bünden veranstaltet wurden, obwohl es da schon manche Mühe kostete, die nichtbündischen Teilnehmer davon zu überzeugen, daß die Musik eine natürliche Lebensäußerung eines jeden Menschen, ja, des ganzen Volkes ist. Im Laufe der Zeit jedoch verschob sich der ursprünglich so ideale Aufgabenkreis soweit, daß man das Arbeitslager nur noch als eine Sammelstätte für Arbeitslose betrachtete. Der Erfolg war, daß die Studenten, meist die Träger der geistigen Lagergestaltung, immer mehr fernblieben, daß die körperliche Arbeit weit in den Vordergrund rückte und es demnach auch immer schwieriger wurde, den Rhythmus des Lagerlebens, an dessen lebendigem Verlauf die Musik ungewöhnlichen Anteil hat, auf seiner ursprünglichen Höhe zu halten. Die musikalische Ausgestaltung wurde auf einige Marschlieder und die üblichen Tagesschlager beschränkt. Da kam dann der Entschluß der Reichsregierung, für die Abiturienten von Ostern 1933 ein freiwilliges Werkhalbjahr einzurichten, zur rechten Zeit. Denn das WHJ ist nicht nur der wichtige erste Schritt zur Lösung der großen und schönen Aufgabe, in jedem Jahre Vertreter des ganzen Volkes, nicht nur die gewaltsam aus dem Arbeitsprozeß ausgeschiedenen, zu gemeinsamem Tun zusammenzuführen, also eine deutsche Jungmannschaft aufzubauen, sei der Weg dahin nun Arbeitsdienstpflicht oder anders genannt; das WHJ bedeutet auch eine Zurückführung auf die Erziehungsgrundsätze der ersten Arbeitslager, bei denen die geistige Erziehung — wissenschaftlich, sozial, musisch usw. — nicht hinter der körperlichen zurücktreten muß. Wenn ich jetzt versuchen will, zu entscheiden, wieweit dies alles beim WHJ schon in Erfüllung gegangen ist, so stütze ich mich in der Hauptsache auf eigne Erfahrung und Berichte aus sächsischen Lagern.

Die Musik hat im Arbeitsdienst mannigfaltige Aufgaben. Sie durchzieht wie ein roter Faden den ganzen Tageslauf. Trompetensignal weckt am Morgen, mit Gesang oder gar mit Trommeln und Pfeifen marschiert man zur Arbeit, zu Mittag singt man vor oder vielleicht auch nach dem Essen, am Abend aber beim Zapfenstreich kann noch einmal der Trompeter seine Musikalität, Technik oder Phantasie glänzen lassen. Diese Art der Eingliederung der Musik ist wohl allen Lagern gemeinsam. Größere Unterschiede haben sich bei der Freizeitgestaltung herausgestellt, bei der es hauptsächlich auf die Einstellung des Lagerführers ankommt. Dabei kann man zwei Typen von Lagerleitern abgrenzen: der eine nimmt Musik nur in Anspruch, soweit sie zur streng soldatischen Ausgestaltung des Lagerlebens beitragen kann; der andere sieht in ihr wirklich ein Kunstgebiet und erweitert die Möglichkeiten, durch die Musik das geistige Gepräge des Lagers bestimmen zu lassen. Dieser Unterschied zeigt sich auch bei der Liederauswahl und bei der Art des Singens: der erste übt gar keine Kritik an Text und Melodie und gibt gar zu leicht der sentimentalen und unkünstlerischen Einstellung mancher seiner Leute nach; er läßt auch die Lieder nur nach folgendem Rezept singen: „Schön braucht's gar nicht zu klingen, nur laut und kurz!" — gar manchem, der sich vergebens dagegen sträubt, zur dauernden Qual; wogegen der andere Lagerführer die Auswahl der Lieder durch ihre Schönheit nach der textlichen und musikalischen Seite bestimmen läßt — es gibt ja auch wirklich schöne Soldaten- und Marschlieder — und einwandfreies Singen wenigstens anstrebt, d. h. Anleitung selbst gibt oder einen musikalischen Kameraden dazu bestimmt. Leider ist es schon vorgekommen, daß Lagerleiter gutes Singen unter Hinweis auf dessen wenig soldatisches

Wesen verboten haben. Da ist es natürlich, daß meine Einstellung unbedingt auf Seite des „künstlerischen" Lagerleiters ist, und für mich war der Gewinn des WHJ bedeutend größer dadurch, daß ich einen solchen Lagerführer hatte. Das mußte ich immer wieder feststellen, wenn ich mich mit Kameraden anderer Lager unterhielt. Ja, ich muß sagen, daß ich nie so viel und so gut gemeinschaftlich musiziert habe wie im WHJ, und das musikalische Leben in unserm Lager war geradezu ideal und richtungweisend für die Zukunft. Das soll natürlich nicht heißen, daß in andern Lagern nichts geleistet würde; denn die Zusammensetzung der Mannschaft spielt eine große Rolle, und bei uns erwies sich hauptsächlich die Durchsetzung der Mannschaft mit bündischen Leuten vorteilhaft, da diesen gemeinschaftliches Musizieren von vornherein Lebenselement war. So wurde es leichter, die anderen Kameraden zur praktischen Musikübung zu bewegen. Das ist ja meist gar nicht so einfach; es gibt da Hemmungen aller Art, und das bei den Abiturienten in gleichem Maße wie bei anderen Arbeitsfreiwilligen. Ein Vergleich mit der Lage der Hausmusik ist hier angebracht.

Das Gebiet der musikalischen Freizeitgestaltung ist überraschend groß. Wenn ich auch hier persönlich werde, so soll das doch nur ein Beispiel sein, und ich will nicht behaupten, daß wir alle Möglichkeiten ausgeschöpft haben. Für die gesamte Mannschaft gab es Gelegenheit, gemeinschaftlich zu singen, bei Lagerabenden, die daneben noch dem Spiel, dem Vorlesen, Vorträgen usw. gewidmet waren. Wir sangen da alte und neue Soldatenlieder, Wander-, Jäger-, Liebes- und andere Lieder, waren also wirklich nicht einseitig nach der soldatischen Seite. Dies kam uns zustatten, wenn wir irgendwo „auftraten". Beim Tag der Arbeit stellten wir die Marschmusik ebensogut, wie wir beim Gottesdienst in der Kirche ein geistliches Volkslied sangen, oder beim Fest der Jugend hob unser einstimmiges „Flamme empor" ebenso das Niveau der Feier — im Gegensatz zum gequälten vierstimmigen Patriotismus des Männergesangvereins — wie unser „Deutschland über alles" das einer Gemeindesitzung. Natürlich bildete sich bald ein Singkreis, der das Lager oft vertreten mußte. Er mußte dem Pfarrer zu seinem Ortsjubiläum ein Morgenständchen oder der „Herrschaft", die uns das Schloß als Wohnung zur Verfügung gestellt hatte, ein Abendständchen bringen. Er sang am Morgen des 1. Mai dreistimmige Frühlingslieder, er sang vor den Häusern unsrer Lieferanten, um den Säckel für ein Lagerfest etwas zu bereichern. Sänger und Instrumentalisten waren auch noch besonders „organisiert" in Arbeitsgemeinschaften, die neben anderen noch (Theater, Wehrsport) wöchentlich einmal „tagten". Gesungen wurden ein- bis dreistimmige Volkslieder und Kanons, ein Streichquartett, verstärkt durch Flöten und Lauten, musizierte Bachchoräle, Bachs „Kaffeekantate", Kriegers „Feldmusik", Volksliedsätze o. ä. Auch die Tanzmusik beim Lagerfest spielten wir meist selber. Selbst das Radio, das uns hier gar nicht vom aktiven Musizieren abhielt, wurde mit einbezogen: Wir hörten aus Bayreuth die „Meistersinger", die „Neunte", aus Dresden „Arabella" usw. Ein noch kleinerer Kreis von acht Mann sang und spielte sich allmählich so aufeinander ein, daß er „Bunte Abende" einerseits und Kirchenkonzerte andrerseits veranstalten konnte. Die Programme der Kirchenkonzerte waren künstlerisch hervorragend. Neben Bachschen Orgelwerken standen alte Instrumentalsachen, Soli von Schütz, Chöre von Palestrina u. a. geistliche Volkslieder usw. Ein erst später ins Leben gerufener Spielmannszug konnte sich leider nicht so entfalten wie in anderen Lagern, wo er oft ganz ausgezeichnet war, so daß er sogar auf dem Leipziger Parteitag außerordentlich auffiel. Was ich sonst noch von anderen Lagern feststellen konnte, ist: Die musikalische Ausgestaltung der Freizeit wurde im allgemeinen durch die Abiturienten bereichert, die meist Kapellen gründeten für Lagerfeste und mittägliche Unterhaltungsmusik oder Chöre ins Leben riefen, leider oft beim Musizieren auf kritische Auslese des Gebotenen verzichteten.

Nicht vergessen werden darf zuletzt, daß von Seite der Reichsregierung den Arbeitslagern Karten für Bayreuth zur Verfügung gestellt wurden, die manchem jungen Menschen ein Erlebnis von tiefster Wirkung brachten.

Das WHJ ist zu Ende; es hat die Teilnehmer und auch die maßgebenden Stellen um viele Erfahrungen bereichert, hoffentlich auch um die Einsicht, wie sehr die Musik zum lebendigen Aufbau des Lagers beiträgt, wie oft sie Klüfte zwischen verschiedenen Volksschichten überwin-

den kann, wie notwendig auch Musik zur Erziehung einer deutschen Jungmannschaft ist. Ist diese Einsicht vorhanden, so wird sich das für das zukünftige Bild des Arbeitsdienstes, von dem das WHJ ja nur eine Verkleinerung ist, besonders aber bei der Führerauswahl, segensreich auswirken. Man wird den Führer nicht nur nach seinen soldatischen Eigenschaften einschätzen, sondern auch nach musikpädagogischen, oder wenn das nicht, so ihm doch Leute mit musikalischem Können und Erfahrung zur Seite stellen, die fähig sind, nicht nur alle musikalischen Kräfte im Arbeitsdienst zu wecken, sondern auch immer mehr Leute für die Musik zu gewinnen.

Richtlinien für den ständischen Aufbau der Musikkritiker.

Vorschlag von Dr. E. Valentin und Dr. O. Riemer, Magdeburg.

Unter Bezugnahme auf die von Dr. E. Valentin in dem Aufsatz „Existenzfragen der Berufskritik" im Oktoberheft der ZFM aufgestellten Forderungen nach einer fachlich vorgebildeten Berufskritik sollen die folgenden Richtlinien Wege weisen für die wirtschaftliche Sicherstellung des Berufskritikers.

1. Unter Musikkritiker darf nur derjenige verstanden werden, der für die berufliche Ausübung der Musikkritik nicht ausschließlich vom Journalismus herkommt, sondern auch über eine nachweisbar längere, möglichst abgeschlossene musikalische und musikwissenschaftliche Vorbildung und über eine dauernde lebendige Verbindung mit der Musik und dem Musikleben verfügt.

2. Nur diese dauernde persönliche Verbindung mit der praktischen und wissenschaftlichen Musikpflege gibt die Gewähr dafür, daß dem Kritiker und seiner Tätigkeit in Kreisen der gesamten Fachwelt und des urteilsfähigen und darum maßgebenden Publikums die gebührende Achtung entgegengebracht wird und er seinerseits den Grundsatz durchführen kann, die Kritik als mitschaffenden Faktor am kulturell künstlerischen Aufbau gleichberechtigt neben die produktive und reproduktive Tätigkeit des Künstlers zu stellen.

3. Um das zu erreichen, ist eine fortgesetzte Tätigkeit als Musikschriftsteller, Vortragsredner, Publizist, Musikhistoriker usw., evtl. auch unter leichter Einbeziehung einer musikalisch-praktischen Tätigkeit erforderlich, um dadurch den Ruf des Kritikers in der Fachwelt zu begründen.

4. Dieser Ruf ist es, der das Gewicht seines kritischen Urteils und damit das Ansehen der Zeitung, für die er schreibt, ausmacht.

5. Aus diesem Grunde muß die Zeitung selbst an einer solchen Stellung ihres Musikkritikers interessiert sein.

6. Die Zeitung wird aber nach Lage der Dinge nur in den seltensten Fällen imstande sein, dem in diesem Sinne lediglich für die Kritik tätigen Musikkritiker einen vollbezahlten Posten einzuräumen. Es ist daher nötig, zwischen den Interessen der Zeitung und denen des Kritikers einen Mittelweg zu suchen und zwar sehen wir ihn — aus den Erfahrungen der journalistischen wie kritischen Tätigkeit heraus — in folgender Möglichkeit:

7. Jede leidlich größere Zeitung beschäftigt in ihrem Feuilleton neben dem verantwortlichen Leiter dieses Teiles einige Hilfskräfte. Diese Posten sollten in Zukunft bewußt für den Musikkritiker in Reserve gehalten werden und zwar derart, daß man bei voller Anerkennung seiner Haupteigenschaft als Kritiker ihn als Hilfskraft im Feuilleton mit etwa 2—3-stündiger Tätigkeit belastet, wodurch ihm die übrige Zeit für die oben angedeutete fachliche Weiterbildung zur Verfügung bleibt.

8. Dafür erhält der Musikkritiker eine Entschädigung, die im Durchschnitt dem Satz für Hilfsredakteure entspricht. Die bei dieser Anstellung vom Kritiker geleistete Arbeit und für die Zeitung insgesamt — also einschließlich seiner kritischen Abendtätigkeit — ausgefüllte Arbeitszeit trägt demnach hinsichtlich der Gesamtarbeitszeit der geforderten Entschädigung Rechnung.

9. Nur auf diesem Wege erscheint es uns möglich, eine wirkliche Berufskritik, d. h. einen Musikkritikerstand zu schaffen und gleichzeitig zahlreichen arbeitslosen Kollegen und jungen Musikwissenschaftlern im öffentlichen Leben den Platz anzuweisen, den sie nach ihrer Vorbildung beanspruchen können, denn es ergibt sich dabei auf der anderen Seite, daß die relativ geringe Bezahlung, die ja stets unter den Normalgehältern bleibt, von selbst eine natürliche Auslese der wirklich Berufenen und an der Sache Interessierten herbeiführen wird.

10. Wir bitten, diese Grundsätze bei den kommenden Verhandlungen über den ständischen Neubau einer Musikkritikerorganisation zur Diskussion zu stellen und sind gern bereit, diese Richtlinien nach jeder Seite hin zu spezialisieren.

Ein wichtiger Volksmusikerlaß.

In einem gemeinsamen Erlaß haben der sächsische Minister für Volksbildung und der sächsische Wirtschaftsminister Stellung zur Volks- und Hausmusik genommen. Es wird da ausgeführt, daß die Ausbreitung der mechanisch übermittelten Musik die Pflege der Volks- und Hausmusik beeinträchtige und daß sie den Bau von Musikinstrumenten im sächsischen Erzgebirge und Vogtland fast lahmgelegt habe. Es sei unabweisbare Pflicht des gesamten Volkes, hier eine Besserung anzustreben, wenn nicht hohe Gemütswerte und ein früher zahlreiche Volksgenossen ernährender Industriezweig preisgegeben werden solle. Besonderen Dienst könnten hierbei die Schulen leisten. Wie im Gesangsunterricht mehr als bisher das Volkslied und volkstümliche Lied, überhaupt das Gemeinschaftslied zu seinem Recht kommen müsse, solle auch bei allen irgendwie geeigneten Veranstaltungen der Schule und Klasse zum volks- und jugendtümlichen Instrumentenspiel angehalten werden. Wo die Voraussetzungen für ein Schulorchester gegeben sind, sollte nicht versäumt werden, ein solches einzurichten. Eltern, die wirtschaftlich dazu in der Lage sind, könne in geeigneter Form nahegelegt werden, ihren Kindern Sonderunterricht im Spiel eines Instrumentes erteilen zu lassen.

Filmisches, Allzufilmisches!

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Immer wieder müssen die großen Genies unserer deutschen Musik ihre Haut zum geschäftigen Filmmarkte tragen, damit ihnen eine rührige Produktion zur Befriedigung schmalziger Publikumsgelüste dicke Rührungsschwarten entschneide! Das schlimme Vorbild der Operette, die zunächst in diesen Jagdgründen schamlos offene Wilderei betrieb, hat hier verheerend gewirkt. So erblickt auch der jüngste Schubert-Film „Leise flehen meine Lieder" den Großmeister des Deutschen Liedes lediglich aus der Dreimäderlhaus-Perspektive. Den unerforschlich tief geheimnisvollen Grund der Unvollendung der h-moll-Symphonie — die Zehnpfennigromanphantasie eines flickschusternden Drehfabrikanten deutet ihn sonder Scheu und Scham, indem er den Torso einfach in das Beziehungsgewebe einer unglücklichen Liebe zu Schuberts Schülerin, Komtesse Caroline von Esterhazy, einspinnt. Was schon aus dem Grunde schief ist, weil der Meister im Jahre 1818 zum ersten Male auf dem fürstlichen Familiensitze in Zelesz weilte, die beiden Symphoniesätze aber erst 1822 geschrieben wurden. Allein was kümmert sich die verwegen schweifende Filmphantasie um lebensgeschichtliche Daten? — Wir drehen ja nicht für Musiker und Musikgelehrte, würde höchst wahrscheinlich die Entgegnung auf solchen Einwurf lauten.

Das Bedenklichste an diesem regie- und bildmäßig übrigens nicht üblen Film „von der Entstehung der h-moll-Symphonie" ist wohl die Tatsache, daß dem Hörer das Werk nur in kleinweise zerfetztem, höchst unvollständigem Zustande geboten wird. Also lediglich ein paar Fädchen und nicht das ganze Gewebe. Das in edelstem Sinne volkstümliche zweite Thema des Allegro-Satzes muß natürlich am meisten herhalten. Wenn man sich davon gerade stimmungsverstärkende Wirkung verspricht, entstellt man ohne Bedenken seinen zart lyrischen Charakter durch eine wahrhaft kannibalisch anmutende Verzerrung ins Fortissimo.

Indes, es kommt noch beſſer. In demſelben Münchener Lichtſpielhaus lief kurz vor dem erwähnten Schubert-Film ein übrigens von der Regierung laut Beſchluß vom 18. Mai 1933 zugelaſſener „Aufklärungsfilm“ älteren Datums, „Eheleid und Eheglück“, für deſſen wiſſenſchaftlichen und volksbelehrenden Wert, der nicht beſtritten werden ſoll, die Profeſſoren K. Weigner und F. Samberger zeichneten. Zu den anatomiſchen Bildern und dem kliniſchen Geſchehen haben die Herſteller eine Begleitmuſik hinzuſynchroniſieren laſſen, die ſich großenteils aus klaſſiſchem Beſitze zuſammenſetzt. Auch hier kehrt unſer Schubert mit ſeiner h-moll-Symphonie wieder, und zwar ausgerechnet bei dem Thema — Geſchlechtskrankheiten! Übrigens ergeht es Richard Wagner kaum glimpflicher, denn „Iſoldes Liebestod“ dient der muſikaliſchen Untermalung bei den Bildfolgen Schwangerſchaft, Entbindung, Säuglingspflege.

Gewiß mag die Urſache dieſer geſchmackempörenden Entgleiſung in einer Gedankenloſigkeit der verantwortlichen Stellen zu ſuchen und böſer Wille weniger am Werke geweſen ſein. Aber erſcheint hier Muſik nicht als Ware, die man billigen Preiſes kaufen kann, um damit anzufangen, was dem Käufer gerade gut dünkt? Wo bleibt das Gefühl für die Würde, die Unantaſtbarkeit der Kunſt? Sollen auch im neuen Deutſchland diejenigen des Übereifers geziehen werden, die auf Grund der angeführten Belege, die ſich natürlich verhundertfachen ließen, mit aller Entſchiedenheit Schutz unſeres nationalen Muſikſchatzes vor jeder Art von Verunſtaltung, Verwurſtelung und Entweihung fordern!?

Dr. Peter Raabe über den Konzertbeſuch.

Die Konzertſaiſon hat ihren, bisher keineswegs verheißungsvollen Anfang genommen. Das Publikum ſollte bedenken, daß es der Kunſt gegenüber die gleichen kulturellen und ſozialen Verpflichtungen einzugehen hat wie auf allen anderen Gebieten des alltäglichen Lebens. Und der Appell, den der Aachener Generalmuſikdirektor Dr. Peter Raabe im „Volksfreund“ an die Leſer richtet, verdient in ganz Deutſchland beachtet zu werden. „Den vielen, die nicht um der Senſation willen ins Konzert gehen“, ſchreibt Dr. Raabe, „darf der Weg dazu nicht dadurch verbaut werden, daß man ihnen anderes als wichtiger hinſtellt. Adolf Hitler hat das gemeinſame Erlebnis als für den deutſchen Geiſt fördernd erkannt, und in der Praxis der Politik des dritten Reiches ſpielt ſeine Pflege eine bedeutende Rolle. Welches gemeinſame Erlebnis aber kann erhebender ſein, kann läuternder wirken, nachhaltiger die Gemüter erfaſſen und zum Guten führen als eine Feſtſtunde, in der Geiſter wie Bach, Beethoven, Schubert, Brahms oder Bruckner das Wort haben! — Das B e d ü r f n i s nach guter Muſik iſt heute noch genau ſo ſtark wie es immer geweſen iſt.“

E. T. A. Hoffmanns „Undine“ in Leipzig aufgeführt.

Im Rahmen der Leipziger „Kulturwoche“, über die im Zuſammenhang im nächſten Heft berichtet wird, gelangte als hervorſtechendſtes Ereignis Hoffmanns Zauberoper „Undine“ in vortrefflicher, ſzeniſch ſogar überraſchender Darbietung im Neuen Theater zur Aufführung und hatte einen warmen, inneren Erfolg. Seit 1906 durch Pfitzners ausgezeichneten Klavierauszug der Allgemeinheit erſchloſſen, mußte das heutige Deutſchland kommen, um endlich einem großen Theater den Anſtoß zur Aufführung der Oper zu geben. Heute nur ſo viel, daß es ſich bei allen zu machenden Abzügen lohnt, das tiefſinnige Fouquéſche Märchen in der reinen Faſſung des Dichters und der muſikaliſchen Hoffmanns kennen zu lernen, da Lortzings bekannte Oper, ein echtes Miſchprodukt von Märchen und Verbürgerlichung, trotz aller Bühnenwirkſamkeit „Theater“ iſt und das Kriſtallklare des Vorwurfs trübt. Hoffmanns Muſik, keineswegs eine geniale Leiſtung — was ſchon Pfitzner betont —, bietet nun außer allem Liebenswerten ſo vielerlei Belangreiches ſowohl nach Seite der klaſſiſchen wie der romantiſchen Oper, daß davon im nächſten Heft ausführlicher die Rede ſein ſoll. Zudem iſt es ſehr gut möglich, daß das Werk auch anderwärts aufgegriffen wird, mithin allgemeiner Anlaß vorliegt, ſich mit ihm zu beſchäftigen.

A. H.

Zur Umgeſtaltung der Operette.

Das neue Leben drängt zu allſeitigem Umbruch. — Fragen wir uns: „Hat das, was wir heute unter „Operette", verſtehen, Anrecht darauf, ſich Deutſch zu nennen? — Wir ſagen: „Nein!" — Wir wiſſen, daß ein Richard Wagner, der Deutſches Weſen der „Oper" ſicherte für alle Zeiten, in ſeinem großen Zeitgenoſſen Johann Strauß (Sohn, 1825—99) einen vollwertigen Künſtler anerkannte.

Eigenwert der Operette war urſprünglich: Betonung des Witzes, der geiſtigen Eleganz, des Humorvollen. Alles verwandte Seiten mit der Oper. Mit Beiſeiteſtellen des Seeliſch-Schweren. Die ſchon vor langen Jahren beklagte „platte Laſcivität" gewann die Oberhand. Und dabei iſt es geblieben bis heut.

Was uns derzeitig der „Operettendichter" vorzuſetzen weiß, widerſpricht derartig ſtark den uns von einem Richard Wagner überlieferten geiſtigen Richtlinien, daß ein empfindlicherer Gegenſatz ſchwerlich auch nur zu denken iſt.

Der ganze Umfang dieſes künſtleriſchen Elends wurde uns von neuem klar, als wir anläßlich der über alles Erwarten glanzvoll verlaufenen „Leipziger Kulturwoche" gute Gelegenheit hatten, Anfängen zu einer Umgeſtaltung der Operette zu begegnen. Sie ließen den Blick lenken auf das Deutſche Singſpiel, im weiteren Wortſinn gemeint. Was uns Dr. Hans Vogel, Schulungsleiter der Hitler-Jugend Nordweſtſachſen, zu bieten wußte in der bis auf den letzten Stehplatz ausverkauften Alberthalle — bei der notwendig gewordenen Wiederholung der gleiche Andrang — das regte uns zu vielſagenden Vergleichen mit dem geiſtigen Elend der heutigen Operette an. Als daher eine Landesregierung vor kurzem die Aufführung der neuen Operette „Der fidele Bauer" unterſagte, konnten wir uns einer lebhaften inneren Zuſtimmung nicht erwehren. Die meiſten dieſer Neuwerke erzeugen den Eindruck von Attentaten auf den geſunden Menſchenverſtand, auf urwüchſiges, naives Kunſtempfinden.

Wer auch nur einigermaßen Gelegenheit hat, die Operette von heut kennen zu lernen, wird uns gewiß nicht widerſprechen, wenn wir ſagen: das Streben nach einem Ausweg aus der Wiederholung längſt verbrauchter Situationen, der ſogenannten „Schlingung" des „dramatiſchen" Knotens und ſeine längſt vorausgeſchaute „Löſung" verleitet, ja zwingt die Verfaſſer zu neuen Operettentexten, zu „Verwickelungen", die — nicht nur künſtleriſch — gewagt erſcheinen. Dadurch ſind die einſt ſcharf gezogenen Grenzen zwiſchen dem Variété und der Operette ſtark verwiſcht worden. Sehr zum Nachteil der einſt künſtleriſch und geiſtig bedeutſamen Operette. Neuerdings hat der Tonfilm weite Gebiete der Operette in den Bereich ſeiner Kunſt gezogen.

Es zeugt von der künſtleriſchen Hilfloſigkeit der Operettenverfaſſer und der dabei beteiligten durchaus nicht unbegabten Operetten-Komponiſten, daß ſie nicht ſchon ſeit längerer Zeit an die Umgeſtaltung dieſer überholten, leichtgeſchürzten „Kunſt" gegangen ſind. Vorausſetzung iſt: enger Anſchluß an die große Spielgemeinſchaft der NSDAP. Geſtehen wir es uns nur: ſo wenig als Kunſtſchaffen ſich zum Neuſchaffen befehlen läßt, ſo wenig iſt es in Zweifel zu ziehen, daß wir in unſerm Führer Adolf Hitler einen weitſchauenden, tiefempfindenden Künſtlerführer verehren dürfen, der bis heut in ſeinen richtunggebenden und zieleweiſenden Ausführungen in Nürnberg — und jüngſt wieder in München — auch hier den Weg zu geiſtigem Aufſtieg gewieſen hat. Der angenehm zerſtreuenden, beſſer: der ablenkenden Kunſt ſoll der berechtigte Platz geſichert bleiben.

Und dieſer Weg zur Erneuerung der Operette kann nur führen über das „Deutſche Singſpiel" in ſeiner Erweiterung durch Volkstänze, durch Singtänze, durch Vorträge von Singſcharen, von choriſchen Spielen. Das Volkstümliche muß dem Ganzen die eigene Note geben mehr als bisher. Ob dieſer umgewerteten Gattung dann noch der etwas verbrauchte Name „Operette" gegeben werden kann, iſt nicht von weſentlicher Bedeutung. —b—

Die Musik der Briefmarke.

Anfang November bringt die Reichspost eine Serie von Briefmarken heraus, die im Zeichen Richard Wagners stehen. Die neuen Marken zeigen das Bildnis Richard Wagners sowie Darstellungen aus seinen Opern.

Die Gepflogenheit, große musikalische Ereignisse und bedeutende nationale Musiker auf der Briefmarke zu verewigen, ist durchaus nicht selten. An der Spitze steht das Musikland Österreich, das zu wiederholten Malen musikalische Briefmarken-Serien herausgab. So im Jahre 1922 mit Bildnissen von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Bruckner, Johann Strauß und schließlich Hugo Wolf, der mit einem Briefmarkenwert von 100 Kronen der wertvollste österreichische Briefmarkenkomponist war. Im Jahre 1923 erschien eine Sammlung von Musikstädten, darunter Salzburg, die Geburtsstadt Mozarts, Linz, Innsbruck usw. Polen zeigte auf seinen Briefmarken 1919 den Staatsmann und Pianisten Paderewski, 1927 „seinen" Chopin. Deutschland war in der Verwendung musikalischer Briefmarken bisher recht zurückhaltend. Seit 1926, als Bach und Beethoven in der Reihe der bedeutendsten Männer aus Wissenschaft, Kunst und Literatur erschienen waren, sind die jetzigen Wagner-Marken die ersten wichtigen Äußerungen einer „musikalischen Briefmarkensprache".

Dagegen sind musikalische Symbole auf Briefmarken keine Seltenheit. Das älteste Musikinstrument der Post ist ja bekanntlich das Posthorn, das schon 1852 auf den ersten Marken von Thurn und Taxis zu erblicken war. In Schleswig-Holstein, in Norwegen und Dänemark ebenso wie in Ungarn, den Niederlanden und anderen Staaten — überall bürgerte sich das Posthorn auf der Briefmarke ein. Ein Posthorn mit Flügeln kennzeichnete seit 1919 die deutsche Luftpostmarke. Aber auch andere Instrumente lassen sich auf der Briefmarke entdecken. Das Symbol Irlands, die Harfe, krönte die Marke von 1922, in der Ukraine tauchte 1920 auf der Briefmarke eine Laute auf. Das Französische Somaliland zeigte 1909 eine Trommel, die von einem Schwarzen mit zwei Schlegeln bearbeitet wurde, ein Hornbläser stellt sich auf einer ungarischen Marke von 1925 vor, ein Streichinstrument weist die Marke der Sowjetrepublik von 1921 auf.

So läßt sich ein ganzes „Post-Orchester" zusammenstellen — ein immerhin nicht alltägliches Orchester voll reicher Abwechslungen. F. St.

Große Erfolge einer deutschen Tänzerin in Südamerika.

Die deutsche Tänzerin Liselott Kaumanns-Hell, Solotänzerin bei der Städtischen Oper in Berlin, absolviert zur Zeit eine längere Gastspiel- und Studienreise durch die südamerikanischen Staaten. Sie trat u. a. in Caracas, Lima, Miraflores, Santiago, Valparaiso, Viña del Mar, Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno und Buenos Aires auf und fand bei Publikum und Presse überall begeisterte Anerkennung. Vor allem ihre Begabung für humoristische und groteske Tanzschöpfungen wird allseitig besonders anerkannt. Frau Kaumanns-Hell, die zu dieser Gastspielreise von der Städtischen Oper beurlaubt wurde, ist bereits annähernd zwei Jahre unterwegs. Sie benutzt ferner die ihr zur Verfügung stehende Zeit zu intensivem Studium der südamerikanischen Volkstänze. Ferner wurde ihr in einigen der berührten Städte Gelegenheit gegeben, Lehrkurse an Theatern und anderen Institutionen abzuhalten. Von Buenos Aires aus wird die Künstlerin, ehe sie nach Deutschland zurückkehrt, eine Gastspielreise durch Brasilien absolvieren.

Von Ekuador aus konnte die Künstlerin, die von ihrem Mann, dem bekannten Reporter Heinz Hell begleitet wird, eine an Abenteuern reiche Fahrt nach den weltabgelegenen Galapagosinseln unternehmen, wo beide — als erste Journalisten überhaupt — den Dr. Ritter, der hier ein freiwillig gewähltes Robinsondasein führt, aufsuchten. Ebenso gelang es Heinz Hell, als erstem Deutschen seit 1911, die in mehr als einer Hinsicht geheimnisvolle Osterinsel, deren Betreten von den chilenischen Behörden Ausländern nur ausnahmsweise erlaubt wird, zu besuchen. Dr. W. Lütge, Buenos Aires.

Prof. Dr. Ludwig Neubeck †.

Zu diesem im „Kreuz und Quer" des Septemberheftes der ZFM veröffentlichten Aufsatz wird uns von Herrn Rechtsanwalt Dr. Fritz Lobeck-Leipzig geschrieben, daß der ehemalige kaufmännische Direktor des Mitteldeutschen Rundfunks, Herr Dr. Kohl, sich seinerzeit keineswegs der Verantwortung durch die Flucht ins Ausland entziehen wollte, sondern daß er sich mit seiner Gattin zur Erholung nach Oberstdorf begeben hatte und auf Verlangen von dort sofort nach Leipzig zurückkehrte, woselbst alsdann seine Verhaftung erfolgte. Wir stellen unsere seinerzeitige Mitteilung, die auf Grund von Pressemeldungen erfolgte, hiermit gerne richtig.

Sachliche Auseinandersetzung??

Zu meinem Erstaunen erhalte ich von der Serigschen Buchhandlung (Sortiment, Antiquariat, Verlag) Leipzig C 1, Universitätsstraße 22/24, folgenden Brief:

„Herrn Karl Hasse, Universitätsprofessor, Tübingen.

Den 20. Oktober 33.

Die Unterzeichneten empfinden die Art und Weise, wie Sie gegen Herrn Kantor Schulze in der ZFM polemisiert haben, als so unwürdig, daß sie beschlossen haben, in ihren Läden jede Komposition von Ihnen zu entfernen und etwaige Bestellungen auf solche nicht mehr anzunehmen. In einer sachlichen Auseinandersetzung Bemerkungen zu machen, die geeignet sind, den Urteilsunfähigen in politischer Beziehung gegen den Gegner einzunehmen und ihn in den gegenwärtigen Zeiten wirtschaftlich zu gefährden, ist etwas, das ein gesund Denkender einfach nicht versteht. Mit Achtung

Serigsche Buchhandlung, Antiquariat
Carl M. F. Rothe, Leipzig C 1, Grassistr. 14.
Edmund Stoll
Reinhold Schubert
Konzertdirektion Reinhold Schubert."

Das sind allerdings merkwürdige Mittel, die hier zur Verteidigung der Ansichten des Herrn Kantors Schulze zur Anwendung kommen. Wer hat nun das „Politische" in die Debatte geworfen, und wer hat die Absicht, jemanden „wirtschaftlich zu gefährden"? Der Leser meines „Gutachtens" und meiner Antwort auf den schon nicht ganz sachlichen Angriff des Herrn Kantors Schulze werden die Antwort auf diese Frage ohne weiteres geben können. Ich kann mich hier darauf beschränken, sie zu stellen. Die deutschen Komponisten werden aber, wenn Ihnen daran liegt, daß die unterzeichneten Buchhandlungen ihre Kompositionen verkaufen, gut tun, die Ansichten des Herrn Kantors Schulze zu respektieren. Karl Hasse.

MUSIKBERICHTE

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hansheinrich Dransmann: „Münchhausens letzte Lüge" (Frankfurt und Kassel).

Hermann Zilcher: Musik zu Gerhart Hauptmanns „Die goldene Harfe" (München, Kammerspiele, Tag der Deutschen Kunst).

Konzertwerke:

Lothar Windsperger: Variationen über das Lützow-Lied (Frankfurt).

Wilhelm Petersen: Suite (Frankfurt).

Alex. Fr. v. Hessen: Sinfonie (Frankfurt).

Alfredo Casella: Tripelkonzert mit Orchester (Berlin, Staatsoper).

Karl Marx: Doppelkonzert für zwei Violinen.

Herb. Trantow: „Capriccio" für 2 Klav. und

Hermann Wunsch: „Fest auf Monbijou" für Orchester (Dresden).

Gerhard Frommel: „Variationen über ein Thema" für Orchester (Danzig, Januar).

G. Müller: Orchesterkonzert in drei Sätzen,

Yrjö Kilpinen: 6 Orchestergesänge, und

Hans Fleischer: 8. Sinfonie (Wiesbaden).

Kusterer: Suite für Orchester (Stuttgart).

Fred Lohse: Variationen und Rondo über das Volkslied „Ein Schneider wollte wandern" für Klavier (Mitteld. Rundfunk, Theodor Blumer, 3. Nov.).

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Max Donisch: „Soleidas bunter Vogel" in neuer Bearbeitung (Krefeld, 25. Okt.).

Paul v. Klenau: „Michael Kohlhaas" (Stuttgart, 28. Okt.).

Albert Lortzing: Szenen aus Mozarts Leben (Danzig, 13. Okt.).

Konzertwerke:

Walter Niemann: Kleine Suite op. 102 für Streichorchester (Westdeutscher Rundfunk unter Leitung von Dr. Wilhelm Buschkötter).

Walter Niemann: Bilder vom Chiemsee, op. 131, kleine Hausmusik für Klavier (Bayer. Rundfunk, Richard Staab).

Erich Rust: Trio F-dur (Stettin).

Hans Chemin-Petit: Achtstimmige Motette nach Matthias Claudius (Potsdam).

Gerhard Wiemer: „Eine deutsche Lustspiel-ouvertüre" (Insterburg).

Richard Greß: „Vaterländische Festmusik" (Münster).

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

DEUTSCHE OPERNGASTSPIELE IN BUENOS AIRES.

Von Dr. W. Luetge, Buenos Aires.

Das Teatro Colón in Buenos Aires, die führende Opernbühne Südamerikas, hat schon manche glanzvolle deutsche Opernspielzeit gesehen; keine jedoch brachte einen in jeder Hinsicht so durchschlagenden Erfolg wie die diesjährigen deutschen Opernaufführungen, die, nach Überwindung zahlloser Schwierigkeiten, buchstäblich noch in letzter Minute dank der tatkräftigen Vermittlung des Staatskommissars Dr. Hinkel arrangiert werden konnten. Sechzehn deutsche Opernabende waren angesetzt worden, fast an allen Abenden war das Haus bis auf den letzten Platz besetzt; stundenlang standen endlose Reihen an der Theaterkasse Schlange; mitunter mußte die Polizei eingreifen, um die ungeduldig sich drängenden Massen in Ordnung zu halten. Die argentinische Presse erkennt rückhaltlos den triumphalen Erfolg der deutschen „Temporada" an, der umso eindrucksvoller ist, als ein vorher gastierendes italienisches Ensemble einen sehr zwiespältigen Eindruck hinterließ. Auch in finanzieller Hinsicht war der Erfolg der deutschen Oper so stark, daß diese einen Teil des Defizits, das die Italiener hinterlassen hatten, wieder aufholen konnten. Durch den Sieg, der dieses Jahr für die deutsche Oper erstritten wurde, dürften diejenigen argentinischen Kreise, die für Buenos Aires eine rein italienische Oper wünschen, endgültig zum Schweigen gebracht worden sein.

Die musikalische Leitung der deutschen Spielzeit lag in den Händen von GMD Fritz Busch, der so gefeiert wurde wie vor ihm vielleicht nur noch Arthur Nikisch. Busch setzte sich mit restloser Hingabe für seine schwierige Mission ein. Allerdings verfügte Busch über ein in früheren Jahren von deutschen Dirigenten auf das sorgfältigste geschultes Orchester und über ein deutsches Ensemble von Festspielniveau.

Eröffnet wurde die deutsche Spielzeit am 3. August mit einer höchst eindrucksvollen Wagner-Gedenkfeier im Colón, wobei der Oberbürgermeister, Dr. M. de Vedia y Mitre, persönlich die Gedenkrede auf Wagner hielt, während Busch einige Wagnersche Vorspiele und Opernbruchstücke zur Aufführung brachte. Hierbei schon errang Fritz Busch einen Erfolg, wie er nur selten einem Dirigenten in Argentinien zuteil wurde, ein Erfolg, der sich dann bei den Opernaufführungen von Abend zu Abend steigerte und bei der Abschiedsvorstellung geradezu tumultuarische Formen annahm.

Zur Aufführung gelangten „Die Meistersinger" (4mal), „Tristan" (3mal), „Parsifal" (3mal), „Fidelio" (deutsche Erstaufführung, 4mal), und „Der Rosenkavalier" (2mal). Fast alle 16 Opernabende waren restlos ausverkauft; insbesondere der „Tristan" erwies sich als ein Kassenzugstück allerersten Ranges.

Von den Mitgliedern des deutschen Ensembles muß in erster Linie Lauritz Melchior erwähnt werden, der als Tristan und Parsifal Unvergeßliches bot; darüber hinaus aber sang er — zum erstenmal in seiner Bühnenlaufbahn — den „Florestan"; er bot uns eine Verkörperng des Beethovenschen Schmerzensmannes, wie sie idealer nicht gedacht werden kann. Anni Konetzni sang zum erstenmal die „Isolde"; in stimmlicher Hinsicht war sie ihrem großen Partner fast ebenbürtig; es fehlt der in steilem Aufstieg begriffenen Künstlerin noch ein wenig an einer von tiefem inneren Verständnis getragenen schauspielerischen Durcharbeitung ihrer Rollen, um sich mit Recht in die erste Reihe unserer heutigen Wagnersängerinnen stellen zu können. Auch als Kundry, Leonore und Marschallin bot sie Überragendes. Dicht neben ihr, als Kundry ihr noch überlegen, steht Kerstin Thorborg, die neben den Rollen der Brangäne und Magdalene auch den Oktavian sang — zum ersten Mal in ihrer Lauf-

bahn —, wie überhaupt die deutsche Colónspielzeit eine besonders interessante Note dadurch erhielt, daß nicht weniger als sechs Künstler zum ersten Mal in neuen Rollen auftraten. Zu ihnen gehört neben den drei oben Genannten auch Helmuth Schweebs, der z. B. als Gurnemanz eine so großartige Leistung bot, daß man dem jungen Künstler schon daraufhin eine glänzende Laufbahn prophezeien kann. Auch sein Rocco und Pogner bestätigen diese hohe Meinung. Walter Großmann, dessen hohes Künstlertum in Deutschland ja weithin bekannt ist, sang zum erstenmal den Kurvenal, ferner den Amfortas und — abwechselnd mit Michael Bohnen — den Hans Sachs. Und schließlich ist in dieser Reihe Stefan Ballarini zu nennen, der sich zum ersten Mal als Klingsor bewährte.

Das deutsche Ensemble wurde vervollständigt durch die prachtvolle Edith Fleischer (Eva, Sophie, Marcelline), Karl Laufkoetter (David, Jaquino u. a.), August Seider (Stolzing u. a.), Karl Wiedemann (Beckmesser, Klingsor, Faninal), Peter Unkel, alles bewährte Künstler, von denen ein jeder seinen Platz voll ausfüllte und zum Gelingen der deutschen Opernvorstellungen beitrug, und Michael Bohnen, der leider infolge einer schweren Grippe an einigen Abenden indisponiert war, an anderen Abenden jedoch, so bei zwei der Meistersingeraufführungen, als Baron Ochs und vor allem als Gurnemanz so überwältigende menschlich aufs tiefste ergreifende Leistungen bot, wie man sie von seiner Glanzzeit her gewohnt war.

Die undankbarste Aufgabe war dem Regisseur Prof. Karl Ebert zugefallen. Aus finanziellen Gründen konnte sein Wunsch, wenigstens einige der Opern neu auszustatten, nicht erfüllt werden. So mußte er sich mit restlos veralteten, teilweise grotesk scheußlichen Dekorationen behelfen und versuchen, durch kleine Verbesserungen, raffinierte Beleuchtungseffekte und eine prachtvoll durchgearbeitete Spielleitung seine Bühnenbilder so wirkungsvoll als möglich zu gestalten. Er hat in dieser Hinsicht geradezu Übermenschliches geleistet, zumal er nebenbei die gesamte administrative Leitung der deutschen Oper zu erledigen hatte. Er fand auf der Bühne in Max Hasait, der im Laufe des letzten Jahres die Beleuchtungsanlagen der Colónbühne nach deutschen modernsten Erfahrungen erneuert hatte, einen verständnisvollen Helfer.

Auch die sonst ziemlich zurückhaltende große argentinische Presse äußert sich in Ausdrücken höchster Begeisterung über die Leistungen der deutschen Oper. Mit Recht hebt sie vor allem gegenüber der italienischen Oper, die noch durchaus dem Starunwesen verfallen ist, die bis ins letzte ausgebildete Ensemblekunst der Deutschen hervor. Gleichfalls sieht sie sich genötigt, zuzugeben, daß das Interesse für deutsche Opernkunst nicht auf kleine argentinische Kreise beschränkt ist, sondern den ganzen großen Kreis der argentinischen Musikfreunde erfaßt hat.

Angesichts dieses durchschlagenden Erfolges nimmt es nicht Wunder, daß die maßgebenden argentinischen Stellen bereits jetzt mit den Vorarbeiten für eine deutsche Opernspielzeit im nächsten Jahre begonnen haben und dieserhalb Verhandlungen mit Fritz Busch bereits einleiteten; der Wunsch geht dahin, Fritz Busch für drei Jahre zu verpflichten und ihm die Möglichkeit zu geben, mit einem sorgfältig ausgewählten deutschen Ensemble ein auf lange Sicht vorbereitetes Programm deutscher Opern zur Aufführung zu bringen. Die Verhandlungen sind noch nicht abgeschlossen, werden jedoch zweifellos zu einem günstigen Resultat führen. Man will und wird daher Wege finden, um Busch der Bonaerenser Oper zu erhalten. Fritz Buschs Stellung ist umso gefestigter, als es ihm gelang, mit den teilweise schwierig zu behandelnden Herren, die hier über die Opernspielzeiten zu bestimmen haben, glänzend auszukommen, während es vor zwei Jahren unter Klemperer und Hofmiller zu höchst lähmenden und peinlichen Reibereien kam, die letzten Endes die Schuld daran trugen, daß man im vergangenen Jahr auf das Engagement deutscher Künstler verzichtete.

Nebenbei soll nur erwähnt werden, daß Busch und seine prachtvolle Künstlerschar durch ihr Auftreten sowohl wie durch ihre künstlerischen Leistungen in einem Lande, das unter starker antideutscher Propagandaeinwirkung steht, mehr für Deutschlands Ansehen und Rehabilitierung in der hiesigen öffentlichen Meinung taten, als durch irgend welche Propagandamaßnahmen zu erreichen gewesen wäre.

20. DEUTSCHES BACHFEST IN KÖLN.

Von Prof. Dr. Hermann Unger, Köln.

Dem noch jungen Kölner Bachverein, von dem hier, wenngleich bei der Beengtheit des Raumes nur in knappen Erwähnungen, mehrfach gehandelt worden ist, wurde eine wertvolle Unterstützung dadurch zuteil, daß die Deutsche Bachgesellschaft ihr 20. zu feierndes Bachfest nach Köln verlegte. Und als weitere, nicht zu unterschätzende Hilfe darf hierbei angesehen werden der Entschluß des Kampfbundes für deutsche Kultur, die Bachfestveranstaltungen dem Rahmen der von ihm abgehaltenen „Deutschen Kulturtage am Rhein" einzufügen, denn das Gesamtprogramm dieser Kampfbunddemonstration weist Namen vom Range eines Rosenberg, Rust, Hinkel, Streicher, Grohé, Schemm,

Schirach auf, und Hermann Göring hat dem Festprogrammbuch persönlich einen Aufsatz zur Verfügung gestellt, desgleichen der Oberpräsident und der Landeshauptmann der Rheinprovinz.

Um dem Verein auch künstlerisch ein breiteres Fundament für die festlichen Veranstaltungen zu geben, war sein vorwiegend aus Studierenden der Hochschule zusammengesetzter Chor und Orchester durch den Chor der Konzertgesellschaft und das Städt. Orchester ergänzt und zu den jüngeren, aus der Hochschule hervorgegangenen Solisten waren namhafte der älteren Generation hinzugezogen worden. Seinen Höhepunkt fand das Fest daher am Schlußabend im Gürzenich, wo unter GMD Prof. Abendroths Leitung und unter Mitwirkung von Künstlern im Range einer Maria Philippi, Amalie Merz-Tunner, Johannes Willy, Dr. Hans Hofmann und der Pianisten Philipp Jarnach, Paul Baumgartner und Julia Menz sowie der Solo-Kammermusiker des Städtischen Orchesters die Bachsche Ratswahlkantate, der „Zufriedengestellte Aeolus", das Konzert für drei Klaviere in C-dur sowie das 3. Brandenburgische Konzert in einer Vollendung dargeboten wurden, welche den stürmischen Endbeifall der überreich erschienenen Zuhörer verständlich werden ließ. Zu dieser Schlußkrönung trat in interessante Parallele der Auftakt des Festes, den ein tiefeindringender Vortrag des Kölner Literarhistorikers Ernst Bertram über „Bachs Bild", d. h. seine kulturpolitische Bedeutung darstellte. Erkannte Bertram in Bach vor allem den nordischen Menschen, den deutschen Mystiker, den Vater der Harmonie, so feierte ihn der Münsteraner Prof. Dr. Stählin in seiner Festpredigt als den großen Erzprotestanten, und hier wurde auch der wohlgelungene Versuch unternommen, Bachsche Musik in die gottesdienstliche Handlung einzubeziehen, woran das Hauptverdienst den Herren Pfarrer Köhler und Studienrat Bredack als musikalischem Leiter zufiel. Der übrige, reinmusikalische Teil der Tagung gliederte sich ungezwungen in kammermusikalische und chorische wie vokalsolistische Darbietungen: mit der Sinfonia-Kantate 169 „Gott soll allein mein Herze haben" leitete H. Boell die erste Abendmusik in der Karthäuserkirche, dem ständigen Aufführungsort der Kölner Bachvereinskonzerte, ein, unterstützt von trefflichen Solisten wie H. J. Moser, Walter Sturm, Helene Fahrni und der aus Stuttgart als Ersatz für die verhinderte Inga Torshoff gewonnenen Altistin Lore Fischer, deren ganz wundervolles Stimmaterial in den Dienst einer reifen Vortragskunst sich stellte. Die pastorale Messe in A-dur ergänzte die Vortragsfolge ebenso wie eine Reihe von Orgelchoralvorspielen, in denen sich der junge Studierende Fritz Bremer als gewandter Musiker auswies. Für ein zweites, in der Christuskirche stattfindendes Kirchenkonzert waren die Kantaten „Herr, wie du willst", „Meine Seele erhebt den Herrn" und „Wachet, betet, seid bereit" zusammengefügt worden, die zu dem wertvollsten Besitz gehören, den uns der Meister hinterließ. Hier war es vor allem der innige und von Wohllaut erfüllte Vortrag des Bassisten Joh. Willy, der zu stärkstem Erlebnis wurde. Kammermusikalischer Natur waren zwei Mittagskonzerte, deren eines im Kongreßsaale der Messehalle Bachs Flöten-Cembalo-Sonate in Es-dur, von unserm hervorragenden Solobläser Paul Stolz und Julia Menz stilgemäß interpretiert, und die, von Eduard Erdmann ganz meisterlich dargebotenen, aus dem Gedächtnis gespielten „Goldbergvariationen" aufwies, denen sich als vokale Unterhaltungsmusik schönster Art die Kantate vom Kaffee und diejenige von der Vergnügsamkeit anschlossen, bei deren Ausdeutung sich vor allem H. J. Moser als gewiegter Humorist bewährte. Als interessante Neuerscheinung stellte sich das von der Eisenacher Firma Gebr. Ammer hergestellte, dem in Bachs Besitz befindlichen gleichen Instrumente nachgestaltete Pedal-Cembalo vor, auf welchem Friedrich Högner Bachs c-moll-Passacaglia und seine C-dur-Triosonate sowie Georg Böhms Choralpartiten „Freu' dich sehr, meine Seele" mit stärkster Wirkung vortrug, während der schon genannte Fritz Bremer die Choralvariationen von Daniel Magnus Gronau über „Ein feste Burg", Johann Gottfried Walthers, des Weimarer Bachfreundes, Choral „Erbarm dich mein" und endlich Bachs Präludium und Fuge in e-moll mit Sicherheit und belebtem Ausdruck wiedergab. Das durch Begrüßungsansprachen des Kölner Oberbürgermeisters Dr. Riesen wie des 1. Vorsitzenden der Deutschen Bachgesellschaft, Reichsgerichtspräsidenten a. D. Simons eingeleitete Fest fand starke Publikumsbeteiligung und wird im Sinne einer erneuten Werbung für die Bachsche Kunst in Köln, im Sinne der Nachfolge gleicher Wirksamkeit durch Wüllner, Steinbach und Abendroth seinen Nachhall nicht verfehlen. Die mühevollen Vorbereitungen, die durch den Vorsitzenden des Kölner Vereins, Prof. Dr. Walb, gefördert wurden, ebenso wie die uneigennützige Mithelferschaft des Chors, des Orchesters und der Solisten, unter denen die Sopranistin Hildegard Hennecke, die Organisten Hans Bachem und H. Hulverscheidt, der Cembalist Clemens Ingenhoven ergänzend zu nennen wären, voran aber die starke Unterstützung des Ganzen durch die Stadtverwaltung (Dezernent Dr. Zülch) und durch Prof. Hermann Abendroth hatten Anteil an dem schönen Gelingen dieser festlichen Veranstaltungen, die angesichts der Neuaufbau-

arbeit der protestantischen Kirchenmusik im Sinne einer kirchlichen Volksmusikpflege von erhöhter Bedeutung waren.

JAHRESFEST DES LISZT-BUNDES IN WEIMAR.

Von E. A. Molnar-Weimar.

Tradition verpflichtet! Sie verpflichtet uns in Weimar umsomehr, als gerade Franz Liszt neben Goethe, Schiller, Herder und Wieland dem geistigen Leben, insbesondere dem musikalischen, eine eigene Note aufgedrückt hat, die auch heute noch sich bemerkbar macht. Zum Jahresfeste des Liszt-Bundes fand am 7. Oktober ein Abendkonzert und am 8. Oktober eine Morgenfeier statt. Bei dem ersteren, das in der Weimarhalle vor zahlreichen Freunden Liszt'scher Musik erklang, teilten sich Prof. Richard Wetz und Dr. Ernst Nobbe in die Leitung der Staatskapelle. Eine prächtige Einstimmung gab die symphonische Dichtung „Orpheus", ein Werk, das die tiefe Hingabe Liszts an die Sendung, für die er sich selbst auserwählt hatte, eindeutig zum Ausdruck bringt. Richard Wetz, selbst ein Musiker von tiefem innerlichen Ernst, wußte den Gehalt dieses Tonstückes meisterlich aus dem prächtig ausgeglichenen Klangkörper unserer Staatskapelle zu formen. Dann spielte Prof. Josef Pembaur das Klavierkonzert A-dur: Josef Pembaur am Flügel! Immer das gleiche Bild, der gleiche starke Eindruck, die eigenartige Ausstrahlung einer Künstlerseele! Er spielt (im wahrsten Sinne des Wortes) wie immer: jugendlich, mit Feuer, versunken in die Tiefen musischer Allmacht; der leiseste Triller, das dröhnendste Oktaventrampeln aus einem Guß, aus einer Künstlerhand. Und er führt das gesamte Orchester, er lenkt, er beseelt, feuert an, durchbricht das Gewebe der ihn umgebenden Klangmassen. Und wenn Pembaur noch tausendmal in Weimar mit Werken von Fr. Liszt sich hören läßt, er wird noch tausendmal mit dem gleichen Sturm der Begeisterung gefeiert werden, wie diesmal! Das ist eben bei ihm persönliche Hingabe an das Werk, Nachschöpfen, Hineinleben mit allen Fasern menschlichen Fühlens und Wollens, das ist: Auferstehung von Franz Liszt in seiner Kunst! — Nach der Pause: Violinkonzert h-moll von R. Wetz und eine symphonische Dichtung nach Rainer Maria Rilkes „Weise von Liebe und Tod" von Alfred Irmler. Prof. Robert Reitz, jetzt Lehrer an der Hochschule für Musik, getrennt von seiner früheren Wirkungsstätte, der Staatskapelle, und doch so stark mit ihr verbunden in der Darbietung des Violinkonzertes von R. Wetz, daß man seine Freude hatte. Zunächst eine hervorragende Gedächtnisleistung, das schwierige, stark problematische Werk so sicher aus dem Kopfe zu spielen. Im Orchestersatz stellenweise etwas zu dick, läßt das Konzert doch der Violine ein reiches Feld zur Entfaltung ihrer Reize, ist allerdings auch für das Soloinstrument oft zu schwerflüssig. Es gehört schon eine starke, männliche Hand dazu, dem Griffbrett pulsierendes Leben aufzudrücken; Robert Reitz kann das! Der Komponist, der am Pult des Dirigenten stand, durfte nach dem letzten Akkord mit Stolz dem kraftvollen Ausdeuter seines Werkes — ein echtes Kind der Tiefe und Innerlichkeit atmenden Muse des Schöpfers — die Hand schütteln. — Es wird immer schwer sein, Programmusik moderner Art nach dem ersten Eindruck abschließend zu beurteilen. Ohne Zweifel steckt hinter der Partitur des zuletzt gehörten Orchesterwerkes von Alfred Irmler ein tüchtiger, technisch sicherer Instrumentalist. Leicht ist es dem Hörer nicht gemacht, den „roten Faden" zu verfolgen, der sich durch das Ganze zieht; das ist gerade bei Programmusik dann der Fall, wenn sich das „Programm" nicht in den Händen des passiven Teiles einer solchen Veranstaltung befindet — und seien es auch nur ein paar Sätze. Die Ausdeutung unter der feingriffigen Stabführung Dr. Ernst Nobbe's war jedoch so prägnant und eindeutig, daß hierin kein Wunsch offen blieb. Trotzdem wird das Stück manchen Hörer innerlich kaltgelassen haben. Rainer Maria Rilke's Worte sind an sich schon „Musik" der menschlichen Sprache. Es drängte sich auch mir die Frage auf, ob es überhaupt noch möglich sei, diese wundervolle Lautmusik einer Dichtung mit Instrumenten aus totem Stoff der menschlichen Seele näher zu bringen.

In der Morgenfeier beherrschte Liszt allein das Feld. Josef Pembaur spielte als Eingang die Variationen über ein Motiv aus J. S. Bachs Kantate „Weinen, Klagen etc.". Danach sang Martha Adam vom Nationaltheater vier Lieder mit Klavierbegleitung (Emil Reifer). Die außerordentlich warme, gut geschulte Altstimme der Sängerin wußte aus allen Liedern den Kern der Empfindung zu schälen; am besten gelang „Die drei Zigeuner" und „Ich möchte hingehn wie das Ab ndrot". Die zwei Goethe-Lieder sang sie wohl ganz wundervoll in der Stimme, jedoch leiden die Kompositionen an den ermüdenden Längen. Nun saß wieder Meister Pembaur am Flügel. „Mazeppa", Rhapsodie Nr. 12 und „Gottes Lob in der Einsamkeit" — eine grandiose Folge pianistischer Leistung! Ohne Zweifel ist Liszt am echtesten in seinen Rhapsodien; das sprudelt geistreich empor und reißt mit. Deshalb wird wohl auch die 12. als Kern der Vortragsreihe zu werten sein. „Mazeppa" auf dem Pianoforte war eine pianistische Glanzleistung; ob ein Ohrenschmaus, das lasse ich dahingestellt. Für Orchester wirkt dieses Stück

jedenfalls beſſer. Die ganze Seele des Schöpfers ſang aber in dem ſchwärmeriſchen Schlußſtücke, hier ſchwingt die Reſignation der Welt gegenüber in allen Tonfarben. Ich kann wiederholen, was ich oben ſchon ſagte: Joſef Pembaur iſt als Liſzt-Interpret in Weimar immer willkommen und gefeiert! Dem Liſzt-Bund aber Dank, daß er die Erinnerung an den großen Sohn des uns befreundeten ungariſchen Volkes, der ein Wegbereiter unſres Richard Wagner war, ſo würdig feierte.

KONZERT UND OPER

LEIPZIG. Motette in der Thomaskirche:

1. Sept.: M. Reger: Fantaſie BACH (vorgetr. v. Herbert Collum). — J. S. Bach: „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Ch.

8. Sept.: Georg Böhm: Partita sopra „Auf meinen lieben Gott" (vorgetr. v. Herbert Collum). — David Köler: Pſalm 3. — Heinr. Schütz: Deutſches Magnificat f. 2 Ch.

15. Sept.: M. Reger: II. Orgelſonate d-moll (vorgetr. v. G. Ramin). — Joh. Brahms: „Warum iſt das Licht gegeben", Mot. f. gem. Chor. — J. Brahms: Feſt- und Gedenkſprüche f. 8ſt. Ch.

22. Sept.: J. S. Bach: Orgelſonate C-dur (vorgetr. v. Friedrich Högner). — J. S. Bach: „Jeſu, meine Freude", Mot. f. 5ſt. Chor. — J. S. Bach: „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Ch.

29. Sept.: Vincent Lübeck: Präludium und Fuge d-moll (vorgetr. v. Günther Ramin). — Ludwig Senfl: „Da Jakob nun das Kleid anſah", f. 5ſt. gem. Ch. — Joh. Eccard: „Maria wollt zum Heiligtum", f. 5ſt. Ch. — Joh. Herm. Schein: „O Domine", Mot. f. 6ſt. Chor. — H. L. Hasler: „Pater noster" f. 2 Ch.

DRESDEN. Veſper in der Kreuzkirche:

16. Sept.: Joh. Seb. Bach: Präludium und Fuge e-moll. — Paleſtrina: Aus der Meſſe „Assumpta est Maria" f. 6ſt. Ch. — Joh. Seb. Bach: „Singet dem Herrn", Mot. f. 2 Ch.

23. Sept.: Joſ. Rheinberger: Sonate Nr. 1 c-moll. — Joh. Herm. Schein: „O Domine" f. 6ſt. Ch. — Jakob Handl: „De corpore Christi" f. 4ſt. Sopranchor. — Heinr. Schütz: „Herzlich lieb hab ich dich" f. 6ſt. Ch. — Michael Prätorius: Motette f. 2 Ch.

ANSBACH. (Feſtkonzert im Markgrafenſchloß.) Zum zweiten Male veranſtaltete der Sing- und Orcheſterverein Ansbach unter ſeinem ungemein rührigen Dirigenten, Stadtkantor Hermann Meyer, im Prunkſaal des alten Markgrafenſchloſſes ein Feſtkonzert. Wieder war der Saal bis auf den letzten Platz beſetzt, ſo daß die Veranſtaltung wiederholt werden mußte. Kaum läßt ſich aber auch ein ſtimmungsvollerer Raum für ein Konzert mit Werken von Händel, Stamitz, Mozart und Haydn denken als jener Prunkſaal aus markgräflichen Glanztagen, der mit ſeinen koſtbaren Decken- und Wandgemälden, mit ſeinen intimen Raumverhältniſſen und ſeiner vorzüglichen Akuſtik ſchon rein äußerlich eine hohe Stimmung ſchafft für die ungeteilte Aufnahme von deutſcher Muſik.

Wie in den Tagen eines markgräflichen Hoffeſtes waren Treppenaufgänge und der Saal ſelbſt in einen matten Schein von Kerzen gekleidet, deren flimmerndes Licht ſich tauſendfältig in den fein geſchliffenen Gläſern der Kronleuchter brach. Viola da Gamba und Cembalo (dieſes aus der vorbildlichen Sammlung von Neupert-Nürnberg) paßten ausgezeichnet in dieſen Rahmen. Folkmar Längin-München und Prof. Joh. Hobohm-Würzburg waren als Künſtler dieſer Inſtrumente verpflichtet worden und ernteten mit ihren Darbietungen uneingeſchränkten Beifall. Wie wundervoll weich ſchwangen die Töne der Viola da Gamba in der Sonate C-dur von Händel, wie träumeriſch verſonnen erklang das Adagio dieſer Sonate und wie homogen geſellte ſich dazu der durchſichtige Ton des Cembalo.

In dem Konzert für Cembalo und Orcheſter (D-dur) von Haydn aber konnte Joh. Hobohm alle klanglichen Schattierungen und alle Nüancen beweiſen, deren das Inſtrument wie auch ſeine Technik fähig ſind. Die Nürnberger Sopraniſtin Martha Frieß verſchönte den Abend mit ein paar Geſängen von Händel und Mozart.

Nur ſelten iſt in Ansbach Gelegenheit geboten, derart ſtilvolle Konzerte zu hören. Die Veranſtaltung ſtand unter der Schutzherrſchaft des Regierungspräſidenten Oberſt Hoffmann und geſchah zugunſten der NS-Winterhilfe. Dr. F. J.

ESSEN. (Uraufführung: Ottmar Gerſters „Madame Liſelotte", Oper in drei Akten.) Der Stoff der „Liſelotte von Kurpfalz", die ihrer deutſchen Heimat zuliebe Jugend- und Familienglück opfert, indem ſie den Bruder Ludwigs XIV. heiratet, aber am Hofe des Sonnenkönigs zeitlebens eine gute Deutſche bleibt, iſt bereits in den verſchiedenſten Bearbeitungen auf die Bühne gebracht worden. Neuerdings hat ſich ihm Ottmar Gerſter, Lehrer an der Eſſener Folkwangſchule, zugewandt, ein Komponiſt, der ſich

in letzter Zeit bereits mit mehreren Chor- und Orchesterkompositionen Beachtung und Anerkennung erworben hat. Seiner „Madame Liselotte" liegt ein Libretto von Franz Clemens und Paul Ginthum zugrunde, das die wesentlichen geschichtlichen Ereignisse aus dem Leben der kurpfälzischen Prinzessin in fünf Bildern aneinanderreiht, wobei mehr äußere Ereignisse als psychologische Motive die Handlung ins Rollen bringen, die mit einer Verherrlichung der Vaterlandsliebe endet. Der Komponist benutzt nun diesen Leitgedanken dazu, seiner „Oper" eine solche musikalische Form zu geben, die in gleicher Weise wie das Deutsche Volkslied die ganze Volksgemeinschaft erfassen will. In dem Ringen um einen neuen Stil im musikdramatischen Schaffen dürfte er als ein Schöpfer der sehnsüchtig erwarteten „Volksoper" anzusehen sein. Vorherrschend ist hier das melodische Element als Ausdruck seelischen Erlebens in Lied und Arie; daneben finden in buntem Wechsel Verwendung: Rezitative, Chöre, Instrumentalintermezzi und Tänze. Wirkungsvolle Steigerungen im Stile der italienischen Veristen machen sich sehr gut in Verbindung mit volkstümlichen Weisen der Gegenwart oder Tanzformen aus der Barockzeit, zumal Gerster alles meisterhaft zu instrumentieren versteht. Hinter der Dramatik seiner Musik bleibt die Bühne vielfach zurück.

Die Uraufführung des Werkes im Essener Opernhaus gestaltete sich für den Komponisten wie für die ausführenden Künstler zu einem großen Erfolge. Johannes Schüler, der neue städtische Musikdirektor und Nachfolger Max Fiedlers, Oberregisseur Völker, Rochus Gliese als Bühnenbildner und Jens Keith als Führer der Tanzgruppe mußten sich am Schluß der Vorstellung mit dem Komponisten und der entzückenden Hauptdarstellerin (Claire Authenrieth) vor dem vollbesetzten Hause immer wieder zeigen.

Dr. Otto Grimmelt.

FLENSBURG. (Neuordnung im Musikleben.) Unter dem Zeichen des Zusammenschlusses aller Kräfte, die bisher nebeneinander und vielfach gegeneinander gewirkt haben, begann der neue Musikwinter in Flensburg. Seit seiner Gründung nach der Grenzziehung des Jahres 1920 hat sich das „Städtische Orchester" unter zwei tüchtigen Leitern, Victor Wolfgang Schwarz und Kurt Barth (1924—1933) zu außerordentlicher Leistungsfähigkeit entwickelt und ist trotz wirtschaftlicher Nöte, die wiederholt seinen Bestand gefährdeten, für weite Kreise der Provinz und des durch die Gewaltgrenze abgetrennten Deutschtums zum geistigen Mittelpunkt geworden. Gleichzeitig entwickelte sich unter der Leitung des Organisten Richard Liesche um St. Nikolai ein reges kirchenmusikalisches Leben, dessen Träger drei gelegentlich zusammenwirkende Chöre, der Oratorienverein, der Flensburger Kantatenchor und der St. Nikolai-Kirchenchor, waren. In dem jungen Johannes Röder erhielt Liesche, der 1930 als Domkapellmeister nach Bremen berufen wurde, einen ausgezeichneten Nachfolger, der seine außergewöhnliche chorerzieherische und Dirigentenbegabung im Februar 1932 durch die Veranstaltung des zweiten Heinrich Schütz-Festes der Neuen Heinrich Schütz-Gesellschaft unter Beweis stellte. Neben diesen beiden Zentralen führte das Männerchorwesen, unter seinem tüchtigen Chormeister Olof Nissen in der Richtung der neuzeitlichen Strömungen arbeitend, doch ein wenig fruchtbares Sonderdasein. Die große Volkswende unserer Tage zeitigte auch im Flensburger Musikleben den Willen, alle aufbauenden Kräfte organisch unter einheitlicher Führung zusammenzufassen. Im „Kampfbund für deutsche Kultur" vereinigt, sind die beiden Zentralen, die städtische und die kirchliche, dem bisherigen St. Nikolai-Organisten Johannes Röder unterstellt worden. Damit ist der historische Zwiespalt aus der Welt geschafft, der in der Art der bisherigen Zweiteilung beschlossen war. Das Städtische Orchester hat den seiner Bestimmung und Bedeutung entsprechenden Namen „Grenzland-Orchester" erhalten. Dem „Kampfbunde" eingegliedert, werden auch die „Vereinigten Männerchöre" als „Kampfbundchor" am Neuaufbau unseres grenzpolitisch so wichtigen Musiklebens beteiligt.

Als Auftakt des neuen Musikwinters bildete ein zweitägiges Brahms-Fest unter Röders Leitung eine eindrucksvolle Kundgebung dieses Aufbauwillens. Es begann am Sonnabend, den 7. Oktober mit einem Kirchenkonzert, das im Rahmen der Orgelwerke des Meisters größere und kleinere Chorwerke enthielt. „Der Gesang der Parzen" und der erste Teil des „Triumphliedes" waren die Eckpfeiler, verbunden durch a-cappella-Chöre, die beiden Motetten Opus 74 und die „Fest- und Gedenksprüche". An der Orgel wirkte der zur Nachfolge Röders berufene ausgezeichnete Straube-Schüler Karl Seemann. Die Morgenfeier am Sonntag im Stadttheater eröffnete der Leiter des „Kampfbundchores" Olof Nissen mit der Alt-Rhapsodie. Emmi Leisner-Berlin, ein in ihrer Vaterstadt Flensburg immer mit Begeisterung begrüßter Gast, sang das Solo. Die „Tragische Ouvertüre"', die von dem Duo Faßbaender-Rohr (Bremen) mit echt kammermusikalischer Verinnerlichung musizierte A-dur-Violin-Sonate und der dritte Teil des „Triumphliedes" bildeten Fortsetzung und Schluß der Feier, in deren Mittelpunkt die Festrede stand; im Auftrag des am persönlichen Erscheinen verhinderten

Staatskommissars Hinkel machte der Leiter der Berliner Funkstunde Pg. Frickhöffer beachtenswerte Ausführungen über Brahms und seine Bedeutung für unsere Zeit. Der Schwerpunkt des Festes lag in dem Orchesterkonzert am Sonntagabend mit den Haydn-Variationen, den Vier ernsten Gesängen (Emmi Leisner) und der c-moll-Symphonie. Dieses Fest brachte den eindeutigen Beweis, daß mit der Berufung Röders zur Gesamtleitung unseres Musiklebens der denkbar glücklichste Griff getan worden ist. Bewährte er im Kirchenkonzert wieder seine längst anerkannte Befähigung als Chorleiter und -Erzieher (besonders schön gelangen das „Parzenlied", die Motette „Warum" und die Fest- und Gedenksprüche), so war das, was er in kurzer Probenzeit mit dem Orchester erreicht hatte, geradezu phänomenal. Es ordnete sich mit unerhörter klanglicher Geschlossenheit Röders kraftvollem, lebensprühendem Gestaltungswillen unter, so daß die Werke des Orchesterkonzerts in einer bisher noch nicht erlebten Schönheit und Ausdruckskraft erstanden. Möge dem verheißungsvollen Anfang eine glückhafte Entfaltung der deutschen musikalischen Grenzlandkultur im Zeichen der Sammlung aller aufbauenden Kräfte folgen! Hoffmann.

KOBLENZ. Zu Anfang des Jahres trat wiederum der bekannte Verein der Musikfreunde mit einigen Konzerten in Erscheinung. Das Amar-Quartett aus Frankfurt a. M. erfreute mit Streichquintetten von Brahms (mitwirkend Frost aus Frankfurt), auch ein Sonatenabend mit Reger, Brahms, Beethoven (Prof. Paul Grümmer, Cello und Meta Hoentzsch (Klavier) stand auf ganz hoher künstlerischer Stufe. In einem vierten Abonnementskonzert des Musikinstituts unter Kapellmeister Artur Haelßig-Stuttgart hörte man die vierte Sinfonie von Schumann, die, soweit Temperament und Schwung musikalisch zum Leben erweckt werden wollen, wohl gefallen konnte, Feinheiten in den langsamen Sätzen und dergleichen aber scheinen Haelßig nicht zu liegen und ein Zu-Laut zerbrach des Romantikers Schumann besondere Eigenart. Auch die Ouverture zu Schuberts „Rosamunde" gab sich zu ungelenk und schwerfällig. Ebenfalls spiegelte sich der Charakter der Schubertschen Chöre (Geisterchor, Hirtenchor) nicht in bestem Lichte. Riele Queling (Violine) und Ilse Bernatz (Cello), beide aus Köln, mühten sich mit dem Doppelkonzert von Meister Brahms ab, insofern als da frauliche Eigenart gegenüber der männlichen sich viel zu kraftlos gab. An sich aber trägt der Orchesterpart eine Schuld seinerseits, da die Solostimmen, nicht selbständig genug gearbeitet, in ihm zu ertrinken scheinen.

Einen besonderen Höhepunkt bildete das Jubiläumskonzert zur Feier des 125jährigen Bestehens des Musikinstituts (gegründet 1808 von dem Staatsprokurator Anschütz). Unter 44 Bewerbern um den Posten des städt. Musikdirektors wurde der erste Kapellmeister der Düsseldorfer Oper Wolfgang Martin (geb. 1899 in Mannheim als Sohn des damaligen Oberbürgermeisters) gewählt. Das Besondere an Martin war sein Auswendigdirigieren der Beethovenschen Siebenten, der „Hymne an die Hoffnung" von Reger und des grandiosen Tedeums von Bruckner. Von den Solisten konnte zuerst die Sopranistin Änne Siben gefallen, dann aber auch Frieda Dierolf mit ihrem schönen Alt. Ludwig Matern als Tenor erfreute wieder einmal, der Bassist Ernst Lottorf (Hamburg) war zu dünn und technisch im Ganzen zu undeutlich. Das Jubiläum wurde mit einer Nachfeier im Saale des Casinos beschlossen, wo sich die Leitung des Musikinstituts, die Behördenvertreter und andere Deputierte zusammenfanden.

Zu Wagners Gedenken bot das Stadttheater-Orchester ein Sonderkonzert (ausgerechnet am Karfreitag-Abend!!!) im Theater selbst, einem für solche Veranstaltungen nicht günstigen Ort, wenn man hier das Orchester auf die Bühne setzt, wodurch sich akustische Mißverhältnisse ergeben. Unter KM Kliers Leitung hörte man Stücke aus Wagnerschen Musikdramen. Solisten der hiesigen Oper wirkten erfolgreich mit. Wagner aber gehört weder in den Konzertsaal noch in eine solche Aufmachung wie bei diesem Konzert. Eine Festvorstellung des „Fliegenden Holländer" (Regie und Inszenierung: stellvertretender Intendant Josef Kögel, Bühnenbild: Ott Marker) war daher das eher Gegebene. Wolfgang Martin dirigierte vortrefflich, Josef Lindlar (Düsseldorf) als Holländer, Henny Trundt (Köln) als Senta, Walter Hagner (Düsseldorf) als Daland, Josef Witt (Köln) als Erik hatten große Erfolge. Eine gute Leistung bot auch der Chor, einstudiert von Kapellmeister Hans Adametz. Das Haus war äußerst stark besucht, der Beifall reichlich und herzlich.

Hier und da hörte man im Stadttheater, meist mit Gästen, bekannte, gut gegebene Repertoireopern. Eine „Deutsche Opernbühne" (Sitz Koblenz) macht sich durch erfolgreich aufgeführte deutsche Opern („Lortzing" u. a.) beim großen guten Volke besonders verdient.

Auch die Kirchenmusik zeigte wiederum schöne Mannigfaltigkeit. So gab in der Christuskirche die Koblenzer Organistin Thea Schirmer mit dem Essener Flötisten Walter Kiehl und dem Koblenzer Baritonisten Jean Pohl ein historisches Konzert mit Werken von Bach, Buxtehude, Händel, Lübeck, Telemann, in dem sie beredtes Zeugnis ihrer hochstehenden musikalischen Kunstausübung, jeder auf seinem Sondergebiet, ablegten. In der Florinskirche hörte man vor Ostern

die Schützsche Matthäuspassion in der Bearbeitung von Arnold Mendelssohn und von Karl Caelius (Koblenz) als Leiter eines trefflichen Chores aufs Beste betreut. Als Evangelist gefiel Karl Ringhausen-Köln, als Christus Jean Pohl, an der Orgel beherrschte Adolf Heinemann seinen schwierigen Part. Heinemann veranstaltete auch diesmal wiederum, einer jahrelangen Überlieferung folgend, am Palmsonntag ein Passionskonzert in letzgenannter stimmungsvoller Kirche mit Werken von Meister Bach als Orgelfeierstunde, die hier bekannte Frau Annemarie Henning-Hörth, eine geschmackvolle Sängerin mit schöner Altstimme, bot Stücke aus Schemellis Gesangbuch und Bach, Konzertmeister Heinrich Wäsch erweckte mit seinen Violinvorträgen Bachscher Stücke nicht minderes Gefallen. In der Jesuitenkirche erfreute mit seinem vorzüglichen Chor erneut Jos. Buschmann durch die Vorführung von Chorälen und Motetten an den Kartagen, zu Ostern als Organist mit umrahmenden Stücken von Bach und Buxtehude und Choraldarbietungen, vor allem aber mit der Messe in F-dur, der Caecilienmesse von Luigi Cherubini, dem Buschmann als Musikhistoriker auch besondere Liebe angedeihen läßt. An der Orgel war Thea Schirmer eine sichere gewandte Begleiterin.

Eine Koblenzer Konzertgesellschaft, die gute wertvolle Musik allen Volkskreisen „mit volksmäßigen und volksverbindenden Zielen" bieten will, ist unter Leitung von Dr. Ferd. Collignon ins Leben gerufen worden. Musikdirektor Ernst Hülsbeck, bisher Leiter des MGV. St. Castor, hat einen gemischten Kammerchor, der „im bewußten Gegensatz zu jeglichem Chordrill stehend sich zu lebendigem Gemeinschaftssinn als einem inneren Bedürfnis" zusammenfinden will, gegründet. Als neuer musikalischer Leiter des MGV. St. Castor ist Willi Schell-Köln, der auf dem Gebiet des Männergesanges einen guten Ruf hat, gewonnen worden. Dr. W. J. Becker.

KÖNIGSBERG. Überschauen wir rückblickend den letzten Konzertwinter, so ist für eine Provinzstadt die erstaunlich große Anzahl und mannigfaltige Art der Veranstaltungen auffallend. Da ist an erster Stelle von der Oper die Aufführung von Pfitzners „Palestrina" am Totensonntag unter der Leitung des Komponisten zu nennen. Pfitzner selbst hat sich über die zu dieser Aufführung zur Verfügung stehenden Kräfte sehr lobend ausgesprochen. Mit dieser Aufführung verabschiedete sich der bisherige Intendant Dr. Schüler, der einem Ruf nach Leipzig folgte. Schülers Weggang bedeutet für unsere Oper, die sich unter seiner Führung einen hervorragenden Ruf erworben hatte, der bis ins Reich gedrungen war, einen großen Verlust. Von den noch unter Operndirektor Vondenhoff vorbereiteten Werken gelangten teilweise unter dem ausgezeichneten Werner Richter-Reichhelm zur Aufführung: „Ring", „Parsifal", „Rosenkavalier", „Carmen", „Bohème" u. a., außerdem noch verschiedene Operetten.

Die Sinfoniekonzerte, die bisher das Unternehmen einer privaten Gesellschaft waren, gingen in die Hände des Ostmarken-Rundfunks über. Dadurch war es möglich, daß wir mehrere Gastdirigenten und hervorragende Künstler in diesem Rahmen hören konnten. Von den 8 Konzerten dirigierte Clemens Krauß Wagner, und Strauß (Solistin: Frida Leider) Hans Pfitzner dirigierte sein Violinkonzert (Alma Moodie) und Stücke aus seiner Oper „Das Herz", sowie Schumanns Vierte. Erich Seidler, den musikalischen Leiter des Rundfunks, erlebten wir erstmalig im Konzertsaal mit der hervorragenden Aufführung der 4. Sinfonie von Max Trapp, die großem Interesse begegnete. Arthur Schnabel spielte in diesem Konzert Schumanns a-moll Konzert. Ein etwas buntes Programm (Weber, Saint-Saëns, Chopin, Beethoven), Solisten: Geschwister Kolessa, hörten wir von Eugen Jochum. Operndirektor Vondenhoff brachte in drei Konzerten Werke von Bach, Brahms, Bruckner, Dvorak, Borodin, Hindemith und Strawinsky. Letzterer spielte sein Capriccio selbst, die anderen Solisten waren Georg Kuhlenkampff und Arnold Földesy. Erich Orthmann-Danzig führte im letzten Konzert Beethovens Neunte und die 3. Leonoren-Ouvertüre auf mit dem Solistenquartett: Lotte Schrader, Maria v. Basilides, Heinz Marten und Kurt Wichmann. Neben den Sinfoniekonzerten besuchten uns in den Künstlerkonzerten Onégin, Schlusnus, Huberman, Fischer, Busch und Serkin.

Besondere Erwähnung verdienen auch die Konzerte im Fliesensaal des Königsberger Schlosses, da in ihnen bodenständige jahrhundertalte Tradition gepflegt wurde. „Aus Ostpreußens musikalischer Vergangenheit" betitelte sich ein Zyklus von 5 Konzerten, von denen Erich Seidler 4 leitete: „Königsbergs italienische Zeit" (Oboenkonzert von Marcello, Sinfonie von Hasse, Stabat mater von Pergolese); das musikalische Drama von Heinrich Rolle: „Abraham auf Moria"; das Duodrama von Hermann Brandes mit der Musik von Georg Benda: „Ariadne auf Naxos"; dann vor allem die Uraufführung der Pasticcio-Oper von Georg Friedrich Händel: „Hermann von Balke". Im fünften Konzert dirigierte Prof. Dr. Müller-Blattau „Tafelmusik für Herzog Albrecht" (Werke von Praetorius, Stobbäus und Albert).

Überaus zahlreich waren die Veranstaltungen der großen Chöre. Die Singakademie führte in einem Bruckner-Abend die f-moll-Messe und das Te Deum und am Karfreitag die Johannespassion

von Bach unter Hugo Hartung auf. Die Muſikaliſche Akademie brachte unter Operndirektor Vondenhoff die Uraufführung der Auferſtehungskantate, des neueſten Werkes unſeres einheimiſchen Komponiſten Otto Beſch, des Komponiſten der Adventskantate, heraus. Außerdem erklang die wundervolle Krönungsmeſſe von Mozart. In einem Bußtagskonzert ſang der Bach-Verein unter Traugott Fedtke Bachs Motette „Jeſu meine Freude" und Brahms' Motette „Warum iſt das Licht gegeben dem Mühſeligen". Dazwiſchen ſpielte Fedtke die Orgelmeſſe von Reger. In einem Paſſionskonzert gelangte durch den Bach-Verein in Arbeitsgemeinſchaft mit dem Inſterburger Kammerchor die Paſſionsmuſik nach dem Evangeliſten Markus von Kurt Thomas und eine Meſſe von Orlando di Laſſo zur Aufführung. Die begabte Organiſtin Friedel Roſe ſpielte im ſelben Konzert Bachs Partita „Sei gegrüßet Jeſu gütig". Anläßlich des 60. Geburtstages Max Regers veranſtaltete der Bach-Verein eine Reger-Gedächtnisſtunde, in der die „Geiſtlichen Geſänge" op. 138 erklangen. Oberorganiſt Gerhard Bremſteller, Breslau, ſpielte muſtergültig die „fis-moll-Sonate" und die „Morgenſtern"-Fantaſie. Der Kantaten-Verein führte unter Paul Eichberger Herzogenbergs Weihnachtsoratorium und am Gründonnerstag das Oſteroratorium desſelben Komponiſten auf, außerdem in ſehr reger Tätigkeit eine große Anzahl Bachſcher Kantaten. In einem Konzert mit alten Meiſtern ſpielte Prof. Dettmer, Hannover zu Chören von Schütz und a. Orgelwerke von Frescobaldi und Bach. Der Lehrergeſangverein machte ſich unter Prof. Firchow's Leitung um die Aufführung des Brahms'ſchen Requiems verdient. Das Alt-Solo in der Alt-Rhapſodie, die vorher erklang, ſang Eva Liebenberg. Walter Eſchenbach brachte mit ſeinem Domchor das Weihnachtsoratorium von Bach zu einer verdienſtlichen Aufführung. Der Löbenichtſche Kirchenchor, der ſich ebenfalls über das übliche Niveau heraushebt, brachte unter Paul Ewerts Leitung Werke alter Meiſter zu Gehör, ſo: Buxtehudes Kantate „Jeſu meine Freude", von Heinr. Schütz: „Der zwölfjährige Jeſus im Tempel", von dall Abacco ein „Concerto grosso", Händels Trauerhymne, ſowie mehrere Kantaten von Bach und Reger. Der Neuroßgärter Chorverein (Leitung Traugott Fedtke) veranſtaltete ein Weihnachtskonzert mit alter und neuer Weihnachtsmuſik. An neueren Werken hörte man eine Orgelfantaſie von Heinrich Spitta, Marienlieder von Günter Raphael und Weihnachtschoräle von Heinrich Kaminski. Durch den Funkchor gelangte in der Neuroßgärter Kirche die Choralpaſſion von Hugo Diſtler (Leitg. KM Ludwig Leſchetitzky) zur Uraufführung. Traugott Fedtke.

MÜNSTER. Es gibt auch in der Gegenwart noch Muſiker von Rang und Bedeutung, deren Schaffen viel zu wenig gekannt iſt und gewürdigt wird. Zu ihnen gehört der in Münſter anſäſſige ſchwäbiſche Komponiſt Dr. Richard Greß, deſſen kompoſitoriſche Arbeiten zwar in neuerer Zeit ſehr bekannt werden, aber in vieler Hinſicht doch noch der Anerkennung harren. So erlebte Greß in dieſem Jahre in Münſter bereits drei Uraufführungen von Werken ſeiner Feder und wird auch hier und da (z. B. Frankfurt a. M., Stuttgart, Rundfunk) in dieſem Winter aufgeführt werden. Im April d. J. brachte der Münſterſche Lehrergeſangverein unter Leitung ſeines befähigten Führers Heinrich Maria Sambeth, des bekannten Vorkämpfers auf dem Gebiet der Jugendmuſikpflege und Lehrerbildung, Greß' vier- bis achtſtimmige Chorballade „Ein Muſikus wollt' fröhlich ſein" zu beifällig aufgenommener Uraufführung. Das 1930 entſtandene, in manchen Teilen überaus ſchwierige Werk iſt auf einen im Stile von Brentanos „Des Knaben Wunderhorn" gehaltenen altdeutſchen Text geſetzt und ſehr friſch im Charakter. Bemerkenswert an dem doppelchörigen Werk iſt die Durchdringung linearer Partien mit reizvollen, klanglich orientierten Gebilden (Verwendung des Faux Bourdon), die ſich beſonders in der Gegenüberſtellung des homophonen „Liedleins" mit der Fuge vortrefflich gibt. Charakteriſtiſch für das Werk iſt ferner eine gewiſſe Bevorzugung von Quarten-Akkordbildungen und eine, trotz gelegentlicher Härten, weich zu nennende Stimmausweichung, die in dem ſehnſuchtsvollen „Lied vom Elslein" vorzüglich zum Ausdruck kommt.

Eine weitere Uraufführung erlebte Greß mit der erſtmaligen Darbietung ſeiner Dauthendey-Geſänge op. 38 gelegentlich der Winterſemeſter-Eröffnung der von ihm geleiteten Weſtfäliſchen Schule für Muſik. Es handelt ſich hier um Geſänge nach Dichtungen des fern ſeiner Heimat auf Java in der Kriegsinternierung verſtorbenen Maximilian Dauthendey, die in zykliſcher Form durchkomponiert wurden. Ohne Unterbrechung gehen die ſechs Geſänge ineinander über, wodurch eine ſtark wirkende, auch durch die ſinnvolle Auswahl der Texte ſchon gegebene innere Geſchloſſenheit erreicht iſt. Melodiſch ſind ſie außerordentlich feinſinnig ausgewogen und laſſen bis in die Einzelheiten hinein die Hand eines Meiſters erkennen. Das gleiche gilt von der herben Harmonik und ſenſiblen Rhythmik des urſprünglich für Singſtimme und Kammerorcheſter geſchriebenen Werkes. Die Geſänge wurden von Johanna Maria Uhl (Sopran) mit dem Komponiſten am Klavier dargeboten. Wie bekannt wurde, ſollen die Dauthendey-Geſänge in ihrer

Originalfassung zur Eröffnung der Dauthendey-Ausstellung demnächst in Berlin erklingen.

Die Uraufführung der „Vaterländischen Musik für Orchester op. 56", die erst kürzlich aus Anlaß der feierlichen Einweihung des neuen münsterschen Theaterumbaus entstand, bildete die bisher letzte Aufführung einer Komposition von Greß in Münster. Letztgenanntes Werk, das auf Anregung der Stadt Münster entstand, zeigt deutlich die Spuren einer Schnellarbeit. Entgegen der möglichen Vermutung, es hier mit einer Konjunkturarbeit zu tun zu haben (die Musik ist „Dem Dritten Reiche" gewidmet und verwendet in ihrem Aufbau neben dem Liede „Wir hatten gebauet ein stattliches Haus", das Deutschlandlied und das Horst Wessellied), zeigt sich die Komposition jedoch von hohem künstlerischen Ernst getragen, ohne dabei freilich restlos zu überzeugen. Einschränkend muß dazu noch gesagt werden, daß die vorgegebene Anlage des Werkes kaum andere Möglichkeiten formaler Gestaltung zuließ — gehört doch auch Brahms' „Akademische Festouvertüre", die dem uraufgeführten Werk im Aufbau nahe verwandt ist, keineswegs zu den bedeutenderen Kompositionen des norddeutschen Meisters. Erst die Schlußapotheose der „Vaterländischen Musik", in der alle drei Lieder zusammengeführt werden, vermag einigermaßen zu befriedigen und zeigt Greß als einen Meister des Kontrapunktes und der Instrumentation. — Im Rahmen der Konzerte des gleichgeschalteten Musikvereins wird Greß' neue „Symphonische Serenade" unter Leitung von MD Jochum noch in dieser Konzertperiode zur Uraufführung gebracht werden. Gerhard Kaschner.

PARIS. Die Capitale stehen mit ihren zwölf Brahms-Feiern den anderen europäischen Großstädten nicht nach — ruft „Excelsior" aus — und dabei behauptet man, die Franzosen liebten Brahms nicht! — In der Staatsoper leitete Phil. Gaubert eine bemerkenswerte Uraufführung: „Vercingetorix" von Canteloube, eine Oper national-epischen Charakters des bisher nur durch volkstümliche Werke bekannten Komponisten, von ausgezeichneter Bühnenwirkung. Interessant war die eigenartige Verwendung im Opernorchester der Martenot-Klangwelleninstrumente. „Die dadurch erreichte ätherische Stimmung ist allerdings Wagner mit den geteilten Geigen im „Lohengrin" weit besser gelungen." (Urteil der französischen Presse!) — Auf ihrem Landsitz St. Leu feierte Wanda Landowska in 6 Matineen alte Meister. Mit der ersten Originalaufführung in Paris der „Goldbergschen Variationen" von J. S. Bach vollbrachte sie eine künstlerische Heldentat. Auf der ewigen Suche nach verschollenen „Alten" entdeckte Landowska kürzlich in der Brüsseler Nationalbibliothek „ein Trio in Taschenformat" für Flöte, „Oboe d'amore" und Clavecin von Lotti (Bachs Lieblingskomponist), das sie vom Manuskript getreulichst kopierte und uraufführte. Man bewunderte den freien Kompositionsstil, ebenso wie bei Vivaldis Streichkonzert und Marcellos Oboenkonzert, zwei Werke, die der große Bach für würdig hielt für das Clavecin zu bearbeiten. — Vor Torschluß der Saison eine „Neuigkeit": 8 vierhändige „in Deutschland aufgefundene" Polonaisen von Rob. Schumann, die zuerst an Schubert erinnern, dann aber den Komponisten der „Papillons" nicht verleugnen können. — Von den sonstigen Uraufführungen fiel das „Orchester-Finale" von Henri Barraud durch seine Schöpfungsfrische ganz besonders auf. Popows „Blasseptuor", das neueste russische Kunstprodukt, ist weniger als die im Aufbau sehr klare „Fuge für 18 Violinen" von Dubensky zu empfehlen. Milhauds Tanzdichtung „Tyrannentod" verblüffte durch manche Klangwirkungen des Chores, die aber wenig zu dem weiblichen Tanz paßten. Kurt Weills Ballett „Sieben Kapitalsünden" war die expressionistische Fortsetzung seiner Mahagonni-Kompositionsart. Man freute sich, endlich die „Pique-Dame" von Tschaikowsky zu hören, welche die Russische Oper zugleich mit „Zarenbraut" von Rimsky-Korsakoff erstmalig hier aufführte. — Von den Geigern der jüngeren Generation imponierten Zino Francescatti als Beethoven-Interpret vornehmster Art und R. Totenberg, ein umfassendes Talent. Als Koloratursopran rief Elisabeth Geio von der Leipziger Oper berechtigtes Aufsehen hervor, nicht weniger als das New-Yorker Gesangsphänomen Lily Pons. Der blinde Chopin-Preisträger Imre Ungar fesselte durch die starke Intuition in seinem verfeinertem Klavierspiel. —

Die über 1500 Konzerte zählende Saison 1932/33 schloß Franz v. Hoeßlin mit einem Wagner-Abend erfolgreich ab. Die für Ende Juni geplante „erste französische Musikwoche" mußte aus finanziellen Gründen auf 1934 verschoben werden. A. von Roessel.

ROSTOCK. (Eine deutsche Bühne im Zeichen Richard Wagners.) Seit Jahren behauptet Rostock in Bezug auf die Pflege der Kunst Richard Wagners unter den norddeutschen Theatern eine führende Stellung. Im neuen Deutschland findet dieses hochgemute, allen Zeitströmungen zum Trotz stets festgehaltene Streben endlich die gebührende Anerkennung und Förderung von seiten der Behörden. Daß seit März dieses Jahres der Platz am Theater Richard Wagner-Platz, die vorbeiführende Straße Adolf Hitler-Straße heißt, be-

deutet den tief innerlichen Zusammenhang zwischen Reich und Kunst. Die neue Spielzeit begann mit den „Meistersingern" unter Adolf Wach mit Arthur Bards hervorragendem Hans Sachs. Das Theater war mit Blumen, Tannengewinden und Fahnen reich geschmückt, Ansprachen des Oberbürgermeisters, des Stadtrats und des Intendanten hoben die Bedeutung der Stunde hervor, die der deutschen Kunst im Kulturleben des deutschen Volkes die rechte Würdigung einräumen will. Eine Kundgebung im Freien auf dem neuen Markt mit der vom Kaiser- und Königsmarsch umrahmten Schlußszene der „Meistersinger" vor Tausenden von Zuhörern trug den Gedanken der deutschen Bühne in weiteste Kreise. Den Teilnehmern an der deutschen Bühne, die sich hier eines außergewöhnlich regen Zuspruches erfreut, werden Werke von höchstem Wert wie „Meistersinger", „Zauberflöte", „Barbier von Bagdad" geboten. Mit unermüdeter Begeisterung hören die tagsüber werktätigen Besucher die „Meistersinger" von ½8—1 Uhr nachts an! Bühne und Zuhörer schließen sich zu einer sich gegenseitig fördernden Gemeinde zusammen, wie sie dem Meister von Bayreuth vorschwebte. Zur Feier der Vereinigung beider Mecklenburg am 12. Oktober fand vor hohen Gästen, dem Reichsstatthalter und dem Großherzoglichen Hause, eine großartige Aufführung des neu eingeübten und ausgestatteten „Fliegenden Holländers" statt, wo abermals Arthur Bard im Mittelpunkt stand, dem sich aus Hamburg Marta Geister (Senta) und Paul Kötter (Erik) zu einer erstklassigen Besetzung gesellten. Das Werk wurde unverkürzt und, wie hier immer, in möglichstem Anschluß an den Bayreuther Stil gegeben. Zum ersten Male erklangen die Gespensterchöre im 3. Akt mit großer Wirkung, indem durch Lautsprecher die nötige Verstärkung und Klangfärbung erzielt wurde. Der abermals reich geschmückte Zuschauerraum ergab mit Braunhemden, Uniformen und festlichen Gewändern ein farbenfrohes Bild. Die Wogen der Begeisterung gingen hoch. Zum Beginn der Vorstellung riefen die kürzlich wieder aufgefundenen Fanfaren, die Wagner einst dem Bayreuther Reiterregiment gewidmet hatte. Mit ihren Anklängen an die Trompeten der „Meistersinger" und des „Lohengrin" (3. Akt, Heerbann) schmetterten sie die frohe Botschaft deutscher Meisterkunst vom Balkon des Theaters über das versammelte Volk. Auch am anderen Tag beim Staatsakt der Vereinigung von Mecklenburg-Schwerin-Strelitz grüßten die Lohengrinweisen den Statthalter im Ständehause. Sehr eindrucksvoll war der Augenblick als der Statthalter das Theater betrat. Alle Anwesenden erhoben sich in ernstem Schweigen zum Hitler-Gruß; dann versank, ohne jede weitere Kundgebung, wie in Bayreuth beim Erscheinen des Reichskanzlers, das Haus in Dunkel, aus dem des „Holländers letzte Seefahrt" in ergreifender Schönheit aufklang. Vom pausenlosen Durchspielen mußte abgesehen werden, aber sonst war alles im Geiste der dichterischen Schöpfung. In den Zwischenakten wogte eine festlich erregte Menge durch die Wandelgänge, wo der Reichsstatthalter und der Großherzog in zwangloser Weise Bekannte begrüßten und Vorstellungen entgegennahmen.

Im erwachten Deutschland, dessen Führer sich zu Richard Wagner bekennt, verkündete das Rostocker Theater aufs neue seinen ernsten und erfolgreichen Willen zu deutscher Art und Kunst.

Prof. Dr. W. Golther.

SCHWERIN. (Uraufführung: „Sein Schatten", Deutsche Spieloper in drei Akten von Friedrich von Flotow, am Mecklenburgischen Staatstheater.) Dem Zusammenwirken von Herbert und Siegfried Scheffler ist die Wiederbelebung dieser 1870 kurz vor dem Kriege in Paris uraufgeführten Oper zu danken. Sie hat ein sehr wechselvolles Schicksal gehabt. In Paris wurde sie nach dem deutsch-französischen Kriege weitergespielt. Italien, Belgien, Spanien folgten, überall der gleiche Beifall. Nur in Deutschland fand das Werk keinen Eingang. Wien machte 1871 eine Ausnahme, aber der Erfolg blieb aus. Die Neubearbeitung hat die Oper einer vollständigen Umwandlung unterzogen. Die Handlung ist eine abwechslungsreichere, dramatisch belebtere geworden; weniger befriedigt dabei die zum Teil etwas operettenhafte sprachliche Behandlung. Das Liebenswürdige der Flotowschen Muse kommt in der Musik aufs Beste zur Geltung, wenn sie auch in Erfindung und Durchschlagskraft nicht im Entferntesten an Flotows Welterfolge Martha und Alessandro Stradella heranreicht. Aber sie ist unverbildet und sauber, eine gesunde musikalische Kost, innig und unverfälscht. Daß man dieses zarte musikalische Gebild zum Teil in ein rauschendes, modern-orchestrales Gewand kleidete, war nicht sehr glücklich. Daraus ergibt sich ungewollt ein Zwiespalt, der sich hätte vermeiden lassen. Für das Werk setzte sich in bester Form das Staatstheater-Orchester unter Leitung von Wolf v. d. Nahmer ein, der hierbei durch die lebendige Inszene von Richard Ludewigs wirkungsvoll unterstützt wurde. Auch die gesanglichen und darstellerischen Leistungen der Damen Clahes, Wolf und der Herren Dienes, Stralendorf und Gleß fanden gebührend warme Anerkennung.

A. E. Reinhard.

STRASSBURG. („Josua" von Händel.) Am 15. Oktober hat der Chor der Reformierten Kirche Straßburgs im Sängerhaus Händels „Josua" zu

sehr verdienstvoller Aufführung gebracht. Es kann dem künstlerischen und hochstrebenden Dirigenten, Professor Karl Müller, nicht hoch genug gewertet werden, daß er den Kantaten Bachs und den Oratorien von Händel, Haydn und Schütz zu stilgerechten Aufführungen in Straßburg verhilft. So war auch diese Josua-Aufführung eine rühmliche Tat in der Pflege deutschen und ewigen Geisteskulturgutes. Wenn das Werk auch durch Herübernahme weiter Teile aus dem „Judas Maccabäus" und „Israel in Ägypten" und der textlichen Schwächen des Fehlens einer folgerichtigen dramatischen Entwicklung als Ganzes nicht zu den mustergültigen Oratorien Händels gezählt werden kann, so sind in ihm doch so viele herrliche Schönheiten, besonders in den Chören, aber auch in einzelnen Arien enthalten, daß eine Aufführung des Werks immer als ein Verdienst zu nennen sein wird, besonders, wenn die Chorwunder so eindringlich und gekonnt dargeboten werden, wie eine peinlich sorgfältige Einstudierung, wie die durch Prof. Müller, mit einem ausgezeichneten und kultivierten stimmlichen Material es gewährleistet. Es wird stets zu beklagen bleiben, daß die Textvorlagen nicht im entferntesten des Händelschen großen Geistes ebenbürtig sind. Was wären erst diese Werke mit einem entsprechenden dramatisch heldischen Text! — Frau S. Wurth-Imbert und die Herren Ch. Schweitz A. Peter und K. Gillig sangen die Solostimmen im echten Händelgeist und mit vornehmer Stimmkultur. An der Orgel wirkte der bekannte, besonders auch in Deutschland hochgeschätzte Dr. Johannes Müller.

Das Straßburger Stadttheater brachte zu Beginn der Spielzeit Richard Wagners „Lohengrin" und in der gleichen Woche den „Tristan" (Französisch). Die Lohengrin-Eröffnungsvorstellung sollte Paul Bastide-Paris, der bis vor etwa einem Jahre Erster am Straßburger Dirigentenpult war, leiten. Sein Ausbleiben hat bei einem Teil der Kritik und der Öffentlichkeit die Frage veranlaßt, wie lange der Name P. Bastide noch als Aushängeschild dienen solle. An seiner Stelle leitete E. G. Münch, der zweite Kapellmeister die Aufführung. Wie es künftighin mit den immer gut besuchten, bisherigen deutschen Opernvorstellungen sein wird, ist eine Frage, die zur Zeit noch offen steht. Mh.

WÜRZBURG. Die Intendanz des Stadttheaters konnte in der verflossenen Spielzeit unter dem schweren wirtschaftlichen Druck neben einem naturgemäß reichhaltigeren Operettenspielplan — der stets mit Geschmack und Gefühl für Sauberkeit durchgeführt wurde — auf dem Gebiet der Oper nur wenig bieten. Das mutig Gewagte durfte umso stärkere Beachtung beanspruchen, als unter der angespannten Arbeit des KM. Rud. Wille, gestützt auf ein tüchtiges Personal und mehrere vorzügliche auswärtige Gäste, gestützt auf ein gegenüber dem Vorjahre verstärktes Orchester und einen gut besetzten Chor, Aufführungen von einer gewissen künstlerischen Rundung und Geschlossenheit gelangen. In „Fidelio" sangen als Gäste Hanna Gorina-Mainz und Marius Andersen-Magdeburg; der Würzburger Georg Walberer verriet als Rocco für einen Neuling auf der Bühne beachtliche Qualitäten. Köstlich traf der Regisseur Wilh. Kaerner den Lustspielton in E. v. Dohnányis komischer Oper „Der Tenor". Die liebenswürdige Satire des von E. Groh stammenden Textes und die — trotz unzweifelhaft bewußter Anlehnungen — Reize einer von Witz erfüllten Eigensprache aufweisende Musik verhalfen dem Werke zu einer glänzenden Aufnahme. Julius Welker und Karl Güllich, die Hauptstützen des Solopersonals, waren darstellerisch und musikalisch vorzüglich. „Tristan und Isolde" erhielt durch die Mitwirkung von Margarete Bäumer, Magda Spiegel und Marius Andersen ein festliches Gepräge. Die Rich. Wagner-Feier des Staatskonservatoriums brachte die C-dur-Sinfonie, die Gralschöre und Schlußmusik des 1. Aktes Parsifal. Die Ansprache Hermann Zilchers war das temperamentvolle Bekenntnis eines deutschen Musikers zum Gesamtwerk des Meisters, erfüllt und erfüllend mit dem Glauben an die fortzeugende Kraft der deutschen Seele. Auch ein Konzert der Münchener Philharmoniker unter Dr. Kloiber galt Wagner. Solisten waren Sabine Offermann und Pistor. — Die „Notgemeinschaft erwerbsloser Berufsmusiker" bildete das „Philharmonische Orchester" (Leitg.: KM Wille), ein kulturell und sozial begrüßenswertes Unternehmen. In den beiden ersten Volkskonzerten wirkten Ad. Schiering (Violine) und Gust. Steinkamp (Klarinette) solistisch mit. In den Konzerten des Staatskonservatoriums brachte Zilcher außer der denkwürdigen Aufführung von Bruckners Neunter (in der Urfassung) eine dreitägige Brahmsfeier. In der Kammermusik traten auf: Hanns Schindler (Orgel), Alma Moodie und Rud. Watzke, begleitet von Zilcher, das Schiering-Quartett mit Heinz Knettel. Das Orchesterkonzert brachte die Serenade in A, das Violinkonzert in der großzügigen Gestaltung durch Moodie und die c-moll-Sinfonie: eine Großtat von Zilcher und dem Orchester. Das „Deutsche Requiem", wundervoll gelockert im melodischen Aufbau war krönender Abschluß. Im Zeichen von Brahms stand auch ein Konzert der Liedertafel (wo u. a. die Liedmeisterin Luise Willer Triumphe feierte) wie ein Abend des Sängervereins (Dirigent: Carl Schadewitz), der auch

dem inzwischen verstorbenen Simon Breu galt. Eine Fülle von Schönheit breiteten die Regensburger Domspatzen in Chorwerken alter und neuer Meister aus. Herm. Schem dankte man die zielsichere Wiedergabe von H. Schütz' „Matthäus-Passion". Willy Schaller (Viola), Gust. Steinkamp (Klarinette) und Heinz Knettel (Klavier) zeigten sich in einem Kammermusikabend mit gewählter Vortragsfolge als Meister ihres Instrumentes. Hanns Schindler setzte sich in einem Passionskonzert der Madrigalvereinigung für Reger, Haas und Karl Höller erfolgreich ein. Endlich offenbarte der Klavierabend Hermann Zilcher von neuem das Phänomen seiner Tastenkunst, dessen Geheimnis und Schlüssel ist: die Kunst der Deklamation. Bert Friedel.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Für eine in Bremen stattfindende Max v. Schillings-Woche wurde S. v. Hausegger als Leiter eines Orchesterkonzertes gewonnen.

Das Erste Tschechoslowakische Kammermusikfest findet vom 31. Mai bis 3. Juni 1934 in Bad Liebwerda statt und besteht aus vier Hauptkonzerten und einer geistlichen Abendmusik.

Das ungarische Staatstheater wird im Frühjahr nächsten Jahres eine Festspielwoche veranstalten, und zwar werden klassische Werke der Ungarn befreundeten Nationen zur Aufführung gelangen.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Unter dem Namen „Stagma" erfolgte die Gründung der neuen reichsdeutschen Aufführungsrechtsgesellschaft („Stagma": Staatlich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Urheberrechte). Die Gesellschaft stellt den von allen interessierten Kreisen seit Jahren erwünschten Zusammenschluß der GEMA und der Anstalten der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer dar. Zum Präsidenten der Stagma wurde Professor Paul Graener ernannt.

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda teilt mit: Das Reichskartell der Deutschen Musikerschaft untersteht als alleinige Spitzenorganisation der gesamten deutschen Musikerschaft unmittelbar dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und bildet die Grundlage für den berufsständischen Aufbau der deutschen Musikerschaft. Die neuerdings aufgetauchten Versuche, durch irreführende Pressemeldungen dem Reichskartell der deutschen Musikerschaft diese Bedeutung abzusprechen, sind ungesetzlich und von allen Amtsstellen zu unterbinden.

Der Männergesangverein Frankenberg Sa. (Leitung Richard Baum) feierte sein 100jähriges Bestehen mit einem Festkonzert, das Uraufführungen des Dirigenten bot.

Der Deutsche Sängerbund hat das Preissingen für seine sämtlichen Vereine verboten.

Eine „Niedersächsische Musikgesellschaft" mit dem Sitz in Braunschweig wurde unter Leitung von Dr. Fritz Pauli (Hamburg) gegründet.

Der Berliner Hochschulchor wird aufgelöst, weil er seinem Namen durch Aufnahme bezahlter Mitglieder und Liebhaber nicht mehr entspricht, und steht vor der Neugründung.

Der Berliner Philharmonische Chor bringt in seinen Abonnementskonzerten das Requiem von Brahms, den „Einsiedler" von Reger, Bach-Kantaten und Bruckners f-moll-Messe.

Die „Deutsche Musikgesellschaft" hat sich neu konstituiert. Arnold Schering übernahm den Vorsitz, Prof. Gurlitt den stellvertretenden Vorsitz, Prof. Schneider (Halle) die Schriftführung und Schriftleitung der „Zeitschrift für Musikwissenschaft".

Der Bund Deutscher Musikpädagogen e. V. beginnt unter seinem ersten Vorsitzenden Walther Howard die Herausarbeitung einheitlicher Musikpädagogik durch Formulierung des allen Künstlerbildnern Gemeinsamen. Die prominenten Mitglieder des BDMP verwirklichen damit das alte Ziel des Bundes, die Höchstleistung auf musikpädagogischem Gebiet mit vereinten Kräften zu fördern. Hauskonzerte werden die eigenen künstlerischen Leistungen der Mitglieder, Schülerabende das Können ihrer Zöglinge zeigen, Vorträge und monatliche Mitteilungen geben Auskunft über den Fortgang der Tätigkeit des BDMP.

In Leipzig fand die 1. Tagung des Kreises Leipzig der Abteilung „Musik" der NSDAP, Gau Sachsen, bei zahlreichster Beteiligung und vorzüglichem Verlauf statt. Dabei ergab sich, daß Sachsen hinsichtlich Durchbildung der verschiedenen Gruppen an erster Stelle in Deutschland steht, wie auch schon allerlei, vor allem hinsichtlich Säuberung des Musiklebens von unlauteren Elementen, erreicht worden ist. Dies geschieht durch Organisationszwang. Ohne Nachweis der Zugehörigkeit zur Abteilung „Musik" erhält niemand die Lizenzkarte, und ohne eine solche kann er sich in Sachsen vom 1. November an öffentlich nicht mehr musikalisch betätigen. Das bezieht sich

insbesondere auch auf den privaten Musikunterricht, der bis dahin in Sachsen ohne Nachweis der Befähigung ausgeübt werden konnte. Für diese Gruppe, die der Musikpädagogen und freien Tonkünstler, sprach unser Mitarbeiter Prof. Achtélik gewichtige Worte sowohl nach Seite ihrer ungemeinen Bedeutung für das ganze Musikleben wie aber auch der Verpflichtungen, die ihnen hieraus erwachsen. Der Musiklehrer soll vor unlauteren Konkurrenten und sonstigen Hemmungen in seinem Beruf geschützt werden, wie an ihn Anforderungen zu stellen seien, die der Bedeutung seiner Aufgaben als Erzieher entsprechen.

Auf Veranlassung der Reichsleitung der „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker" wurde in Münster unter der Führung unseres Mitarbeiters Dr. Richard Greß die ostwestfälische Landesgruppe begründet. Der Landesgruppe gehören an: Dr. Heinz Bause (Münsterischer Anzeiger), Gerhard Kaschner (Münstersche Zeitung), Dr. Werner Korte (Nationalzeitung Essen), Hans Otto Redeker (Westfälische Neueste Nachrichten Bielefeld) und Dr. Clemens A. Schneider (Westfälische Landeszeitung Münster).

Zu dem von der Interessengemeinschaft für das deutsche Chorgesangswesen vom 6. bis 18. November ausgeschriebenen Lehrgang für Chorleiter wird noch mitgeteilt, daß sich Berufsmusiker, die bisher im Chorgesangswesen noch nicht praktisch tätig waren, einer Vorprüfung zu unterziehen haben, die am 4. November an der Berliner Hochschule für Musik stattfindet. Die Chorleiter melden sich durch ihre Bünde an. Der Lehrgang umfaßt Chordirigieren, chorische Stimmbildung, Sprecherziehung, Chorliteratur, Chorgeschichte und Orchesterdirigieren.

Eine Gregorius-Chorgemeinde, die künftighin bei den in Köln zentralisierten katholischen Morgenfeiern des Westdeutschen Rundfunks den musikalischen Teil ausführen wird, hat sich unter der Leitung des für die Belange einer neuen geistlichen Musik mehrfach hervorgetretenen Domvikars Hubert Leiwering in Münster gebildet. k.

Der Finkensteiner Bund und die Musikantengilde haben sich zu einem Reichsbund „Volkstum und Heimat" zusammengeschlossen, der als einziger maßgeblicher Bund für die Pflege der Volksmusik und des Volksliedes von der Reichsleitung der NSDAP anerkannt wurde.

Dank der tatkräftigen Unterstützung von Intendant Thur-Immighoffen konnte der Badische Brucknerbund den als ständige Einrichtung gedachten Bruckner-Tag am 11. Oktober in diesem Jahre erstmals begehen. Die an diesem Tag regelmäßig in Karlsruhe geplante Vorstands- und Mitgliederversammlung soll die Mitglieder aus dem ganzen Land vereinen und ihnen die Möglichkeit zum Besuch von Festkonzerten der Badischen Staatskapelle bieten. Die diesjährige Aufführung der I. und IX. Sinfonie sowie des Tedeums unter GMD Klaus Nettstraeter fand wärmste Aufnahme und rechtfertigte somit die Bestrebungen des Badischen Brucknerbundes bestens. Anmeldungen zum Bund nimmt jederzeit der 1. Vorsitzende, Prof. Dr. Grüninger, Weinheim i. B., entgegen.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Prof. Robert Reitz, der bisherige 1. Konzertmeister der Staatskapelle zu Weimar, wurde als Nachfolger des scheidenden Prof. Hans Bassermann als erster Violinlehrer an die staatliche Hochschule für Musik zu Weimar berufen.

Prof. Max Pauer wurde zum Leiter der Meisterklasse für Klavier an der neugegründeten Städtischen Hochschule für Musik und Theater zu Mannheim ernannt, ferner wurden Hermann Wette, Dr. Joh. Eckart, Rudolf Boruvka als Lehrkräfte an die Schule berufen.

Kurt Thomas machte mit der Kantorei des Landeskonservatoriums eine Singreise in die baltischen Länder und Finnland, wo den vom Mutterland getrennten Deutschen in 14 Abendmusiken Chor- und Orgelmusik von Buxtehude, Schütz, Walther, Praetorius, Bach sowie Reger, David, Grabner, Raphael und Thomas dargeboten wurde. Die Abendmusiken fanden stärksten Widerhall bei den überaus zahlreichen Hörern und in der Presse. Anschließend veranstaltete der Chor noch Abendmusiken in 12 Städten Westdeutschlands.

An der Wiener Musikakademie wurden mehrere neue Spezialklassen errichtet, und zwar: für Violoncello (unter der Leitung von Friedrich Buxbaum), für moderne Klavierliteratur (unter der Leitung von Walter Kerschbaumer und Viktor Ebenstein). Ferner wurde die ehemalige Kammersängerin der Wiener Oper Charles Cahier anstelle der verstorbenen Kammersängerin Berta Kiurina mit der Leitung eines Meisterkurses für Gesang betraut.

Anläßlich der Hundertjahrfeier der Musiksektion der Akademie der Künste zu Berlin ist die Ansprache von Max Seiffert zusammen mit einem Verzeichnis der Mitglieder in einer Broschüre erschienen.

Das 1878 gegründete Hochsche Konservatorium zu Frankfurt a. M. wurde in eine „Hochschule für Musik und Theater der Stadt Frankfurt a. M." mit voller staatlicher Anerkennung umgewandelt. Vorschule und Hoch-

schule sind schärfer getrennt; die Theaterschule hat gleichen Rang mit der Staatlichen Schauspielschule zu Berlin. Leiter sind der Generalintendant der Städtischen Bühnen Hans Meißner und der Dirigent der Oper und der Museumskonzerte Bertil Wetzelsberger.

Im amtlichen Schulblatt des Regierungsbezirks Magdeburg veröffentlicht der Regierungspräsident an die Schulleiter eine Anregung, in den Schulen privaten Musikunterricht anzuregen. Die Bemühungen gehen sogar dahin, den Musikunterricht in den Volksschulen zum Pflichtfach auszubauen.

„Kaysers Konservatorium" in Berlin-O. feierte sein 40jähriges Bestehen mit einem Festkonzert.

KIRCHE UND SCHULE

Im Rahmen der Orgelfeierstunden der Andreaskirche zu Leipzig spielte kürzlich Domorganist Harald Creutzburg-Riga als Gast eigene Werke; an einem weiteren Abend brachte der Organist der Kirche, Georg Winkler, u. a. die Uraufführung von Paul Krauses „Choralvorspiele für Orgel" und die Erstaufführung von Helmut Bräutigams „Toccata und Fuge d-moll für Orgel".

In einem Kirchenkonzert in Magdeburg brachte der Magdeburger Domchor eine achtstimmige Motette nach Mathias Claudius von Hans Chemin-Petit und eine Solokantate nach Worten aus dem 16. Psalm von Henking zur Uraufführung.

Der Erlanger Organist Herbert Steinmeyer veranstaltete mit der Sopranistin Elisabeth Leibig-Erlangen Kirchenkonzerte in Lindau, Bad Tölz, Memmingen und Schweinfurt, in denen Werke von Johann Seb. Bach, Dietrich Buxtehude, Max Reger und Joseph Haas zur Aufführung gelangten.

Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda hat die Unterrichtsministerien der Länder angewiesen, auch in diesem Jahre den Tag der Hausmusik, den 21. November, in den Schulen nachdrücklich zu feiern.

Der Beethoven-Chor und das Orchester der Stein-Hardenberg-Schule in Spandau veranstalteten unter Leitung von Kurt Krenz ein Brahmskonzert. Die Leistungen der Schule erregen in der musikalischen Öffentlichkeit bedeutendes Aufsehen.

Im Rahmen einer Geistlichen Abendmusik brachte der Evangelische Kirchenchor zu Regensburg unter seinem Leiter Ralf v. Saalfeld Werke von J. S. Bach, R. Ahle und Hugo Distler zur Aufführung.

Am Luthertag (10. November) wird die Reformationskantate von Karl Hasse in Freiburg i. Br. unter Leitung von Prof. Dr. Gurlitt, sowie in Cannstatt a. N. unter Leitung von Erich Ade aufgeführt.

PERSÖNLICHES

Eugen Jochum tritt bereits ab 1. Januar 1934 seine Stellung als Hamburger Generalmusikdirektor an, nachdem Dr. Karl Böhm sein Einverständnis zu seinem beschleunigten Amtsantritt in Dresden zugesagt hat.

Der vollbeschäftigte außerordentliche Lehrer bei der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg Prof. Charles Bünte ist mit Wirkung vom 1. Juli 1933 ab unter Berufung in das Beamtenverhältnis zum Professor ebendaselbst ernannt worden.

Der Kammermusiker Hans Mahlke ist vom Preußischen Ministerpräsidenten zum Professor der Staatlichen Hochschule für Musik in Charlottenburg ernannt worden.

Arnold Schönberg wurde als Leiter einer Kompositionsklasse an das Konservatorium in Boston berufen.

Der bekannte Konzertdirigent Dr. Helmuth Thierfelder, der vor der Revolution zahlreiche nationale Veranstaltungen mit größtem Erfolge durchführte, ist nunmehr nach Finnland gereist, um dort eine seinen Fähigkeiten entsprechende Tätigkeit anzunehmen.

Hans Simon wurde erster Kapellmeister am Braunschweigischen Landestheater.

Infolge der bedauerlichen Einsparung der Stelle des Direktors der Staatl. Akademie für Kirchen- und Schulmusik in Berlin ist unser Mitarbeiter, Prof. Dr. Hans Joachim Moser, in dieser Eigenschaft in den Ruhestand versetzt worden; seine Professur an der Universität Berlin bleibt davon unberührt. Dem Vernehmen nach soll die Akademie mit der Hochschule für Musik verschmolzen werden.

Prof. Dr. Fritz Volbach, Münsters langjähriger Generalmusikdirektor, wird aus gesundheitlichen Gründen seinen Wohnsitz von Münster nach Wiesbaden verlegen und dort nur mehr der Komposition leben. Für das Münstersche Musikleben hat Volbach durch Begründung des Städtischen Orchesters und der Westfälischen Schule für Musik sowie Errichtung eines Lehrstuhls für Musikwissenschaft an der Westfälischen Wilhelmsuniversität große Verdienste. Gegenwärtig ist der Siebzigjährige mit der Komposition einer dreisätzigen Symphonie für großes Orchester mit Altsolo beschäftigt, deren zweiter Satz ein Trauermarsch sein wird, während das Finale ein altes geistliches Volkslied symphonisch verwenden wird. k.

Margret Bueren, eine durch Heinz Schüngeler-Hagen ausgebildete, vielversprechende junge Pianistin, hatte in Bad Pyrmont, wo sie unter GMD Stöver Bachs d-moll Konzert spielte, einen bemerkenwerten Erfolg bei Publikum und Presse.

Konzertmeister Karl Krämer, bisher am Staatsorchester Schwerin, wurde als 1. Konzertmeister an die Dresdner Philharmonie verpflichtet.

Geburtstage.

Am 25. September beging der in Berlin ansässige Komponist und Musikkritiker Professor Ernst Eduard Taubert seinen 95. Geburtstag. Taubert wurde 1838 in Pommern geboren und war Schüler Franz Liszts in Weimar. Durch seine Beziehungen zu Liszt gehörte der Genannte auch zum Kreise um Richard Wagner und war seit der Grundsteinlegung des Bayreuther Festspielhauses ein Anhänger des Meisters. k.

80 Jahre alt wurde Obermusikmeister Georg Karlipp in Kolberg, 85 Jahre sein Bruder Bernhard Karlipp, Kgl. Musikdirektor, Komponist von Opern, Operetten, einer Konzertmesse.

Am 27. September feierte GMD Arthur Meißner, der langjährige Dirigent am Schweriner Hof- und Staatstheater, seinen 80. Geburtstag.

Jenö Hubay, der berühmte ungarische Geiger, Schüler Joachims, wurde 75 Jahre alt.

Ferdinand Pfohl, Hamburger Komponist, hoch angesehener Musikkritiker und Schriftsteller, feierte am 12. Oktober seinen 70. Geburtstag.

Todesfälle.

† der junge sudetendeutsche Komponist Rudolf Peterka, ein Schüler von Joseph Marx, plötzlich in Berlin an den Folgen einer Gehirnhautentzündung. Peterka war erst in jüngerer Zeit mit Kompositionen hervorgetreten. U. a. erlebte kürzlich ein symphonisches Vorspiel „Triumph des Lebens" im Rundfunk seine Uraufführung.

† Ende September, in hohem Alter der bekannteste französische Wagnersänger Delmas, der 1885 in der Pariser Oper den Wotan und Hans Sachs erstmalig darstellte A. v. R.

† Anton Witek, ehemaliger Konzertmeister des Berliner Philharmonischen, des Frankfurter und Bayreuther Orchesters, in Boston im Alter von 61 Jahren.

† Hugo Leonard, einstiger Leiter der „Gema", Bruder Rudolf Nelsons.

† Viktor Doliedse, georgischer Komponist, in Tiflis.

† Prof. Oskar Schubert, berühmter Soloklarinettist, im Alter von 84 Jahren.

BÜHNE

In Anerkennung seiner Bedeutung als Grenzlandtheater ist dem Osnabrücker Stadttheater von Staatskommissar Hans Hinkel der Titel „Deutsches Nationaltheater Osnabrück" verliehen worden.

Die Theater in Münster, Gera, Halberstadt, Pforzheim und Schneidemühl haben in dieser Spielzeit erstmals wieder eine Oper eingerichtet.

Das Stadttheater in Jauer wird die Bezeichnung „Niederschlesisches Landestheater" führen.

Die nächsten Erst- bzw. Uraufführungen der Prager Operntheater sind: Kreneks „Das Leben Karl V.", Zemlinskys „Der Kreidekreis" und Strawinskys „Oedipus rex" im Deutschen Theater und Karl Hábas „Janošik" am Tschechischen Nationaltheater. E. J.

Das Danziger Stadttheater wurde in ein Staatstheater umgewandelt. Zu seinem neuen Leiter wurde Erich Orthmann bestellt, der neben dem Posten des Generalintendanten auch die Stelle des Staatskapellmeisters an der Oper bekleiden wird. In seinen Händen liegt gleichzeitig ein Großteil des Danziger Konzertlebens.

Das Prager Deutsche Theater (Direktor Dr. Paul Eger) hat zu einem originellen neuen Propagandamittel gegriffen, um das Interesse für das Theater zu wecken und den Theaterbesuch zu heben. Es hat sogenannte „Werbekonzerte" eingeführt, bei denen die bedeutendsten Solisten und neu verpflichteten Kunstkräfte in Musterproben vor das Publikum treten, um es auf die größeren Aufgaben in Oper und Schauspiel neugierig zu machen. In der gleichen Weise wurde auch der Prager deutsche Rundfunk in Anspruch genommen, um in besonderen derartigen Sendestunden für das Prager Deutsche Theater zu werben. E. J.

Richard Strauß' „Arabella" wird in der kommenden Spielzeit auf über 40 Bühnen gespielt werden. Die erste Aufführung in schwedischer Sprache findet am 30. Dezember am Königlichen Theater in Stockholm, die erste Aufführung in französischer Sprache im Frühjahr 1934 am Operntheater in Monte Carlo statt.

Heinrich Strecker schrieb ein Singspiel „Ännchen von Tharau", das in Breslau uraufgeführt wurde.

In Köln kam die Oper „Die Lieder des Euripides" von Botho Sigwart Graf zu Eulenburg, ein vergessenes Werk, das 1915 in Stuttgart seine Uraufführung erlebte, zu beachteter Aufführung.

Am Prager Tschechischen National- und Staatstheater gelangte Mitte Septem-

ber ein Ballett des in Paris lebenden tschechischen Tonsetzers Bohuslav Martinu zur erfolgreichen Uraufführung. Das Ballett, das den kaum übersetzbaren tschechischen Titel „Spaliček" trägt, (so viel wie „Block" oder „Blöckchen"), ist eine in zehn Bildern zusammengefaßte Sammlung von Volksmärchen, unter denen sich sowohl bekannte deutsche Märchen („Der gestiefelte Kater", „Aschenbrödel") wie auch rein tschechische Märchenszenen befinden, die revueartig aneinander gereiht sind. Die Besonderheit dieses Balletts besteht in der Verwendung von Gesangsolisten und eines Chores, die ihren vokalen Part vom Orchesterraum aus zu den Tänzen auf der Szene ausführen. An sich ist die Ballettmusik Martinus die ehrliche Arbeit eines Könners, der satztechnisch ebenso viel Routine besitzt wie als klangabwägender Instrumentator; französisch-russische Einflüsse sind in ihr ebenso zu spüren (Milhaud, Ravel, Strawinsky) wie die Betonung des volkstümlichen tschechischen Charakters. E. J.

Albert Lortzings lange verschollenes Singspiel „Szenen aus Mozarts Leben", das im Vorjahre von Prof. Bankwitz aufgefunden wurde, kam gelegentlich eines Werbeabends der Deutschen Bühne im Staatstheater zu Danzig unter Leitung von Generalintendant E. Orthmann zur Uraufführung.

Siegfried Wagners „Kobold" kommt Anfang November am Hamburger Schillertheater zur Aufführung.

Anläßlich der diesjährigen Festspiele auf der „Freilichtbühne am Roten Tor" zu Augsburg kamen in Gegenwart von Richard Strauß und Hans Grimm die „Josephslegende" und der „Zaubergeiger" in der Regie von A. von Milloß und der musikalischen Leitung von Otto Miehler zu Aufführung. Den Höhepunkt der dortigen Opern-Festspiele bildeten „Aida" mit Hildegard von Ranzak, Maria Olszevska, Fritz Kraus u. a. als Gast. (Regie: Gernot Burrow, musik. Leitung: O. Miehler).

Der 1. diesjährige Abend der Tanzbühne des Augsburger Stadttheaters brachte die Erstaufführungen: Beethovens „Geschöpfe des Prometheus", Glucks „Don Juan" und Schumanns „Karneval", unter der Leitung von Ballettmeister A. von Milloß und Kapellmeister Otto Miehler.

Im Hamburger Staatstheater gelangte Hermann Zilchers „Tanzphantasie" für großes Orchester zur szenischen Uraufführung. Mit der Ballettmeisterin Helga Swedlund und GMD Richard Richter konnte sich der anwesende Komponist für den starken Beifall bedanken.

Das neu eröffnete Theater in Halberstadt begann seine Tätigkeit mit Beethovens „Fidelio".

Das Lübecker Stadttheater feierte sein 25-jähriges Bestehen mit einer Aufführung des „Tannhäuser". Die Elisabeth sang mit größtem Erfolg erstmalig Armella Kleinke, eine der begabtesten jungen Künstlerinnen, deren ungewöhnliche Fähigkeiten an einer größeren Bühne vorteilhafter zur Geltung kommen würden. St.

In Wien sind als erste Opernpremièren angekündigt: „Arabella" von Strauß, „Das Leben Karl V." von Křenek, Ponchiellis „Giaconda", Massenets „Thais" und zwei Ballette.

Die Oper „Moloch" von M. v. Schillings wird in der Berliner Städtischen Oper vorbereitet.

In Bremen wird „Godiva" von Roselius am 3. Dezember erstaufgeführt.

Die Berliner Staatsoper bringt an Neuheiten „Oberon", „Barbier von Sevilla" (mit Heinrich Schlusnus), den „Ring" in neuer Inszenierung, „Donna Diana" von Reznicek und „Hänsel und Gretel". Ferner wird eine völlig neue Bearbeitung von Rossinis „Wilhelm Tell" (Umgestaltung des Schlusses mit ausklingender Freiheitshymne) von Dr. Julius Kapp und Robert Heger angekündigt.

In Allenstein (Ostpr.) wird die Oper (Mozart, Lortzing, Nikolai, Flotow, Verdi) erneut in den Spielplan des Grenztheaters aufgenommen.

Die polnische Erstaufführung des „Rheingold" in Warschau soll mit einem großen Ballett von Szymanowski verbunden werden.

Gestützt auf die Organisation der Deutschen Bühne hat das Stadttheater Döbeln den Entschluß gefaßt, trotz der finanziellen Notlage der Gemeinde in der neuen Spielzeit auch die Spieloper in ihren Spielplan einzuführen. Bisher sind vorgesehen „Zar und Zimmermann", „Hänsel und Gretel" „Fra Diavolo" und „Bohème".

Das Görlitzer Stadttheater erhielt die Bezeichnung „Deutsches Grenzlandtheater".

KONZERTPODIUM

In Königsberg sind acht Sinfoniekonzerte unter Leitung von Erich Seidler, Fritz Busch, Clemens Krauß, Hans Knappertsbusch, Vittorio Gui vorgesehen mit folgenden Erstaufführungen: Sinfonie cis-moll von Pfitzner, die Sinfonia concertante für Trio und Orchester, die Italienischen Gesänge von Werner Egk, „Die Flöte von Sanssouci" von Paul Graener, die „Heitere Musik für Orchester" von Siegfried Walter Müller und das Oratorium „Der große Kalender" von Hermann Reutter. Ferner sind Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Reger, Tschaikowsky, Bruckner, Richard Strauß und Respighi vorgesehen.

Prof. Laber in Gera unternimmt den dankenswerten Versuch, durch Einrichtung von „Ju-

gendkonzerten" zum Preise von 15 Pfg. pro Karte die Jugend für deutsche Musik zu gewinnen.

Wilhelm Backhaus beginnt in Berlin einen Konzertzyklus, in dem er sämtliche Beethoven-Sonaten spielt.

Die Konzerte der Berliner Staatsoper unter Leitung von Erich Kleiber versprechen als Neuheiten die Uraufführung eines Tripelkonzertes von Alfredo Casella, ferner erstmalig eine Sinfonie von A. Ch. P. Roussel, 3. Sinfonie von Sammartini, Spohrs Konzert für Streichquartett mit Orchester, Händels Ouvertüre „Berenice", Graeners „Sinfonietta".

Prof. Hermann Abendroth wird in der neuen Saison Sinfoniekonzerte in Braunschweig leiten.

In den Akademischen Konzerten Jenas 1933/34 treffen wir die Weimarische Staatskapelle mit Wilhelm Kempff, die Kammermusikvereinigung der Berliner Staatsoper, das Leipziger Sinfonieorchester mit Florizel von Reuter, ferner Edwin Fischer u. a. an.

Das Berliner Philharmonische Orchester plant für 1934 Konzertreisen, die in Dresden am 17. Januar 1934 beginnen. Es folgen Leipzig am 18. Januar, Magdeburg am 19., Hannover am 20., London am 22., 23. und 28., New Castle am 24., Glasgow am 25., Edinburgh am 26., Bristol am 27., Haag am 30., Brüssel am 31. Januar und am 1. Februar, Antwerpen am 2. Februar, Elberfeld am 3. und Bielefeld am 4. Februar. Das Pariser Konzert wird jedenfalls in den Monaten April und Mai stattfinden.

In den Winterveranstaltungen der „Kammerkonzerte zeitgenössischer Musik" (Nürnberg), die unter der künstlerischen Gesamtleitung von KM Dr. Adalbert Kalit stehen, werden folgende Werke fränkischer Komponisten uraufgeführt: Max Gebhard, Nürnberg, Kammertrio für Flöte, Bratsche und Klavier; Rudolf Herbst, Nürnberg, Werk 9a, Tänze aus der Oberpfalz für acht Solobläser; Willy Spilling, Nürnberg, vier kleine Orchesterstücke; Erich Limmert, Erlangen, Streichquartett; Karl Höller, München, Werk 19, Kammerkonzert für Cembalo; Karl Schäfer, Bamberg, drei Orchesterstücke nach deutschen Volksliedern, Werk 34; Hans Gebhard, Dinkelsbühl, „Fränkische Kirchweih", Orchestersuite; Karl Schadewitz, Würzburg, Gesänge mit Kammertrio.

In Remscheid weist das Städtische Konzertprogramm zahlreiche interessante Erstaufführungen auf, darunter Hermann Unger (Türkisch-Armenische Suite), Carl Ehrenberg (Lieder für Sopran), Pfitzner („Von deutscher Seele"), F. Max Anton („Ekkhard"), Gottfried Müller (Morgenrot-Variationen), H. Goetz (Klavierkonzert).

Der Männerchorzyklus „Tageszeiten" von Rich. Strauß wird u. a. in Bern, München und Berlin aufgeführt.

Der erste Kapellmeister von Schwerin, Mecklenburg, kündigt als Neuheiten die Kleine Symphonie Nr. 5 von Wedig, Diehns 3. Sinfonie, Trapps Sinfonische Suite, Graeners „Sinfonia breve" und Pfitzners cis-moll-Sinfonie an.

Wiesbaden verspricht als Neuheiten im Konzertsaal: „Präludium" von Fritz Theil, Pfitzners Sinfonie, Symphonische Improvisationen von E. Frickhöffer, Kempffs „Friderizianische Ouvertüre", Hans Fleischers 8. Sinfonie, Hegers Verdi-Variationen, Orchesterlieder von Kilpinen, Orchesterkonzert von G. Müller.

In den Sinfoniekonzerten des Stuttgarter Landestheaters werden als Neuheiten angezeigt: Pfitzner (Scherzo und Sinfonie), Kusterer (Orchestersuite), Zilcher (An mein deutsches Land), Greß (Adagio für Orchester), Kaminski (Introitus und Hymne), Gabrieli (Sonata für Blechbläser).

Das Württembergische Staatstheater (Ltg. GMD Carl Leonhardt) widmete sein 1. Symphoniekonzert dem Gedächtnis Max v. Schillings' mit der Aufführung seines Vorspiels zum „Pfeifertag" und Konzert a-moll für Violine und Orchester op. 25, dem sich Bruckners Tedeum für Chor, Soli, Orchester und Orgel anschloß. Im zweiten Konzert dirigierte Hans Knappertsbusch Werke von Mozart, Schubert und Pfitzner.

Johannes Schüler brachte in seinem 1. Konzert mit dem Essener Städtischen Orchester u. a. Rudi Stephans Musik für Geige und Orchester (Solistin Elisabeth Bischoff).

Die von Erich Wintermeier geleitete SA-Singschar „Rote Erde" wird zugunsten des Winterhilfswerkes eine Konzertreise durch Westfalen unternehmen.

Das Mitteldeutsche Kampfbund-Orchester führt künftig den Namen „Mitteldeutsches Symphonie-Orchester". Alle für dieses Orchester bestimmten Schreiben wollen an Peter Kraussen, Halle (Stadttheater), gerichtet werden.

Im Rahmen einer großen Kampfbundtagung veranstaltete die Stadt Krefeld unter Leitung von GMD Meyer-Giesow am 14. Oktober ein Max Reger gewidmetes Sinfoniekonzert, bei dem Karl Hermann Pillney seine Bearbeitung der Regerschen Bachvariationen spielte. Prof. Dr. Fritz Stein sprach über Max Reger.

Der hochverdiente Leiter des Volksbildungsvereins Parchim, Dr. Walter Buschmann, verabschiedete sich kürzlich mit einem Konzert, das die Erstaufführung des Oratoriums von Händel „Sieg

der Zeit und Wahrheit" in seiner Bearbeitung brachte.

Das Elly Ney-Trio spielt im kommenden Winter im Leipziger Gewandhaus, in der Museums-Gesellschaft in Frankfurt a. M. sowie in Konzerten in Berlin, München, Hamburg, Breslau, Düsseldorf. Ferner ist es für große Konzertreisen in England, Holland, Finnland und der Schweiz verpflichtet, während Unterhandlungen mit Spanien, Schottland und Schweden noch schweben.

In einem Festkonzert in der Würzburger Residenz aus Anlaß des 9. Deutschen Physiker- und Mathematiker-Tages brachte das Zilcher-Trio aus der Reihe der von Hermann Zilcher für Klaviertrio bearbeiteten Bach-Kammermusikwerke eine Trio-Sonate in c-moll aus dem „Musikalischen Opfer" zur ersten Aufführung. Die Aufnahme bei Publikum und Presse war begeistert.

Max Trapps „Klavierkonzert" kommt demnächst in Dresden (Ladwig), Köln/Rh. (Abendroth) und München (Hausegger) zur Aufführung. Sein „Divertimento" wird in der kommenden Saison in Amsterdam, Bern, Bremen, Görlitz, Göteborg, Mannheim und Rio de Janeiro gespielt.

Der Zwickauer Kammerchor brachte kürzlich u. a. Werke von Siegfried Kuhn, Julius Gatter, Joseph Haas, Ludwig Thuille und Peter Cornelius zur Aufführung.

Der Kölner Pianist Karl Hermann Pillney schuf eine Orchesterfassung der Orgeltokkata und Fuge d-moll von Bach, die GMD Balzer in Düsseldorf zur Uraufführung brachte.

Ein Violinkonzert von Lothar Windsperger kam in Dortmund unter der Leitung von MD Wilhelm Sieben mit Max Strube als Solisten zur Erstaufführung.

Gerhard Frommels „Variationen über ein eigenes Thema" für Orchester kommen im Januar 1934 durch Hans Pfitzner in Danzig zur Uraufführung.

Othmar Wetchys „Divertimento für Streichquartett und Klarinette" gelangt demnächst in Wien durch vier verschiedene Quartettvereinigungen zur Aufführung. Im Dezember findet, gleichfalls in Wien, die Uraufführung seiner „Sinfonischen Musik für Cello und Orchester" durch Rich. Krotschak statt.

Franz Philipps sinfonisches Chorwerk für Männerchor und großes Orchester „Deutschlands Stunde" op. 10 kam in einem Sinfoniekonzert in Karlsruhe unter dem Komponisten zur lebhaft gefeierten Erstaufführung. Das Werk wurde bereits 1916 von dem Berliner Lehrer-Gesangverein mit anderen Berliner Männerchören und dem Philharmonischen Orchester unter Leitung von Hugo Rüdel uraufgeführt.

Prof. Walter Rehberg brachte am 4. September sein Konzert für Janko-Klaviatur mit Orchester in Luzern zur Uraufführung, und spielte weiter am 8. September in Winterthur. Prof. Dr. W. R. Schmidt konzertierte zweimal auf der Janko-Klaviatur in Schwerin, zweimal in Karlsruhe, im Laufe der letzten Wochen. Die deutsche Geschäftsstelle für die Janko-Klaviatur befindet sich in Karlsruhe, Kaiserstr. 176 (Firma H. Maurer) und versendet an Interessenten jederzeit Aufklärungsschriften.

Der Prager Deutsche Kammermusikverein bringt in seinen nächsten Konzerten Kammermusikwerke von Schiffmann, Hindemith, Wohlfahrt, Toch, Webern, Bártók und Schönberg zur Prager Erstaufführung. E. J.

In Oldenburg verspricht das Landesorchester u. a. Sinfonie in Es von Franz Beck, Verdi-Variationen von Heger, Hermann Reutters „Großer Kalender".

Karl Hasse erhielt die Einladung, in der zweiten Winterhälfte in München im Rahmen der Volkssymphoniekonzerte als Gastdirigent seine „Variationen über Prinz Eugen" zu leiten.

Ein neues Trio mit ernsten künstlerisch-kulturellen Zielen wurde in Stuttgart gegründet von dem Geiger Georg Beerwald, dem Cellisten H. Esterl und Karl Hasse als Pianisten. Das erste Konzert der neuen Vereinigung findet in Stuttgart am 1. November statt mit einem Programm, das nur Regers e-moll-Trio und Schuberts B-dur-Trio umfaßt.

Der Münchener Künstlerhaus-Verein eröffnet seine dieswinterlichen Veranstaltungen mit einem Kammermusikabend am 8. November, bei dem drei unbekannte Streichtrios von Joseph Haydn, aufgefunden und eingerichtet von Geheimrat Dr. Adolf Sandberger, zur Erst-Aufführung kommen.

Die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien versendet folgendes Programm über die ersten diesjährigen Herbstkonzerte: Erstes Philharmonisches Abonnementskonzert (Dirigent: Otto Klemperer); Wiederholung des I. Philharmonischen Abonnementskonzertes (Dirigent: O. Klemperer); Konzert der Wiener Philharmoniker (Dirigent: Sidney Beer); Konzert: Bund jüdischer Frontsoldaten (Dirigent: Hugo Reichenberger).

Die „Gesellschaft der Musikfreunde" Coburg, der stärkste Exponent im Coburger Musikleben neben dem Theater, stellt für die Wintersaison folgende Genüsse in Aussicht: 3 Symphoniekonzerte (unter anderem von Reger die Boecklin-Suite und Hymnus der Liebe und die VII. von Bruckner), ausgeführt durch das Landestheaterorchester, unter Mitwirkung der Solisten Prof. Hans Bassermann-Frankfurt, Baritonist Wilh. Bauer-Coburg, Elisabeth Friedrich-Berlin; einen

Klavierabend von Wilh. Backhaus; zwei Lieder- und Arienabende von Sigrid Onegin und Marcell Wittrisch-Berlin.

Richard Strauß' „Frühlingsfeier" wurde im I. Symphoniekonzert der Berliner Staatsoper unter Leitung des Komponisten von der gefeierten Darstellerin der „Arabella", Viorica Ursuleac, mit größtem Erfolg gesungen.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Hermann Zilcher hat drei Kammermusikwerke von J. S. Bach für Klaviertrio bearbeitet, die in diesem Winter durch das Zilcher-Trio in München erstmals gespielt werden. Zur Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Drama „Die goldene Harfe" schrieb Zilcher auf Einladung Otto Falkenbergs von den Münchener Kammerspielen im Schauspielhaus, wo die Uraufführung stattfinden wird, eine Bühnenmusik.

Armin Knab veröffentlicht soeben den Klavierauszug seiner „Weihnachtskantate" nach Versen von Jos. Garber.

Albert Mattausch hat eine heitere Oper „Der Alte im Schafspelz" vollendet. Das Textbuch hierzu verfaßte E. H. Bethge.

Karl Meister hat seinen „Bildern aus dem 30jährigen Krieg" für Bariton und Orchester (nach Worten von Rilke) einen Kreis „Liebeslieder" folgen lassen für Sopran, Tenor und Orchester. Der Text des Liederwerks ist gleichfalls von Rilke und umfaßt 10 Gesänge.

Domkapellmeister Prof. Joseph Meßner-Salzburg hat soeben die Komposition des Musikdramas „Ines" nach einem Schauspiel von Theodor Körner vollendet.

Der italienische Komponist Pietro Mascagni ist mit der Vollendung einer Oper „Nero" beschäftigt, deren Libretto geschichtliche Ereignisse der Kaiserzeit zugrunde liegen. k.

Rudolf Maria Breithaupt hat neue Kadenzen zu den Klavierkonzerten von Mozart (c-moll und d-moll) komponiert.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann gibt soeben 6 neue Trios von Ignaz Pleyel, dem Zeitgenossen und Londoner Rivalen J. Haydns, heraus.

Vinzenz Goller schrieb die Musik zu einem Passionsspiel, das im kommenden Jahr in Thiersee aufgeführt wird.

Paul Hindemith beendete die Komposition eines Balletts „Der Antiquar".

Hans Maria Dombrowski komponierte die Musik zum Singspiel „Die Glücksritter".

Zeitungsmeldungen zufolge hat Mussolini die Widmung der neuesten Lehar-Operette abgelehnt.

Die Kanzlei des Reichskanzlers Adolf Hitler gibt bekannt: Seit Monaten gehen dem Führer Stöße von Kompositionen zu. Jeder Komponist bittet, sein Werk dem Führer widmen zu dürfen. Da jedoch die hierzu erforderlichen Nachprüfungen nicht möglich sind, wird dringend gebeten, die Kompositionen den Verlegern zur Begutachtung vorzulegen.

M. Steinberg (Leningrad) arbeitet an einer Eulenspiegel-Oper.

VERSCHIEDENES

Die Totenmaske Rudolf Peterkas, des eben in Berlin verstorbenen jungen sudetendeutschen Komponisten, hat Prof. August Kraus abgenommen.

Um das Wagner-Haus in Groß-Graupa (Sächs. Schweiz), in dem der Meister die Musik zu „Lohengrin" entwarf, vor Zerstörung bzw. Profanierung zu schützen, wurde ein Wagner-Verein Groß-Graupa gebildet, dessen Vorstand die Spitzen der sächsischen Behörden (Reichsstatthalter Mutzschmann, Ministerpräsident v. Killinger, Volksbildungsminister Dr. Hartnackel) und hervorragende Vertreter des deutschen Kulturlebens (u. a. Winifred Wagner, Generalintendant Dr. Adolph) angehören. Der Verein, der das Lohengrin-Haus käuflich erwerben will, erläßt einen öffentlichen Aufruf an die Wagnerverehrer, in dem er um Spenden für den Ankauf (Girozentrale, Zweigstelle Pirna, Konto 12061) bittet.

Ein Richard Wagner-Drama, das den sechsunddreißigjährigen Richard Wagner während der Zeit des Dresdener Aufstandes von 1849 als Hauptfigur hat, kam in Altona zur Uraufführung. Das Drama hat Herbert Roden zum Verfasser.

An der Stadtbibliothek zu Leipzig wird die Stiftung Carl Ferdinand Becker, eine große und an Kostbarkeiten reiche Sammlung von Musikbüchern und Musikalien, durch Dr. Reinhold Bernhard und Dr. Horst Büttner wissenschaftlich katalogisiert. Die erste Abteilung — Bücher über Musik — liegt bereits abgeschlossen vor. Eine Drucklegung des gesamten Kataloges ist für päter in Aussicht genommen.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

Claudio Arrau hat sich auf eine Konzerttournée nach Mexiko begeben, wo er u. a. Bach-Beethoven und Brahms gewidmete Abende geben wird.

Der Solocellist des Berliner Philharmonischen Orchesters, Joseph Schuster, gab in London ein sehr erfolgreiches Konzert.

Bei den Festspielen von San Felice de Quixols bei Barcelona wurden Werke des schwäbischen

Komponisten Hugo Herrmann, sieben Klavierstücke und drei Gesänge nach alten Sequenzen, erfolgreich erstaufgeführt.

Karl Hasse wurde eingeladen, zusammen mit Henry Marteau und dem Flötisten Paul Hagemann in der ersten Hälfte des November zwei Konzerte in Kopenhagen und drei weitere in südschwedischen Städten zu spielen. Hierbei gelangt seine neue Kammersonate für Flöte, Violine und Klavier zur ersten Aufführung.

Die belgische Erstaufführung der „Missa Pax Christi" von Heinrich Lemacher durch den Aachener Domchor fand in Eupen statt.

MUSIK IM RUNDFUNK

Reich des Indra oder Drittes Reich?

Von Horst Büttner, Altenburg.

Niemand wird verlangen, daß die tiefgreifende Umwälzung unserer Tage sofort eine vollkommen neue, gesunde und in jeder Beziehung begrüßenswerte Rundfunkmusik zur Folge haben müßte. Langsam wird wachsen müssen, was heute keimhaft an Gutem vorhanden ist. Die Hauptaufgabe besteht zunächst darin, alles auszumerzen, was dem erwachenden völkischen Empfinden zuwiderläuft und die Gesundungskrise der deutschen Seele aufhalten könnte. Ein feines Fingerspitzengefühl für das, was notwendig oder überflüssig ist, sollte den Programmleitern zu eigen sein. Oft genug mußte indessen der Hörer den Kopf schütteln über Entgleisungen, und ein Fall der letzten Zeit ist so kraß, daß seine öffentliche Behandlung eine Notwendigkeit darstellt.

Am 3. September übertrug der Rundfunk bis kurz vor acht Uhr abends die letzte Rede Hitlers vom Reichsparteitag in Nürnberg. Der staatsmännische Weitblick dieser Ausführungen hatte wohl jeden Deutschen gepackt. Wenige Minuten darauf glaubten die Berliner Funkstunde und in treuem Gefolge der Mitteldeutsche Rundfunk ausgerechnet die Operette „Im Reiche des Indra" von Paul Lincke senden zu müssen. Ganz abgesehen von der melodisch dürftigen, einfallslos instrumentierten und heute jedenfalls längst überholten Musik geht diese Operette textlich darauf aus, Führerprinzip und Autorität in jeder nur denkbaren Form lächerlich zu machen; sie mußte deshalb geradezu als eine Verhöhnung der Rede des deutschen Reichskanzlers wirken und wirkte auch so. Durch bestimmte Redewendungen — „Was soll denn die Heilerei" — wurde diese Tendenz noch unterstrichen. Die an Blödheit nicht zu überbietenden Witze von Anno dazumal trugen vollends dazu bei, diese Sendung als einen Faustschlag gegen alles zu gestalten, was die Nürnberger Tage doch bezwecken sollten: Eine Stärkung der Nation für ihren schweren Existenzkampf. Schließlich bleibe nicht ungerügt, daß die funkdramatische Form dieser Sendung ein Musterbeispiel dafür war, wie man es nicht machen soll: Der ellenlange Dialog lähmte den Funkrhythmus derartig, daß trotz eines stellenweise überstürzten „Quasselns" regelrechte Langeweile entstand; nicht einmal eine heute unverständliche Anspielung auf die damalige Zeitlage hatte man gestrichen.

Früher hat die Kunst vielfach wieder gutgemacht, was die Politik versäumte. Es wäre noch schöner, wenn plötzlich die Kunst wieder verderben sollte, was die Politik heute erfreulicherweise gutmacht. Und es wird durch eine einzige solche Fehlleistung mehr verdorben, als man vielleicht annimmt. Wenn das deutsche Volk seelisch erneuert werden soll, kann man nicht die geistige Nahrung der besseren Berliner Lebewelt von damals der Rede eines völkischen Staatsmannes als Epilog anfügen. Kulturelle Reaktion ist noch schlimmer als politische.

Die im Spätsommer gesendeten Bach-Kantaten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Dem Vernehmen nach sollten nach Weihnachten ds. Js. keine Bachschen Kantaten mehr gesendet, das große Unternehmen also, den ganzen Kantatenschatz J. S. Bachs zum überhaupt ersten Male vor allen Bachfreunden des In- und Auslandes auszubreiten, unterbrochen werden. Glücklicherweise lauten die Nachrichten wieder etwas anders, so daß gehofft werden

kann, das große Werk werde, wenn vielleicht auch nicht in solcher Regelmäßigkeit wie bisher, im Verlaufe der nächsten Jahre glücklich zu Ende geführt. Bis dahin dürften etwa 110 Kantaten zur Aufführung gelangt sein, zahlreiche von ihnen zum überhaupt ersten Male, und wer die Gelegenheit benützt hat, auf Grund dieser unter Karl Straube stehenden Aufführungen ein Werk nach dem andern, und dies natürlich nach vorangegangener Vorbereitung, kennen zu lernen, hat eine einzigartige Bereicherung erleben können. Und immer noch, nach bereits 2½jährigem Erschließen, fließt der Strom unaufhörlich weiter. Etwa siebzig Kantaten harren immer noch der Aufführung.

Von den heute in Frage stehenden vier Werken sind alle wenig oder gar nicht gekannt, jedenfalls nur selten zur Aufführung gelangt. Über die Entstehungszeit von zweien ist Besonderes zu bemerken, da die bisherigen Annahmen kaum stimmen. Das sind: Wer sich selbst erhöhet (Nr. 47) und Was Gott tut, das ist wohlgetan in der sog. zweiten Fassung (Nr. 99). Die erste wird den ganz wenigen der in Köthen entstandenen Kantaten zugezählt, und zwar ihres Textes wegen, der 1720 in einer der damals zahlreichen Sammlungen erschienen ist. Angesichts der Musik läßt sich mit diesem äußerlichen Grund nicht arbeiten. Sowohl die Monumentalität des Eingangschores als auch Struktur und Gehalt der zwei Arien weisen auf die Leipziger Zeit, und zwar nicht einmal die erste. Die andere Kantate zeigt aber, worauf übrigens schon Wustmann hinwies, die textliche Choralbehandlung der letzten Kantatenperiode, streicht die unnötigen Hörnerpartien des im übrigen gleichen Eingangschores der sog. dritten Fassung und weist weiterhin in ihrer seelischen Entwicklung einen Verlauf von solch besonderem Gepräge auf, wie wir ihn nur dem späten Bach zuschreiben können. Darüber nachher noch einige Worte.

So gehören alle vier Werke der Leipziger Zeit und wohl sogar der späteren an. Außer: „Wer sich selbst erhöhet" sind es Choralkantaten der letzten Periode, mithin alle etwas ganz Besonderes. Die erste von ihnen: Herr Jesu Christ, du höchstes Gut (Nr. 113) hätte textlich — „ein schön Bußlied" — ein ausgeprägter „Bußpsalm", ein sehr ernstes Werk also, werden können, sie ist es aber durchaus nicht. Nichts von Zerknirschung, wie sie der Text fast allenthalben aufweist, wohl aber stoßen wir auf eine gestählte Kraft und eine innere Furchtlosigkeit, die da zeigen, daß dieser späte Bach zu einer Jesus-Gemeinschaft gelangt war, die ihn befähigte, den Text in einem ganz besonderen Sinn auszulegen, gelegentlich gerade umgekehrt, als man ihn sich denkt. Aus einem Text wie: „Fürwahr, wenn mir das kömet ein, daß ich nicht recht vor Gott gewandelt, und täglich wider ihn mißhandelt, so quält mich Zittern, Furcht und Pein" ist eine herrliche Liebesarie in A-dur mit zwei Liebesoboen geworden, die zudem ein Baß singt. Dies nur als Andeutung und zur Anregung, sich mit dem Werk innerlich zu beschäftigen.

Die zweite Spät-Choralkantate ist: Jesu, der du meine Seele (Nr. 78), ein Ausnahmewerk in jeder Beziehung, von dem der erste Chor mit seinem „Crucifixus"-Ostinato und dem unmittelbar folgenden Duett: „Wir eilen mit schwachen, doch emsigen Schritten" Bachkennern zwar wohlbekannt ist, das aber als Ganzes zu den rätselhaftesten Werken Bachs gehört. Und zwar gerade dieser zwei unmittelbar einander sich folgenden Stücke wegen. Wieder haben wir es, wie bei der vorherigen, mit einer ausgesprochenen Jesus-Kantate zu tun, aber, zunächst wenigstens, ganz verschiedenen trotz eines ähnlichen Vorwurfs (hier der Errettung vom „bittren Tod"). Bach arbeitet nun in den beiden ersten Stücken einen Gegensatz heraus wie nicht ein zweites Mal wieder, und das will etwas heißen. Hier nur soviel: Das in B-dur stehende Duett ist das Gelösteste, von aller Erdenschwere Befreiteste, überirdisch Zierlichste, das sich überhaupt denken läßt und niemals mehr, von keinem Komponisten der Romantik mit Berliozschen Orchestermitteln in ihren Feenstücken u. dgl. erreicht worden ist, natürlich nur dann, wenn es entsprechend vorgetragen wird, wie ich es schon gehört habe. Und kurz und gut: Die dieses federleichte Stück singen, sind keine Menschen mehr, sondern entsündigte Wesen, es sind Engel, die ihre Bitten dem Herrn in himmlisch-leichtem Tanz vorbringen. Worauf nun, bei einfachsten äußeren Mitteln, diese Leichtigkeit künstlerisch beruht,

sei vielleicht einmal näher ausgeführt, die Angelegenheit führt zu in gewisser Beziehung letzten Fragen künstlerischer Anschauung in der Musik. Auch die weitere Frage, welchen Fortgang die Kantate nimmt, sei nicht weiter berührt.

Über die dritte Choral-Kantate: Was Gott tut, das ist wohlgetan (Nr. 99) ist das Entstehungsgeschichtliche bereits angedeutet worden. Auch sie bietet ganz Besonderes, nämlich einen umgekehrten Verlauf, sie führt — und zwar keineswegs im Anschluß an das zuversichtliche Lied — von dem wolkenlosen, im reinen, frohen G-dur stehenden Eingangschor immer mehr in irdisches, schmerzliches Getriebe, zeigt schließlich, wohin die Entfernung von Gott führt, so daß erst der Schlußchoral das Gleichgewicht wieder herstellt. Ungemein wichtig, wie die Arientexte (3. und 5. Strophe) das Lied pessimistisch umdeuten, derart, daß selbst ein Spitta in ihnen nicht mehr die Liedstrophen wiedererkannte und gerade auch aus diesem Grunde eine falsche Entstehungszeit annahm. Nun betrachte man noch die Tonartenfolge: G-dur, h-moll (Rez.), e-moll, h-moll—D-dur (Rez.), h-moll, G-dur. Nicht ein einziges Durstück also innerhalb der Arie. In seinem Zusammenhang zur Choralmelodie ist übrigens der erste Chor bis dahin verkannt worden.

Und nun noch: Wer sich selbst erhöhet (Nr. 47), diese einzig dastehende „Predigt" über die Demut des Christenmenschen. Lediglich über die beiden textlich ähnlichen Arien ließe sich eine Arbeit schreiben. Der Eingangschor aber: Verkörperte Monumentalität, etwa geradezu an die „Kunst der Fuge", und zwar im besonderen an die allerletzte, unvollendete mahnend. Ein Ratschlag aber zum Studium Bachschen Sprachschatzes: Man mache vier Abteilungen, in die die musikalischen Fassungen folgender Ausdrücke eingetragen werden: 1. Sich selbst erhöhen; 2. Erniedrigt werden; 3. Sich selbst erniedrigen; 4. Erhöht werden. Man wird seine Wunder über diesen Reichtum erleben!

FUNKKRITIK.

Norddeutscher Rundfunk. Hier hat sich ein Wechsel in der künstlerischen Leitung vollzogen, und der jetzige Führer der Musikabteilung gibt in einer Ansprache Gedanken kund, die wir zum Teil schon längst ausgesprochen haben. Insbesondere ist es die engere Verbundenheit mit den Bühnen des Sendebezirks, die wir schon längst als notwendig erachteten. Die neue Rubrik „Zu Besuch bei norddeutschen Theatern" entspricht völlig unseren Absichten. Vierzehntägig wird ein Ausschnitt aus der Gesamtarbeit des jeweiligen Theaters gezeigt. Kurze Szenen, Arien, Ensembles sollen in das Repertoire des Theaters einführen. Das ist eine erfreuliche Werbearbeit des Rundfunks für das lebendige Musikleben! Aber man sollte nicht am Konzertsaal vorübergehen und auch den Versuch machen, Ausschnitte aus dem Konzertleben in buntem Wechsel und in Verbindung mit Werbe-Reportagen zu bringen. — Auch die Zahl großer Veranstaltungen mit eigenem Gepräge nimmt breiteren Raum ein. Ich nenne insbesondere „Sinfonische Tänze für großes Orchester aus Manuskripten norddeutscher Komponisten", sowie ein Orchesterkonzert „Meer und Heimat".

Westdeutscher Rundfunk. Es ist nicht zu verkennen, daß der Sender in den letzten Wochen besondere Sorgfalt darauf verwendet, die Auswahl musikalischer Vorträge unter einheitlicheren Gesichtspunkten zu treffen, einen richtungweisenden Titel zu prägen und in persönlicheren Überschriften (z. B. „Hallo! Hallo! Guten Morgen, liebe Hörer" für ein Frühkonzert) einen engeren Kontakt mit dem Hörer zu finden. Wertvoll ist da u. a. ein Konzert „Nationaltänze", weil die Gegenüberstellung verschiedenster europäischer Tanzformen dazu angetan ist, die eigenen nationalen Werte im Tanz vergleichsweise zu ermessen. Am Deutschen Bachfest nahm der Sender tätigen Anteil.

Süddeutscher Rundfunk. Abgesehen von der äußerlichen Art der Konzertbenennung nach Tageszeiten zeigen sich auch hier Ansätze zu einer persönlicheren Programmgestaltung, etwa unter dem Titel „Zur gefälligen Auswahl". Stark bemerkbar macht sich die Arbeitsgemeinschaft mit dem Westfunk in der Häufigkeit des Programmaustausches. Der Südfunk ist vielleicht der einzige deutsche Sender, der die Konzertorgel besonders häufig berücksichtigt. Das ist zu begrüßen. Nicht als ob diesem Instrument eine besondere künstlerische Bedeutung zukommt, sondern weil derartige Vorträge zu einer überaus notwendigen Abwechslung des Programms beitragen und akustisch besonders dankbar sind. Anregende Darbietungen finden wir in der Abteilung „Deutsche Hausmusik". Geschichtlich interessante Zusammen-

ſtellungen zeigen ſich in den Konzerten „Tafelmuſik" und „Alte italieniſche Meiſter". In den letzten Wochen trat neuere deutſche Muſik zugunſten der Volksmuſik etwas zu ſehr in den Hintergrund.

Funkſtunde Berlin. Man wird erfreulicherweiſe recht häufig daran erinnert, daß es außer Märſchen auch noch andere muſikaliſche Gattungen gibt. Da iſt die Veranſtaltung „Wie Sie ſie noch nicht kennen" hervorzuheben, die Unbekanntes aus dem Schaffen unſerer Klaſſiker verſpricht. Das muſikaliſche Hörbild, das bei „Ein deutſcher Künſtler kehrt heim" den Tod C. M. von Webers behandelt, ſollte zur Rekonſtruktion muſikhiſtoriſcher Vorgänge möglichſt häufig herangezogen werden. Ein intereſſantes Orcheſterkonzert brachte Pillneys Klavierbearbeitung der Bachvariationen von Reger und einen ſinfoniſchen Prolog von Auguſt Reuß. In die Stunde der Nation wurde ein hervorragend gelungenes Chorkonzert der Berliner Liedertafel mit Werken des unſterblichen Hugo Kaun aufgenommen. Das iſt wirklicher Dienſt an deutſchen Meiſtern!

Deutſchlandſender Königswuſterhauſen. Wir finden eine Reihe von ſehr hübſchen Zuſammenſtellungen wie „Berühmte Opernfinale" (leider nur auf Schallplatten), „Alt und Jung hört zu" (Leider rechtfertigt die zum Teil ſehr leichte Auswahl nicht den anſprechenden Titel), „Von Nord und Süd". Die „Muſik unſerer Zeit" iſt eine der wertvollſten Einrichtungen des Deutſchlandſenders. Es gibt wohl kaum einen deutſchen Sender, der ſich ſo eindringlich und ſyſtematiſch guter neuerer deutſcher Lied- und Kammermuſik annimmt wie der Deutſchlandſender. „Wunſchkonzerte auf Schallplatten" ſind ſehr dazu angetan, das Verhältnis zwiſchen Sender und Hörer zu vertiefen. Aber es iſt trotzdem nicht notwendig, dem Titel zuliebe ein künſtleriſch unentſchuldbares ſtiliſtiſches Durcheinander darzubieten. Nach was für Geſichtspunkten erfolgt denn überhaupt die Berückſichtigung der „Wünſche"? Welche Stücke werden denn beſonders „gewünſcht"? Es wäre doch ganz intereſſant, hierüber einmal etwas ſtatiſtiſches Material zu erhalten.

Oſtmarkenrundfunk. Neben der pädagogiſchen Einrichtung „Die Kunſt des Klavierſpielens" feſſeln einige lokale Veranſtaltungen wie „Oſtpreußens Landſchaft klingt" oder „Deutſche Landſchaft", oder „Oſtpreußen ſingt und tanzt". Auch „Oſtpreußiſche Komponiſten" mit Werken von Gerhard Wiemer, Herbert Bruſt, Friedrich Welter und Max Lauriſchkus iſt lobenswert. Aber ich habe den Eindruck, als wenn der Oſtmarkenrundfunk ſich zu ſehr auf einen konzertmäßigen Betrieb einſtellt und ſich zu wenig Mühe gibt, in der muſikaliſchen Form funkiſche Eigenheiten wahrzunehmen. Der muſikaliſche Leiter Erich Seidler hat eine künſtleriſche Erweiterung verſprochen. Die künftige Entwicklung der muſikaliſchen Abteilung bleibt abzuwarten.

Schleſiſche Funkſtunde. Auch hier iſt ein neuer muſikaliſcher Sendeleiter tätig, Dr. Hermann Matzke, deſſen Einfluß ſich jedoch ſchon jetzt kaum in wünſchenswertem Maße geltend machen kann. Wir wiederholen für ihn daher die Grundſätze muſikaliſcher Funkprogramm-Technik: Lebendigkeit, Eigenheit, Berückſichtigung der engeren Heimat, engere Verbindung mit aktuellen muſikaliſchen Geſchehniſſen, Förderung der lebendigen Konzert-, Haus- und Volksmuſik. In neuen Rubriken wie „Denkmäler deutſcher Tonkunſt" beginnt ſich der Einfluß des neuen Muſikleiters bemerkbar zu machen. Gut das Programm eines „Nordiſchen Abends". Das Niveau der „Unterhaltungsmuſik" (Schleſiſche Philharmonie) hat ſich gehoben. Auffallend iſt die große Zahl der Konzerte, hinter denen Opern ebenſo wie typiſche Funkveranſtaltungen eigenen Gepräges ſtark zurücktreten. Warum geht man nicht einmal an die Aufgabe, bunte Querſchnitte durch Opern mit Soliſten und Chören unter einheitlichen Geſichtspunkten zu bieten?

Bayeriſcher Rundfunk. Wir heben hervor: „Kammermuſik am Hofe Friedrichs des Großen" (man findet derartige Geſchichtsbilder muſikaliſcher Art leider viel zu ſelten auf deutſchen Sendeprogrammen), die „Herbſtfahrt in die Pfalz" (dieſe ſyſtematiſche muſikaliſche Erſchließung abgegrenzter Landesteile ſei auch anderen Sendern zur Nachahmung empfohlen), der „Fantaſtiſche Reigen". Ältere und neuere Volksliedmuſik (Armin Knab) kommen nicht zu kurz, hausmuſikaliſche Vorträge und Darbietungen auf Volksinſtrumenten finden nach wie vor erfreuliche Berückſichtigung. Dr. Fritz Stege.

FUNKNACHRICHTEN.

Walter Niemann (Leipzig) ſpielte aus eigenen Klavierwerken im Südweſtfunk Frankfurt („Der Orchideengarten" op. 76) und im Mitteldeutſchen Rundfunk Leipzig („Pompeji" op. 48). Seine kürzlich im Weſtdeutſchen Rundfunk uraufgeführte „Kleine Suite" iſt op. 102, nicht wie auf der S. 1084 unſeres Oktoberheftes berichtet, op. 12.

Reichsſendeleiter Hadamovſki hat eine „Sendegruppe Weſt" ins Leben gerufen mit Arbeitsteilung unter den Sendern Stuttgart, Köln und Frankfurt.

Der bekannte Pianiſt Sigfrid Grundeis wurde in letzter Zeit für Rundfunkvorträge in

Berlin, München, Stuttgart, Frankfurt, Köln und Breslau, sowie für die Grammophon-A.G. (Liszt-Werke) verpflichtet.

Prof. Dr. Adolf Sandberger dirigierte im Bayerischen Rundfunk den 3. Akt seiner Oper „Ludwig der Springer".

In einer Reichssendung Stunde der Nation brachte der Nordfunk von Alex Grimpe Sätze aus dem Orchesterwerk „Carneval" unter GMD Eibenschütz zur erfolgreichen Uraufführung.

Elly Ney spielt Anfang November im Deutschen Kurzwellen-Sender Beethovens Es-dur Konzert in einer Übertragung nach Amerika. Außerdem wird die Künstlerin im November in den Sendern Funkstunde Berlin und Lahti (Finnland) Klavierkonzerte zum Vortrag bringen.

Von Prof. Josef Lorenz Wenzl, Wien, brachte die Ravag Wien unter Leitung von Prof. Nilius mit dem Wiener Symphonieorchester die symphonische Dichtung: „Seele der Nacht", in der in Form eines symphonischen Liedzyklus völlig neuer Diktion, in einer inneren Handlung, metaphysische und soziale Problem behandelt werden. Das Werk erwies sich durch seinen impressionistischen Stimmungsgehalt und die Intensität seiner Melodik als überaus wirkungsvoll.

Um dem Chorgesang eine besondere Pflege angedeihen zu lassen, beschloß der Hamburger Rundfunk einen Funkchor zu bilden.

MD Georg Jochum veranstaltete erstmals mit dem Städt. Orchester Münster ein Funksymphoniekonzert, in dessen Rahmen Hilde Göhre Haydns Cembalokonzert mit einer Kadenz von Werner Göhre spielte.

Gerhard Frommels „Sänge eines fahrenden Spielmanns" kamen kürzlich im Süddeutschen Rundfunk (Stuttgart) und im Südwestdeutschen Rundfunk (Frankfurt a. M.) zur Aufführung.

Der Bayerische Rundfunk brachte „Fünf volkstümliche Lieder nach Gedichten von Eichendorff" von Armin Knab zur Uraufführung.

Der Südwestdeutsche Rundfunk bot unter der Leitung des Komponisten eine Reihe von Werken Ottorino Respighis. Neben einer an Strauß' gewagteste Instrumentationskünste erinnernden Ouvertüre „Belfagor" erklang eine reizvolle Suite nach alten Meistern und die symphonische Dichtung „Brasilianische Improvisationen".

k.

In der Funkstunde Berlin spielte Hermann Zilcher den Solopart seines Klavierkonzertes op. 20.

Hermann Zilchers Orchestersuite nach der Musik zu Shakespeare's „Der Widerspenstigen Zähmung" op. 54b gelangte im September in den Sendern des Tschechischen Rundfunks und im Radio Wien zur Aufführung.

Der Cellist des Elly Ney-Trios Ludwig Hoelscher spielte kürzlich in den Sendern Berlin, München, Köln und Frankfurt und wird demnächst unter Staatskapellmeister Elmendorff das Schumann-Konzert spielen.

Karl Meisters „Scherzo" aus der 1. Sinfonie kam im Rahmen der Pfalzreise des Bayerischen Rundfunks zur Weinernte 1933 zur Aufführung; seine Weinlieder erklangen in Bad Dürkheim und beim Weinlesefest in Neustadt/Hardt.

Die Berliner Funkstunde brachte am 13. Okt. mit Karl Hermann Pillney als Solist Regers Bachvariationen in Pillneys Bearbeitung für Klavier und Orchester.

Eine „Gelbe Verlagsstunde" kam kürzlich aus den Betriebsräumen des Verlages Henry Litolff durch den Norddeutschen Rundfunk zur Sendung. Sie bestand aus einer Führung durch die in vollem Betrieb befindlichen Herstellungsabteilungen des Verlagshauses, dem sich ein Hauskonzert mit Werken niedersächsischer Komponisten anschloß.

Prof. Dr. Wolfgang Golther-Rostock sprach kürzlich im Deutschlandsender über „Bayreuth im neuen Reich".

Im Rahmen eines Sinfoniekonzerts des Norddeutschen Rundfunks wird demnächst ein Harfenkonzert von Dittersdorf in der Bearbeitung von Karl Hermann Pillney durch Dora Giesenregen, die Soloharfenistin der Hamburger Philharmonie, zur Uraufführung kommen.

KULTURSCHALLPLATTEN-KRITIK

Die neue Zeit erwartet und verlangt auch von der Grammophon-Industrie tätige Mitarbeit am Aufbau einer volksverbundenen Musikpflege. Die Besonderheit der Aufgaben und Wirkungsmöglichkeiten der Schallplatte, vor allem zu Studienzwecken, ist auch gelegentlich der Kölner pädagogischen Schallplatten-Tagung erörtert und an dieser Stelle berichtet worden. Wie aber wir von der Grammophon-Industrie voraussetzen, sie möge mithelfen an der Schaffung wertvollen Studienmaterials, ebenso darf auch diese selbst von den heutigen Kulturvorkämpfern ein verständnisvolles Fördern ihrer in solcher Richtung verlaufenden Produktion wünschen, um auf diese Weise gemeinsam den Boden und eine Abnehmerschaft für künstlerisch wertvolle Musikaufnahmen zu schaffen, die bisher nur in verschwindend geringem Prozentsatz standen und aus Gründen der geschäftsmäßigen Ertragsfähigkeit stehen mußten. Es soll daher an dieser Stelle der Versuch unter

DAS NEUE REICH

Der nationalsozialistische Gedanke, der, wie sich tieferer Einsicht kaum mehr verbirgt, die Welt umzugestalten sich anschickt, kämpft in Deutschland nach der Eroberung der politischen Macht noch leidenschaftlich um seine entschiedene und freudige Bejahung auch durch den letzten Volksgenossen, ringt noch um die endgültigen Formen, die er dem staatlichen und sozialen Leben aufprägen will. Die sich in unbedrängter politischer Daseinslage befindliche nichtdeutsche Welt aber steht der großen deutschen Volkheitserneuerung mit ängstlichem Befremden, ja mit Feindseligkeit gegenüber und vermag die geistig seelischen Hintergründe der weltumformenden deutschen Wende nicht zu durchdringen.

Da unternimmt es die „Deutsche Akademie", unter Billigung und persönlicher Anteilnahme des Stellvertreters des Führers der N.S.D.A.P., Rudolf Heß, in einer „Das neue Reich" betitelten Schriftenreihe die grundlegenden Anschauungen, die dem kulturellen, politischen und sozialen Aufbau des neuen Staates Antrieb und Auftrieb verleihen, in knappen, gemeinverständlichen Einzeldarstellungen zum geistigen Gemeingut des ganzen Volkes zu machen und damit zugleich dem Ausland das geistige Gerüst des deutschen Neubaues in klaren Linien aufzuzeigen.

Die Herausgeberschaft und Förderung von berufener Seite sowie die Mitarbeit führender Männer aus Wissenschaft, Kunst, Politik und Wirtschaft geben der neuen Folge ihr autoritäres Gewicht und unterscheiden sie von den zahlreichen ähnlichen Veröffentlichungen vorwiegend politisch propagandistischen Charakters. Die Schriften geben Untersuchungen, Überzeugungen und Bekenntnisse wieder, die aus einem vertieften Volks- und Staatsbewußtsein, aus einem mächtig aufbrechenden neuen völkischen Lebenswillen bestimmt und berufen sind, die politischen und kulturpolitischen Zielsetzungen des neuen Reiches geistig zu unterbauen und zu sichern.

Als erste sechs Bändchen erscheinen Ende November:

Prof. Karl Haushofer: Der nationalsozialistische Gedanke in der Welt / Reichswirtschaftsminister Dr. Kurt Schmitt: Die Wirtschaft im neuen Reich / Reichsbankdirektor Dr. Franz Döring (Einleitung von Reichsbankpräsident Dr. Schacht): Gold oder Papier? / Dr. Friedrich Burgdörfer, Direktor beim Statistischen Reichsamt: Sterben die weißen Völker? / Oberst K. L. von Oertzen: Deutschland ohne Sicherheit / Prof. Paul Schmitthenner: Die Grundlagen der Baukunst im neuen Reich.

Als weitere Bändchen u. Themen sind in Aussicht genommen:

Dr. Franz Thierfelder (Deutsche Akademie): Deutsche Kultur im Ausland / Hitlers Außenpolitik / Was wollen die Deutschen Christen? / Die deutschen Katholiken / Deutschland ein Rechtsstaat? / Der nationalsozialistische Erzieher / Hitler-Jugend / Die Frau im Dritten Reich / Deutschland von außen gesehen usw.

Preis jedes Bändchens kartoniert 80 Pfennig.

VERLAG GEORG D. W. CALLWEY / MÜNCHEN

nommen werden, regelmäßig kulturell bedeutsame Plattenaufnahmen zu nennen und, wenn auch in kurzen Zügen, zu kennzeichnen. Es möge darin zugleich die Anregung liegen, Plattenvorführungen zu kunsterzieherischen Zwecken zu machen, wie sie in Köln die Musikfirma Tonger seit längerer Zeit mit schönstem Erfolge und die Städtische Musikbücherei in ihrer Ausleihe zu Vortragszwecken ebenfalls seit geraumer Zeit und mit gutem Gelingen versucht und durchgeführt haben.

Unter Nummer D. W. X 5037 bringt Columbia aus Smetanas unsterblicher „Verkaufter Braut" das Duett „Wer in Lieb' entbrannt" mit Charles Kullmann und Eugen Fuchs, begleitet von dem Orchester der Charlottenburger Städtischen Oper unter Zemlinsky. Die feinnervige Harmonik, schon der Einleitung, die melodisch fesselnden Zwischenspiele kommen ebenso klar zur Geltung wie die volkstümlich und doch nobel geführten Singstimmen, und auch das wunderschöne Sextett „Noch ein Weilchen", von Schmalstich begleitet, kommt auch in der Textaussprache überall deutlich heraus. Wenn wir einen Wunsch zu äußern haben, so ist es der: deutsche Künstler auch in der Grammophonherstellung vorzugsweise zu beschäftigen. Von Verdi bringt die gleiche Firma unter Nr. D. W. X 5038 aus der „Macht des Schicksals": „In heiliger Stunde", wo wieder ausgezeichnet der Klang der Instrumente (die Bässe und Holzbläser, Hörner usw.) abgehoben und die Klarheit des Textes vorbildlich erscheint. „Holde Aida", singt wieder Kullmann, von dem obengenannten Orchester, diesmal unter dem Danziger GMD Orthmann begleitet, mit einer Stimmgewalt, die auch die strahlenden Fanfaren überwindet, ohne jedoch jemals brutal zu werden. Gleichwertig reiht sich dieser Aufnahme eine Platte mit Lauritz Melchior an, der auf Electrola D. B. 1558 zusammen mit Alb. Reiß „Nothung" aus „Siegfried" und das Preislied aus den „Meistersingern" singt, in der ihm eigenen klangfrischen, das Lyrische mit dem Pathetischen so seltsam vollkommen verbindenden Art. In die Begleitung teilen sich Coates und Barbirolli mit dem Londoner Sinfonieorchester. Das „Carmenfinale" (D. B. 4418) leitet Fritz Zweig mit Mitgliedern der Berliner Städtischen Oper und Margarete Klose und Marcel Wittrisch in den Hauptpartien, gut gesteigert, zum Schlusse vielleicht ein wenig allzusehr ins Heftige geführt. Beide bringen auch das Duett „Gern will ich schließen das Aug'" aus dem „Troubadour" und aus „Traviata": „Wenn sie nicht bei mir", zwei, fast ideal aufeinander eingestimmte Künstler. Fedor Schaljapin kommt auf Electr. D. A. 1311 mit dem Lied an Dulcinea und dem Tod des Helden aus Iberts Tonfilm „Don Quixote" zu Worte. Der, von Fauré, Gedalge und Ducasse herangebildete Komponist gibt hier feinabgestimmte Lyrik, die nicht unbeeinflußt bleibt von Debussy und Ravel, und die in dem großen russischen Sänger einen genialen Interpreten fand. Eine hübsche Idee führt Electr. D. B. 1874 durch: Wiegenlieder von Schuberts „Wie sich der Äuglein", über „Guten Abend, gute Nacht" von Brahms bis zu Regers viel gehörtem „Mariae Wiegenlied", von Ria Ginster zart und empfindungsvoll, nach der Höhe manchmal ein wenig „bemüht" gesungen. Die instrumentale Reihe stellt Wilhelm Backhaus als unsentimentalen und hier und da im Diskant ein wenig tongrellen Interpreten Brahmsscher Stücke heraus: die Rhapsodie op. 79,1 bringt Electr. D. B. 1899, die Ungarischen Tänze 6 und 7 D. B. 1896. Die „Freischütz-Ouvertüre" bringt Electr. D. B. 1678 unter Adrian Boult mit dem Neuen Rundfunk-Sinfonieorchester sehr wirkungsvoll (1. Klarin. ein wenig „oboig"), das „5. Brandenburgische Konzert" Bachs D. B. 1783 unter Mitwirkung der besten französischen Instrumentalisten: Cortot, Thibaud und Cortet (Flöte) mit dem Kammerorchester der „Ecole normale", frisch beschwingt und im Zusammenklang der Soloinstrumente fein verschmolzen, wobei wieder der flötenartige Klang der Geige in der Mittellage auffällt. Als Krönung der Idee der „Orchesterorgel" erscheinen die beiden Bearbeitungen, welche Stokowsky mit dem Philadelphia-Orchester auf Electr. D. B. 1952 bringt: Bachs Choralpräludium „Christ lag in Todesbanden" und die in zwingender Steigerung vom Holzbläsereinsatz bis zum Tutti aufgebaute „Kleine Fuge in g-moll" in der Bearbeitung des Dirigenten. Der heiteren Muse gehört Platte E. H. 831 an, die vom Tonkünstlerorchester unter dem unlängst so tragisch dahingeschiedenen Rud. Peterka Suppés „Irrfahrt ins Glück" und Joh. Straußens „Waldmeister-Ouvertüre" in fesselnder Form darbietet. Das durch den Tonfilm „Hitlerjunge Quex" bekannt gewordene hübsche „Unsere Fahne flattert uns voran" und einen Marsch „Durch Mut und Kraft zur Einigkeit" des Dirigenten bringt der SS.-Sturm der Gruppe Ost unter dem Obertruppführer Hellmann. H. U.

Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann
Seit 1906 vereinigt mit dem „Musikalischen Wochenblatt"

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG
SCHRIFTLEITUNG FÜR NORDDEUTSCHLAND: DR. FRITZ STEGE, BERLIN
SCHRIFTLEITUNG FÜR WESTDEUTSCHLAND: PROF. DR. HERMANN UNGER, KÖLN
SCHRIFTLEITUNG FÜR ÖSTERREICH: UNIV.-PROF. DR. VICTOR JUNK, WIEN

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1933 HEFT 12

INHALT

Bildbeilagen:

BEZUGSBEDINGUNGEN

Die Zeitschrift für Musik kostet im In- und Ausland im Vierteljahr RM 3.60, Einzelheft RM 1.35

Sie ist zu beziehen: a) durch alle Buch- und Musikalienhandlungen, b) vom Verlag der „Zeitschrift für Musik" Gustav Bosse Verlag in Regensburg direkt, c) durch alle Postämter (bzw. beim Briefboten zu bestellen). Bei Streifbandzustellung werden Portospesen berechnet. Der Bezugspreis ist im voraus zu bezahlen.

INSERTIONSBEDINGUNGEN

Preise für Anzeigen: 1/1 Seite RM 162.—, 1/2 Seite RM 84.—, 1/4 Seite RM 45.—, 1/8 Seite RM 25.—.
Bei Platzvorschrift 25% Aufschlag. Eine Anzeigenseite ist 203 mm hoch und 140 mm breit. Zahlstellen des Verlages (Gustav Bosse Verlag):
Bayer. Staatsbank, Regensburg; Postscheckkonto: Nürnberg 14349; Österr. Postsparkasse: Wien 156451.

AUS NEUERSCHIENENEN BÜCHERN

Max Auer: Anton Bruckner. Sein Leben und Werk. Muſikwiſſenſchaftlicher Verlag, reg. G. m. b. H., Wien.

Inmitten einer materialiſtiſch geſinnten Welt kündet Bruckner, ob er nun Meſſen oder Symphonien ſchreibt, das Leben des Geiſtes über das Irdiſche hinaus. Wenn der Meiſter in ſeinem Adagio der VII. Symphonie (das er bekanntlich in der Vorahnung des Todes Richard Wagners ſchrieb, der für ihn neben Gott das höchſt verehrte Weſen war und den er mit Bach und Beethoven „Meiſter aller Meiſter" genannt), dem Trauergeſange die Töne des „non confundar" aus ſeinem Tedeum folgen läßt und am Höhepunkt des Satzes in ſtrahlendem C-dur einen Jubelhymnus anſtimmt, ſo bedarf es keiner ſpitzfindigen Auslegung, um darin den Sieg des Geiſtes über die Mächte des Todes zu erkennen.

Bruckners ganzes Lebenswerk iſt ein Hymnus an die Gottheit, ein Bekenntnis des Glaubens an eine geiſtige Höherentwicklung des Menſchen. In dieſem geiſtigen Gehalt ſeiner Kunſt liegt aber auch die Urſache, weshalb ſie noch vielen ein verſchloſſenes Buch iſt.

Das geiſtige Ich, das in die Perſönlichkeit Bruckners gekleidet in die Welt der Erſcheinungen eintrat, hat ſich dadurch mit einer unſcheinbaren Schutzhülle umgeben und zunächſt in eine Umwelt geſtellt, wo es ſeiner göttlichen Sendung entſprechend ſich entwickeln konnte. Bruckner war ſich vollkommen bewußt, ein Inſtrument Gottes zu ſein — „es iſt der reine Idealismus, daß ich noch komponiere" — ſagte er einmal, und in dieſer Demut hat er ſich ſelbſt aufgeopfert und hat ſo das Höchſte erreicht: völlige Selbſtentäußerung, reinſten Altruismus, um der geiſtigen Höherentwicklung der Menſchheit zu dienen — dem Heiligen im Künſtler.

Der Geiſt, der ſich in Bruckner eingekleidet und der aus ſeinen Werken zu uns ſpricht, beſaß unſtreitig hohe Kultur, höchſte Bildung, und wenn man die Perſönlichkeit Bruckners ungebildet ſchilt, ſo mag dazu ſeine irdiſche Erſcheinung Anlaß gegeben haben. Wenn man unter „Bildung" eine vorgeſchrittene äußere Entwicklung, d. h. Ziviliſation, meint, mögen ſie recht haben, wenn aber „Bildung" die geiſtige Entwicklung des inneren Menſchen bedeutet, dann gehört er wohl zu den höchſt entwickelten Menſchen. Kommenden Geſchlechtern wird es erſt gegönnt ſein, die hohe Kultur dieſes Meiſters ganz erfaſſen zu können. „Ehe ihr ihn erkennt, müßt ihr ihn begraben."

EHRUNGEN.

Ein Friedrich Smetana-Denkmal wird in Prag anläßlich des im Jahre 1934 zu begehenden 50. Todestages des größten tſchechiſchen Tondichters durch die Prager Stadtgemeinde errichtet werden. Das Denkmal, das den Komponiſten überlebensgroß darſtellt, wird vor der Auffahrt des Tſchechiſchen National- und Staatstheaters Platz finden. E. J.

Dem tſchechiſchen Komponiſten und Rektor des Tſchechiſchen Staatskonſervatoriums in Prag Joſef Suk, der am 4. Januar 1934 ſeinen 60. Geburtstag feiert, wurde von der philoſophiſchen Fakultät der Brünner Maſaryk-Univerſität der Ehrendoktortitel verliehen. Joſef Suk hat vor allem als Sinfoniker große Bedeutung erlangt; er iſt der Schwiegerſohn des großen tſchechiſchen Komponiſten Anton Dvořák. Bekannt geworden iſt Suk auch als Mitglied und Mitbegründer des berühmten „Böhmiſchen Streichquartettes". E. J.

R. C. von Gorriſſen wurde zum Ehrenmitglied der Torgauer Ortsgruppe des Bayreuther Bundes ernannt.

Kapellmeiſter Dr. Helmuth Thierfelder erhielt für ſeine Förderung finniſcher Muſik von der finniſchen Regierung einen der höchſten Orden verliehen, den der „Weißen Roſe" I. Klaſſe.

Am Hotel Hungaria in Budapeſt, wo R. Wagner anläßlich eines Konzertaufenthaltes abgeſtiegen war, wurde im Beiſein der Behörden ein Bronze-Relief auf einer Tafel aus ungariſchem Granit enthüllt.

Toscanini wurde mit dem Ehrenring der Wiener Philharmoniker ausgezeichnet, den außer ihm noch Felix von Weingartner und Kammerſänger Richard Mayr beſitzen. Ferner erhielt er ein Brahms-Autogramm.

Frida Leider erhielt nach ihrer Verkörperung der Iſolde in Kopenhagen vom däniſchen König die Medaille ingenio et arti.

PREISAUSSCHREIBEN U. A.

Unter der Schirmherrſchaft des Reichsminiſters Dr. Goebbels ſoll ein Max von Schillings-Fonds geſchaffen werden, für den jedes große

Orcheſter jährlich ein Konzert abzuhalten haben wird. Dieſer Fonds wird dazu dienen, Orcheſterſchulen aufzubauen und Verbilligung des künſtleriſchen Unterrichts zu ermöglichen.

Das Emil Bohnke-Stipendium iſt am 11. Oktober den Studierenden der Bratſchenklaſſe an der Staatlichen Hochſchule für Muſik: Walter Müller, Louis Wolter, Hermann Repa, Carl Wentzel, Helmut Heckel und Karl Urhahne verliehen worden.

Im „Stettiner General-Anzeiger" leſen wir, daß der Bund Deutſcher Mädel in der Hitler-Jugend ein Volksliedheft herausgeben will, das in der Hauptſache das pommerſche plattdeutſche Lied bieten ſoll. Man iſt nun auf der Suche nach dem Text und der Melodie einiger Lieder, und zwar handelt es ſich um folgende: Des Nacht dor müßt ick drömen wol einen ſchworen Droom; Groot Fruu wull danzen gahn, hei juchei; Von Stralſund, ſeggt he, nach Ollfähr, ſeggt he und Hal mi den Saalhund ut'n Stranne to Lanne. Wem Text und Melodie dieſer Lieder bekannt ſind, ſende dieſe an das Volkskundliche Archiv für Pommern in Greifswald.

Der Vorſtand der Deutſchen Muſik-Premièren-Bühne Dresden gibt bekannt, daß der für das beſte deutſche Volkslied ausgeſetzte Ehrenpreis Adolf Hitlers diesmal noch nicht zur Verteilung kam, da er nur für eine Leiſtung, die ſich über den guten Durchſchnitt erhebt, zuerkannt werde. Es gelangten zunächſt ſieben kleine Preiſe an: Hermann Blume („Kamerad Horſt Weſſel"), Wilhelm Ruſch („Deutſche"), Fritz Wellkiſch („Ein Landsknecht wollte raufen gehn ..."), Otto Meyer („Segnung") und Karl Maberg („Vorm Elternhaus ſteht eine Bank") zur Verteilung.

Veranlaßt durch die große Zahl der bei der Kanzlei Adolf Hitler mit der Bitte um Annahme der Widmung eingehenden Kompoſitionen, teilte die Kanzlei der Deutſchen Muſikpremièren-Bühne zu Dresden mit, daß künftig ſämtliche Einſendungen zur Überprüfung dorthin geleitet werden. Dabei ſei darauf hingewieſen, daß der Führer nur die Widmung ſolcher Werke annimmt, die aus dem Erlebnis des nationalen Aufbruchs geboren ſind und künſtleriſchen Wert haben.

Die Stadt Prag hat für das Jahr 1934 zu Ehren des größten tſchechiſchen Komponiſten Friedrich Smetana einen Kompoſitionspreis von 5000 tſchechiſchen Kronen ausgeſchrieben, der aber nur tſchechiſchen Komponiſten zugänglich iſt. E. J.

Die alljährlich zur Verteilung kommenden Muſikſtaatspreiſe der Tſchechoſlowakiſchen Republik wurden im Jahre 1933 den folgenden Muſikern verliehen: der deutſche Muſikſtaatspreis dem Prager deutſchen Komponiſten Hans Kráſa, einem Abſolventen der Prager Deutſchen Muſikakademie und Schüler Zemlinskys, für ſeine im Frühjahr am Prager Deutſchen Theater uraufgeführte Oper „Verlobung im Traum"; der tſchechiſche Muſikſtaatspreis dem tſchechiſchen Komponiſten Emil Axmann für ſeine letzte Sinfonie. E. J.

VERLAGSNACHRICHTEN.

Der Stuttgarter Muſikverlag J. Feuchtinger hat die einaktige Oper von Adolf Vogel „Die Verdammten" nach einem Text von H. von Gumppenberg und die Muſik zu Dietrich Eckarts „Lorenzaccio" in Verlag übernommen.

Die Urfaſſung der Inventionen von Bach in einer von Dr. Ludwig Landshoff beſorgten Ausgabe erſcheint bei C. F. Peters in Leipzig.

Das neueſte Orcheſterwerk von Hermann Zilcher, „Tanzfantaſie", deſſen Uraufführung in Hamburg glänzende Preſſebeſprechung fand, erſcheint demnächſt im Verlag von Ernſt Eulenburg, Leipzig.

Prof. Dr. Wilhelm Altmann gibt den „Führer durch die Violinliteratur" von Albert Tottmann bis zur Gegenwart ergänzt heraus. Das im Verlag von J. Schuberth & Co., Leipzig, erſcheinende Werk wird vorausſichtlich acht Lieferungen zu je 96 Seiten umfaſſen und binnen eines Jahres fertig vorliegen. Preis jeder Lieferung, vor Erſcheinen beſtellt, Mk. 2.—, nach Erſcheinen Mk. 2.50.

Das einzige von Wilhelm Friedemann Bach bekannte Originalwerk für 2 Klaviere „Concerto in F a duoi Cambali concertati", das Brahms seinerzeit entdeckt und bei J. Rieter-Biedermann herausgegeben hatte, erscheint soeben in einer Neuausgabe.

Johann Sebastian Bachs Gamben-Sonaten erschienen soeben im Verlag C. F. Peters in einer kritischen Neuausgabe von Rolf van Leyden.

Unserem heutigen Heft sind eine Reihe beachtenswerter Beilagen eingelegt: Die Verlagsbuchhandlung C. H. Beck, München, zeigt ihre Neuerscheinungen des Jahres 1933 an, die Cembalobau-Firma J. C. Neupert-Nürnberg empfiehlt ihre preiswerten Instrumente, und der Kampfbund für deutsche Kultur, Landesleitung Südbayern, fordert zu Beitritt und Werbung auf.

ZEITSCHRIFTEN - SCHAU.

AUS ZEITSCHRIFTEN:

Nationalsozialistische Monatshefte, München, Nr. 43. Richard Eichenauer: Gedanken über die Tonkunst im neuen Reich.

Velhagen und Klasings Monatshefte, Nr. 3. — Dr. Oskar Kaul: Beethovens Stammbuch.

„Völkische Kultur", Dresden, Oktober 33. — Werner Egk: Musik von gestern und heute.

„Lied und Volk", Kassel, Nr. 8. — Enne Karsten: Die deutsch-dänische Singwoche in Askov. — Will Scheller: Vom Leid zum Lied.

„Der Ring", Berlin, Nr. 44. „Die musikkulturellen Aufgaben des deutschen Rundfunks" von Dr. Fritz Stege.

„Der Neue Weg", Berlin, Nr. 8. — „Richtlinien der Kritik im Neuen Deutschland" von Wilhelm v. Schramm.

AUS TAGESZEITUNGEN.

Dr. Konrad Huschke: „Robert Volkmann und Hans von Bülow" (Deutsche Allgem. Zeitung, Berlin, Nr. 486).

Theo Richard Piana: „Mozart in Mannheim" (Neue Mannheimer Zeitung, Nr. 502).

Adolf Paul: „Ferruccio Busoni in Briefen" (Berliner Tageblatt, Nr. 497).

Dr. Otto Ludwig Fugmann: „Die Musikkritik der Gegenwart" (Neue Pariser Zeitung, Nr. 41).

Henri Gagnebin: „De la situation musicale en Allemagne" (Journal de Genève, Nr. 298). — „Man kann bis zu einem gewissen Punkt die deutsche Antisemitenbewegung verstehen, wenn man bedenkt, bis zu welchem Grade sich die Juden der musikalischen Plätze und Stellungen bemächtigt haben. Ihre Aktivität, ihre Witterung (Flair), ihr Aktualitätssinn haben sie zu Meistern gemacht, nicht allein in der Mehrzahl der Situationen, sondern auch in der Komposition, der Herausgebertätigkeit, der Ausführung, der Kritik. Eine regelrechte Internationale der Musik bestand, offen oder geschickt verborgen, mit Abzweigungen in den öffentlichen Büros, den Konzertagenturen, den Theatern, den Zeitschriften. Diese Einmischung erstreckte sich auch über die deutschen Grenzen hinaus . . ."

Walter Brehm: „Wenn die Natur Musik macht . . ." (Fränkischer Kurier, Nürnberg, Nr. 298). — Ein Aufsatz, dessen Inhalt sich in erstaunlicher Weise mit dem Inhalt des 1. Kapitels aus dem Buch „Das Okkulte in der Musik" von Dr. Fritz Stege deckt, ohne Angabe einer Quelle.

Dr. Otto Ludwig Fugmann: „Die Oper und ihr Publikum" (Neue Pariser Zeitung, Nr. 42). — „Das Publikum will diese „alten Opern" durchaus hören. Was das Publikum aber nicht will, ist dieses: von der Opernbühne abgestoßen werden, sei es durch unverständliche Musik, üble Handlung oder übergeschnappte Inszenierung."

Dr. Georg Göhler, Lübeck: „Die Zukunft der deutschen Opernhäuser" (Hamburger Fremdenblatt, Nr. 296). — „Es muß wieder eine große künstlerische Tradition in der Darstellung der Hauptwerke der Opernliteratur, es müssen auf Grund dieser Tradition wieder Ensembles geschaffen werden, die Bestand haben."



Prof. Dr. Ludwig Neubeck †

Geboren 7. Juli 1882, gestorben 11. August 1933

ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK

Monatsschrift für eine geistige Erneuerung der deutschen Musik

Gegründet 1834 als „Neue Zeitschrift für Musik" von Robert Schumann

Seit 1906 vereinigt mit dem Musikalischen Wochenblatt

HERAUSGEBER: GUSTAV BOSSE, REGENSBURG

100. JAHRG. BERLIN-KÖLN-LEIPZIG-REGENSBURG-WIEN / DEZEMBER 1933 HEFT 12

Die kulturelle Sendung des Rundfunks.*)

Von Ludwig Neubeck †.

Vielleicht darf man heute, nachdem die Politisierung des Rundfunks nunmehr vollzogen ist, wieder von den Aufgaben sprechen, die ihm seine ungemein wichtige Stellung im Volksganzen gegeben hat und auf welche er sich nach den Wünschen des Ministers für Propaganda und Volksaufklärung heute wieder besinnen soll, nämlich von den Aufgaben volkserzieherischer und kulturfördernder Art. Der ungeheure Auftrieb und die beispiellose Entwicklung dieses technischen Instrumentes als Propagandamittel des öffentlichen Lebens, wie als Vermittler geistigen Gutes hat uns in den zehn Jahren seines Bestehens vor neue Situationen gestellt, die namentlich hinsichtlich der kulturellen Verantwortung zu veränderter Stellungnahme zwang. Technik und Kunst haben ja immer — analog ihrer gemeinsamen griechischen Namenswurzel — einander befruchtet, und wir wollen uns bei der allgemeinen Neigung, das Mechanische in künstlerischen Dingen abzulehnen, doch daran erinnern, daß ohne die technisch-mechanische Vervollkommnung der Orchesterinstrumente z. B. weder das moderne Orchesterkolorit noch die heutige Kammer-, Kirchen- und Hausmusik möglich wäre. Mehr, als wir gemeinhin wahrhaben wollen, spielen technische Voraussetzungen in die geistigen und seelischen Bezirke der Kunst hinein, so auch akustische Bedingtheiten, die die Güte und das Wesen einer künstlerischen Aufführung immer mitbestimmt haben. Aber die Übertragung von lebendiger Musik durch elektrische Wellen, die ja zunächst auch nichts anderes sein wollte als eine akustische Vermittlung auf technischem Wege, hat sich in kürzester Zeit zu einer so gewaltigen Organisation entwickelt, daß damit nicht allein künstlerische, sondern auch soziologische und ökonomische Probleme in Bewegung gerieten, die um so wichtiger wurden, als fast in gleicher, allerdings gegensätzlicher Kurve, unsere gesamte Kunstpflege völlig absank. Ohne Zweifel haben die ungünstigen wirtschaftlichen Verhältnisse die Entwicklung des Rundfunks begünstigt, wie sie die bisher legitimierte Kunstpflege: Theater, Konzerte, Hausmusik, gefährdeten. Die Frage jedoch, was geschehen wäre, wenn unter den heutigen Verhältnissen der Rundfunk nicht in Erscheinung getreten wäre, ist dahin zu beantworten: Auch dann wären Theater, Konzerte und Musikhochschulen leer geworden, denn auch dann hätte der heutige Mensch, der nicht ohne Murren seine zwei Mark Rundfunkgebühr opfert, kaum das Geld und wahrscheinlich auch nicht das notwendige Interesse aufgebracht, um durch seinen Besuch die kostspielige repräsentative Kunstpflege zu stützen. Zeigte sich doch die Anteilnahme an Politik, an Sport, Gymnastik, Naturerleben und Kino in viel stärkerem Grade als das Interesse an Kunst, und wo Kunst im Volk gepflegt wurde, war sie anderer Art als die der offiziellen Kunstpflege.

*) Geschrieben im Juni 1933.

Tatsache ist, daß sich seit dem Kriege unsere gesellschaftliche Struktur, die bis dahin die Trägerin des Kunstlebens war, wesentlich geändert hat, und daß sich damit sowohl Kunstanschauungen wie Kunstbedürfnis verwandelten. Sichtbar treten heute neue Schichten von Menschen, die politisch aktiviert worden sind, in Erscheinung, die für sich zu gewinnen die traditionelle Kunstpflege nicht vermocht hat. Denn noch immer findet sie nicht aus ihrer Abgeschlossenheit heraus, die in Zeiten eines wohlhabenden Bürgertums und einer kunstbegeisterten Oberschicht am Platze war, die aber heute soziologisch nicht mehr haltbar ist und den Anschluß an eine veränderte Zeit eigentlich verpaßt hat. Und wie die offizielle Kunstpflege es versäumte, den Anschluß an breitere Volksschichten zu finden, so blieb man auch in der Sache selbst immer mehr hinter dem Lebendigen zurück. Die stereotypen Konzertprogramme der letzten fünfzig Jahre sind ein beschämendes Zeugnis für eine recht unlebendige Kunstausübung, die alles Gewicht auf die nachschöpferischen Talentleistungen legte, während die schöpferischen Geister der Gegenwart und das Publikum einander entfremdet wurden. Daß sich dann neben der offiziellen Kunstpflege eine private entfaltete, die auf sehr verschiedenartigem Niveau einen weit lebendigeren Kontakt mit dem Kunstbedürfnis des breiten Volkes fand, beweist eindeutig, wie isoliert im Grunde die große repräsentative Kunstpflege inmitten des allgemeinen künstlerischen Betätigungswillens dasteht.

In diese zerrissenen, führerlosen Bestrebungen der Kunstpflege geriet vor einem Jahrzehnt der Rundfunk mit seinem zunächst recht anspruchslosen Bestreben, „Unterhaltung und Belehrung" zu bieten. Seiner späteren Bedeutung noch unbewußt, füllte er die Lücke aus, die bei der sozialen Umschichtung gerade von seiten der offiziellen Kunstpflege offengelassen war: für ihn gab es keinen Unterschied zwischen wirtschaftlich schwächeren und stärkeren Schichten. Aber er leugnete auch die Grenzen zwischen repräsentativer und Volkskunst, und zwar unter dem Mitbestimmungsrecht seiner Hörergemeinde, auf deren Mentalität er sich einzustellen gezwungen war. Der glückliche Umstand, im ganzen zwar gebunden, im einzelnen aber unabhängig zu sein, gestattete ihm, die kulturelle Verantwortung, die er mit wachsender Macht auf sich nahm, auch zu vollziehen, und es nicht bei der reinen Unterhaltung und Belehrung bewenden zu lassen. Kulturelle Aufgaben erwachsen dem Rundfunk nach zwei Seiten hin: Zunächst lag es ihm ob, Volksbildung durch direkte Verbreitung von Kunst im weitesten Sinne anzustreben, zweitens warteten seiner Kulturaufgaben indirekter Art, indem er Kulturinstitutionen subventionierte, auf welche sich die Kunstpflege bisher stützte und die durch den wirtschaftlichen Niedergang in ihrem Bestande gefährdet waren. Die enge Fühlungnahme, welche er mit großen Künstlerorchestern, Theatern, Künstlerensembles usw. einging, hat einen Zusammenschluß gezeitigt, der nicht nur wirtschaftlich, sondern auch künstlerisch beiderseits von Nutzen gewesen ist. Dieser Zusammenschluß wird künftig noch enger die Belange des Rundfunks mit denen der offiziellen Kunstpflege verknüpfen, denn die wirtschaftliche und geistige Gleichschaltung zwingt die ursprünglich auseinander oder nebenhergehenden Bestrebungen in eine gemeinsame Linie. Dazu wird durch die einheitliche Führung in Kunstdingen überhaupt heute in noch weit größerem Maße als bisher ein Zusammenarbeiten aller der Stellen erfolgen, die die Geschicke der Kunstpflege in Händen haben. Die ungeheure propagandistische Macht des Rundfunks wird dann in noch viel fruchtbarerem Maße ausgenutzt werden können, und damit wird wirkliche kulturelle Arbeit geleistet. Die Eigenarbeit des Rundfunks gibt Möglichkeiten an die Hand, wie sie von keiner anderen Seite geboten werden kann. Ich möchte als Beispiel die Sendung der „Bachkantaten" anführen, die zum ersten Male gezeigt haben, wie die drahtlose Welle zu Kulturaufgaben herangezogen werden kann. Dabei spielt die Besonderheit der funkischen Übertragung, die die Intimität einer Darbietung wahrt und doch in die Weite wirkt, die für ein neues musikalisches Erleben wichtigste Rolle. War bisher die Wirkung in die Weite nur durch Massenaufgebot von Sängern und Instrumentalisten möglich, so bietet der Rundfunk Gelegenheit, die intimste Musik, Hausmusik, Kammermusik, Volkslieder u. a. mit besonderem Nachdruck zu pflegen, denn erfahrungsgemäß werden gerade die für wenige Instrumente besetzten Werke am reinsten und klarsten durch den Rundfunk gehört. Angesichts der Veräußerlichung unseres offiziellen Musikbetriebes in den letzten Jahren muß man diese Folge-

erscheinung des Rundfunk geradezu begrüßen. So verdanken wir ihm heute die Wiedererweckung der kleineren Musikformen, die Vorliebe der jungen komponierenden Generation für Kammermusik, und in Laienkreisen ein stärkeres Hinneigen zum Selbstmusizieren. Das bedeutet die Wiederauferweckung der schon fast ausgestorbenen Hausmusik, zu deren direkter Anregung der Rundfunk beigetragen hat. Daß er auch noch einen besonderen Einfluß sich auf Volks- und Laienmusik sicherte, indem er diese Musikpflege in seine Programme aufnahm, sollte die kritisch abwägenden Kreise eher zur Mitarbeit ermuntern anstatt abzuschrecken. Nichts ist in der Volkserziehung so wichtig, als gerade hier Führer und Berater zu sein. Der Geschmacksverderbnis, die nun einmal von seiten der Gassenhauer- und Schlagerfabrikation gezüchtet worden ist, kann nicht nur durch ablehnende Kritik begegnet werden, sondern man muß für Ersatz sorgen. Unkraut und Schund wird nicht durch Verordnungen allein ausgerottet, sondern man muß etwas anderes Besseres an seine Stelle setzen und Auslese treffen, um aus dem Leichten das Seichte zu entfernen und dem Unterhaltungsbedürfnis der Masse doch die notwendige Entspannung zu bringen. In den Rundfunkprogrammen der Zukunft wird deshalb die Unterhaltung immer eine breite Entfaltung für sich in Anspruch nehmen müssen, und es ist vielleicht gut und richtig, daß die ernste schwere Kunst bei dem ungeheuren Verbrauch von Musik nicht zur alltäglichen Ware herabgewürdigt wird. Aber es ist selbstverständlich Pflicht aller Verantwortlichen, gerade über die Programme kritisch zu wachen, die der leichten Unterhaltung dienen.

Der neue Staat hat auch den Rundfunk vor neue Aufgaben gestellt, die, nachdem der Nationalsozialismus sich durchgesetzt und ihn als wichtigstes Instrument der Volksbildung und Volkserziehung fest in die Hand genommen hat, sich auf den inneren Ausgleich und die Klärung der natürlichen kulturellen Ordnung beschränken werden. Es gilt, im Geiste des neuen deutschen Staates an dem Wiederaufbau unseres Volkes zu arbeiten und Volksaufklärung und Volksbildung im besten Sinne des Wortes zu treiben. Dazu bietet der Rundfunk die beste und sicherste Handhabe. Aus dieser Erkenntnis heraus hat die deutsche Regierung ihn in ihre Hand genommen, und man darf mit Recht erwarten, daß sie ihn im engsten Zusammenschluß mit allen Instituten der Kunstpflege einsetzen wird für eine systematische, lebendige Kulturarbeit im Sinne einer nationalen Volkserziehung.

Musikkrise — Kulturkrise.

Von Robert Pessenlehner, Frankfurt a. M.

Oswald Spengler bezeichnet in seinem Buche „Der Untergang des Abendlandes" das Auftreten Richard Wagners als letzte große Krise der Musik. Mit Wagner sei das Weltbild der Klassischen Musik versunken, verloren gegangen; alle neuen Möglichkeiten habe Wagner selbst erfühlt, ausgefüllt und zur Vollendung gebracht. Nach Wagners Tod drohe der Untergang. . .

Vom Standpunkt phänomenbewußter Philosophie aus haben die fünfzig Jahre, die seit Wagners Tode verflossen sind, in Vielem Spenglers Ansicht erhärtet, auch wenn wir Spenglers Indizienbeweis ablehnen und in der Verkleinerung, Spaltung und Aufteilung der musikalischen Urbestandteile — im Übergang vom Thema zum Motiv, wie er bei Wagner scheinbar zum erstenmal hervortritt — noch keine Verfallssymptome erblicken können. Denn gemessen an Wagners titanischer Schöpferkraft sind die Arbeiten aller neueren Komponisten Stückwerk geblieben. Selbst der Gesamtheit — es ist oft behauptet worden, daß sich in der Gegenwart die Kraft eines überragenden Geistes auf eine Reihe kleinerer Meister verteilt hätte — fehlt das einigende Band einheitlicher Geistesrichtung, ganz zu schweigen von den gewaltsamen Verirrungen einiger Weniger. So hätte denn Spengler recht, und so stünden wir heute am Rande eines Abgrundes, welcher Stück für Stück des modernen Musiklebens verschlingt?

*

Vom Musik-Schöpferischen, bloß Kompositorischen aus betrachtet, ist Wagner, wie alle Großen der Musik, in der Tat ein Abschluß. Für die ihm vorangehende Klassische Epoche der Musik

zweifellos der Beginn des Untergangs. Aber nicht für die folgenden Jahrzehnte bis zur Gegenwart, die durch ihn lebten und befruchtet wurden. Die in ihren Regungen ſtill ſtehen mußten, um erſt ſein Werk aufzunehmen, in ſich zu verarbeiten und nach allen Seiten zu befeſtigen. So haben ſich auch alle Inſtitutionen in der Form erhalten, die ſie ſchon zur Zeit Wagners beſaßen: die Opernhäuſer, die Konzertgeſellſchaften, die Chorvereine, die Konſervatorien uſw. Sie alle hielten ſich dank Wagners ſchöpferiſcher Tat, auch wenn ſie im einzelnen keine direkten Berührungspunkte aufzuweiſen hatten. Denn Wagner beendete eine Kriſe, die das geſamte Muſikleben ſeiner Zeit ergriffen hatte: die Ohnmacht der Impotenz. Er beendete ſie durch geiſtige Durchdringung, Sinngebung und Deutung einer techniſchen Errungenſchaft, die zwanzig Jahre vor ihm erfunden wurde und einer künſtleriſchen Beſeelung entgegenharrte: der ziemlich unbeachtet gebliebenen Erfindung der Ventile der Hörner, Trompeten und übrigen Blasinſtrumente.

Was hat eine ſolche nebenſächliche fachliche Beſonderheit mit der Größe Wagners und mit der Muſikkriſe zu tun? Nun, ſehr viel ſogar, da ſie im Kleinen zeigt, wodurch Großes angeregt wird, und da ſie in der jüngſten Gegenwart zwei unheimliche Parallelen gefunden hat, deren Unverſtandenheit den Ausgang der jetzigen Muſikkulturkriſe bildet.

*

Bleiben wir zunächſt bei den techniſchen Errungenſchaften, die als Leiſtungen des menſchlichen Geiſtes den künſtleriſchen Taten beizugeſellen ſind. Um die Werke der unwirklichſten, metaphyſiſchſten aller Künſte zur Wirkung gelangen zu laſſen, bedarf es ſeit je mechaniſcher — alſo techniſcher — Hilfsmittel (nur die menſchliche Stimme bildet eine Ausnahme, ſie bedarf aber der Sprache). Dieſe Hilfsmittel, die Muſikinſtrumente, beeinfluſſen ſelbſtverſtändlich die Art der Muſik, deren Wiedergabe und Geſtalt. In feinſter gegenſeitiger Abtönung erreichten Werk und Wiedergabe zur Zeit Wagners — natürlich nicht durch ihn allein — eine Höhe, die ſeither die Vorausſetzung jeglicher Muſiziergemeinſchaft bildet, und auch, einige unweſentliche Zutaten abgerechnet, keine Veränderung mehr erfuhr. Da durchzitterte bald nach der Jahrhundertwende die Welt eine Erfindung, die erhebliche Unruhe auch ins Land der Muſik brachte: der Film. Die Vergnügungsinduſtrie bemächtigte ſich ſeiner, und zum Vergnügen gehört — Muſik! Welche Muſik? Wagnerſche Orcheſtervorſpiele? Beethovenſche Sinfonien? Brahmsſche Kammermuſik? der Straußſche Roſenkavalierwalzer? Die Muſikgelehrten weilten gerade bei der Erforſchung des Übergangs vom 13. zum 14. Jahrhundert, die ernſthaften Komponiſten fanden in ihrem engeren Kreis genügend zu tun, die verantwortlichen Leiter der Vergnügungsinduſtrie kannten Muſik aber nur vom Caféhaus her; alſo zog die Caféhaus-Muſik ins Kino, wurde klaſſiſch bei einer ernſten Szene (Beethoven, Sonate pathétique für Klavier, Flügelhorn und Pauken!), wurde traurig bei jedem Revolverſchuß (es beſteht großer Mangel an Trauermärſchen in deutſchen Landen!), blieb aber meiſt aufheiternd luſtig, um das Publikum über den Kitſch der Situation hinwegzutäuſchen. Wer jemals eine Zuſammenſtellung der „Muſikſtücke", die für eine Filmaufführung benötigt wurden, ernſthaft durchlas, mußte ſich an den Kopf greifen vor ſo viel Unſinn und Wahnſinn.

Dieſer Zuſtand erhielt ſich mehr als zwanzig Jahre. Der Kinobeſitzer wurde die maßgebende Inſtanz zur Entſcheidung über die Güte „ſeiner" Muſik, die ganze Welt aber lehnte ſich auf, als der Tonfilm begann, einem ſchmählichen Zuſtand ein raſches Ende zu bereiten (kein Menſch hat ſich beklagt, als durch die Erfindung der Fernſchaltung Tauſende von Laternenanzündern brotlos wurden). Daß ſich auch heute noch die Tonfilmmuſik meiſt auf dem Niveau niedrigſter Operettenmuſik befindet, beweiſt, daß die Muſikkriſe, die der Film heraufbeſchwor, noch keineswegs überwunden iſt.

Dies iſt die erſte Kriſe, die ſeit Oswald Spenglers „Untergang" über die Muſik hereingebrochen iſt.

Hat ſchon der Film mit ſeiner ungeheuren Wirkung auf die Volksmaſſe — wie ſie kein Schauſpiel und keine Oper jemals erreichte — eine, wenn auch noch nicht vollzogene, ſo doch notwendige Neugeſtaltung der Muſik im Gefolge, ſo gilt dies in noch höherem Maße von der geradezu umwälzenden Wucht der zweiten techniſchen Erfindung: dem Rundfunk.

Auch er kam sofort in die Hände der Vergnügungsindustrie. Eine abscheuliche Monopolstellung gestattete es ihm, nicht einmal nach industriellen Gesichtspunkten: nach Angebot und Nachfrage handeln zu müssen, sondern nur nach Gewinn und Verlust. Seien wir ehrlich: mit ganz geringen Ausnahmen bestand der bisherige Rundfunk aus Industrie-Spitzengehältern für die leitenden Herren und aus „Bunten Abenden" für das Volk, für die Masse. Dazwischen regten sich nur unfruchtbare Dispute zwischen einigen Intellektuellen. Im übrigen betätigte er sich zerstörend: Theaterfeindlich, Konzertfeindlich, Gemeinschaftlösend, Alles erhaschend, zusammenraffend und in unzulänglichster Weise nachahmend. Imitation und Talmikunst wurden haufenweise in die Welt geschleudert, erst systemlos, dann tröpfchenweise und alles travestierend, von den ersten Ammenliedern an, mit denen bekanntlich schon der Säugling den Widerhall der scheinheiligen Welt zu verspüren bekommt, über Schulmusik, Zupfgeigensentimentalität, Sinfonien, Kammermusik, Opern hinweg bis zu endlosen Märschen, Walzern und zum kreischenden Jazz.

Dann kam die „Erfassung", lies: Verzerrung aller Gebiete des menschlichen Lebens, und die Zeit von fast 24 Stunden am Tage wurde zu knapp. Also ward die Musik beschnitten. Aus Opern wurden „Kurzopern", aus Konzerten „Schallplattenkonzerte", deren Dauer sich leichter berechnen ließ. Aber auch bei den ernsten Darbietungen machte man „Erfahrungen". Wichtiger als eine schöne Stimme war die richtige Stellung vor dem Mikrophon, wichtiger als ein schöner Ton auf der Violine der — Techniker hinter dem Glaskasten, der den Klang ein- und abstellt. Klappte einmal alles, dann hieß es, was vom Sendesaal aus erklingt, wäre unendlich besser als alle Übertragungen aus wirklichen Konzertsälen oder Opernhäusern. Der große Schrei nach rundfunkeigenen Werken ging somit durch die Welt; es kamen: Reportagen über Gerichtsverhandlungen, über Fußballwettkämpfe, Hörspiele. Nur die rundfunkeigene Musik blieb (trotz Preisausschreiben) aus. Dafür kamen auch Stimmen aus dem Publikum, Wünsche, den musikalischen Kartoffelsalat aus anderen Ingredienzien zu bereiten; es bildeten sich Essigparteien, die sich lebhaft mit den Freunden der Zitronensäure herumschlugen: also Rundfunkorganisationen mit Gegenprogrammen, Gegenzeitschriften und so fort. Auch sie wurden, beziehungsweise konnten beruhigt werden durch eine weitere Änderung des Programms: durch den Fünfminutendienst! Der paßte zu allem: fünf Minuten Musik, fünf Minuten der Hausfrau, fünf Minuten Sprachunterricht., fünf Minuten Landwirtschaft, fünf Minuten Gymnastik, fünf Minuten Säuglingspflege! Sah erst nur der musikalische Teil dümmer und unsinniger aus als jemals ein Programm der schlechtesten Kinomusik, so ging's jetzt in freundschaftlicher Einigung mit allen „Möglichkeiten und Wirklichkeiten" des Lebens, zugeschnitten auf fünf Minuten: der Rundfunkhörer aber, der blasierte Europäer, saß zu Hause und — drehte am Apparat. Ihm, dem Geistleeren, nur Modischen, der sein eigenes inneres Nichts hinter möglichst viel äußerem, mehr oder minder musikalischem Geräusch zu verbergen, der aus ungeheurer Angst vor der Stille sich stets irgend zu betäuben sucht, ihm waren selbst fünf Minuten Aufmerksamkeit zuviel. Er suchte „Stationen", er, der „Europäer"! Denn für das Volk war dies alles nichts, es sei denn, es steigerte sich hinein in den „Geschmack" für „Bunte Abende"! Oder glaubte jemals einer der früheren Rundfunkleiter ernstlich, er hätte dem Volke gegeben, was des Volkes ist?

Was ist einem einfachen, naturverbundenen Landwirt in einem versteckten Winkel Deutschlands selbst die „Neunte Sinfonie" Beethovens? Nichts ist sie ihm, gar nichts; sie kann es auch nicht sein, da ihm geradezu alle Voraussetzungen für deren Verständnis fehlen und noch lange fehlen werden. Und für den Städter ist eine Rundfunkaufführung der „Neunten" überflüssig, da er sie im Konzertsaal bequem genug hören kann. Wo bleibt der Sinn der Darbietung und ihr Zweck? Wir dürfen, ohne weitere Beispiele anzuführen, mit Hans Sachs sagen: Wahn, Wahn, überall Wahn. . .

*

Da sich der Rundfunk jeglicher Gattung Musik bemächtigte und sich jede Art des Musizierens aneignete, ist auf dem weiten Gebiete der tönenden Kunst eine ungeheure Krise entstanden. Vieles vom überkommenen Musikbetrieb ist geradezu angefault und ohne raschen Eingriff

überhaupt nicht mehr zu retten. Weil der Rundfunk aber keine bloß musikalische Angelegenheit ist, ist es notwendig, den Kreis der Betrachtung zu erweitern und die allgemeinen Grundlagen des heutigen Lebens zu erforschen, um die Irrwege zu erkennen und eine Abhilfe einzuleiten.

*

Die technische Erfindung des Rundfunks dient der Überbrückung von Zeit und Raum. Besiegt sind Langsamkeit und Entfernung (kulturgeschichtlich stammt die Erfindung also aus jenem menschlichen Urtraum, der auch zur Erfindung des Autos, das ja ebenfalls den genannten Zielen dient, führte). Und wo immer die Schnelligkeit ein inneres Bedürfnis, das Miterleben einer wichtigen Situation, eines wichtigen Augenblicks ein Lebenselement bildet, erhält der Rundfunk Zweck und Sinn und tiefere Bedeutung.

In genialer Intuition erkannte Adolf Hitler dieses geistige Element der technischen Erfindung; mit sicherem Entschluß warf er das Kartenhaus eines längst leerlaufenden Maschinenbetriebs über den Haufen. Hei, wie da die Programme zerstoben, die in endlosen Beratungen des „verantwortlichen Programmkonsortiums" mühselig zustande kamen! Jeder große Augenblick der Zeit wurde in der Zeit erlebt von allen, die aus verschiedenen Gründen nicht unmittelbar teilnehmen konnten am Geschehen. Aber der Rundfunk überbrückt ja auch den Raum: so ergänzte sich das Volk aus der Ferne, so gesellte es sich bei, und so durchflutete ein Geist den gesamten Volkskörper!

Wie war es noch kurz zuvor? Wenn sich überhaupt mal Ansätze einer gemeinschaftlichen Übertragung zeigten, dann war es entweder Sensationshascherei oder, was noch schlimmer wiegt, eine bloße „Abwechslung" des Fünfminutenprogramms, ein Versuchsballon, ein Köder, nach allen Seiten beschnitten, durch engherzige Rivalität unter den einzelnen Sendern außerdem noch verdorben.

Das Miterleben der ersten Rede Adolf Hitlers nach Übernahme des hohen Amtes als Reichskanzler war der erste große Augenblick des Rundfunks, die erste Sinngebung und Sinndeutung der technischen Erfindung des drahtlosen Funks.

*

Der erste Schritt auf dem Wege der Beseelung des Rundfunks ist nun getan, ein funkeigenes Gebiet erschlossen. Die Grundlagen hiefür sind so überraschend einfach, daß sie kaum erwähnt werden müssen: der primäre Sinn des Rundfunks beginnt da, wo der größte Saal nicht mehr ausreicht, die zu einem bestimmten Zweck zusammengekommenen Menschen unterzubringen. In Deutschland ist die Zahl 50 000 die Grenze, in Amerika — bei den Boxkämpfen — sind es wohl 100 000. Die Bereitwilligkeit, der Gleichklang einer großen Volksmasse ist Voraussetzung, die Erfüllung eines bestimmten Zweckes Bedingung. Die Anlehnung an ein räumliches und zeitliches Geschehen ist, solange keine weiteren Faktoren gefunden sind, das oberste Gesetz der Funkbeseelung, Funknotwendigkeit und Funkberechtigung.

*

Damit fällt das bisherige hohle Programmgebäude in sich zusammen. Die fast zehnjährige ungeheure Zerstörung ethischer und kultureller Werte zugunsten der Aufrechterhaltung einer fragwürdigen Industrie kann gerade noch gestoppt werden. Denn in dem Augenblicke, in welchem es wirklich gelänge, z. B. Musik künstlerisch einwandfrei zu übertragen — was durch künstlerische Arbeit nicht zu erreichen ist, vollendet die Technik —, würde das städtische Konzertleben vollständig aufhören. Die bloße Übernahme einer erprobten städtischen Einrichtung läßt unter anderem vor allem das Raumgefühl außer acht, jene wichtige Beigabe, die einerseits auch der Funk noch nicht entbehren kann, die andererseits im Wesen der Musik verankert ist, wenngleich sie kulturgeschichtlich an sich schon als Veredelung des primitiven Wohntriebs des Menschen anzusehen ist. Selbst wenn die heutige Form städtischen Musizierens als überlebt, veraltet und daher für vernichtungsreif gehalten würde — wie dies in den letz-

ten Jahren oft genug „bewiesen" wurde —, würde ihre bloße Übernahme und Auffaugung allein wertlos und sinnlos sein. Sobald aber der Funk übergeht von der Raumerweiterung zur Raumsprengung, erscheinen neue Probleme, musikalische und sonstige.

*

Zuerst ein „sonstiges" Problem! Was halten Sie vom bisherigen Funk-Nachrichtendienst? Sollte er Zeitungsersatz sein oder entsprang er dem „modernen" Wißbegierde-Schnelligkeitstaumel? Hat sich je ein Rundfunkleiter überlegt, welch himmelhoher Unterschied besteht zwischen der gesprochenen Meldung und dem gedruckten Wort?

Gedankenlose Nachäffung des aktuellen Zeitungsdienstes, der aus ganz anderen moralischen Quellen gespeist wird, haben den Funknachrichtendienst bisher zu einer, nervöse Hast und innere Nichtigkeit verratenden, würdelosen Einrichtung erniedrigt. Wir brauchen uns ja nur einigermaßen zu bemühen, in uns hineinzuhören, um zu beobachten, daß optische und akustische Bewußtwerdung zwei verschiedene Dinge sind. Alles optisch Aufgenommene überläßt dem Einzelnen Rhythmus und Ton, während das durch die Vermittlung des Gehörs ins Bewußtsein Dringende uns Rhythmus und Ton unerbittlich aufzwingt. Dazu kommt ein nicht zu unterschätzender physischer Nachteil des Ohres: es fehlt der Ohrdeckel, der, wie etwa der Augendeckel (das Lid) gegen ungewolltes Sehen, imstande wäre, uns gegen ungewollte Geräusche zu verschließen. Selbst das bequeme „über etwas Hinweglesen" läßt sich nicht auf das „Überhören" übertragen. Ein Primitivismus des Ohres gegenüber dem Auge ist nicht wegzuleugnen. Leider fehlt anscheinend noch die wissenschaftliche Erforschung dieses physiologischen Unterschiedes und vor allem die zu fordernde Einstellung der Praxis.

Es komme keiner mit dem Hinweis, der Funk-Empfänger könne ja nach Belieben ausgeschaltet werden: durch Stillegung allein kann kein Maschinendefekt behoben werden.

Der bisherige Nachrichtendienst des Rundfunks weist also zwei schwerwiegende Fehler auf: das Außerachtlassen des physiologischen Unterschiedes zwischen Hören und Lesen (Sehen) und die eigentümliche Tatsache, daß ein das Miterleben einer Begebenheit ermöglichendes Instrument zur bloßen Berichterstattung über die Begebenheit mißbraucht wird. Die allmähliche Ausmärzung dieser Fehler wird den Nachrichtendienst des Funks zu einer neuen Institution des großen allgemeinen Verkehrswesens umwandeln: der künftige Funkreporter wird, fern von konstruierten Ereignissen, die natürlichen Begebenheiten aufsuchen, sie durch den Funk — und möglichst ohne persönliche Zutat — die Allgemeinheit miterleben lassen in der Gegenwart. Dann erst steht die Funkberichterstattung auf eigenen Füßen: zwischen den Zeitungen, welche Vergangenheit (den Bericht über das Gestrige) und Zukunft (Ankündigung der nächsten Ereignisse) stets vereinen, und doch niemals Gegenwart sind.

Die Betrachtung des „Funknachrichtendienstes", dieses simpelsten und geradezu selbstverständlichen Teils des bisherigen Rundfunktagesprogramms, hat uns am sinnfälligsten das Hauptübel des Rundfunkbetriebes erwiesen: die E r s a t z l e i s t u n g. Es war eben alles Ersatz: Zeitungsersatz, Kunstersatz, Kulturersatz, sogar — eine der ungeheuerlichsten Verirrungen des Funks — Gottesdienstersatz!

Als „Ersatz" durchschwirrt seit Jahren auch die Musik die Welt. Ihre prinzipielle Eignung, auf elektrischen Wellen durch den Aether zu fliegen, kann nicht geleugnet werden. Auch die weise Mildtätigkeit, den armen Menschen, denen es nicht möglich ist, Musik an der Quelle aufzusuchen, die Segnungen der tönenden Kunst zu übermitteln, war ein frommer Gedanke. Man sah Millionen nach Musik lechzen und schmachten und beeilte sich, im Vertrauen auf die bevorstehende Kulturrettungsmedaille die Durstigen zu tränken . . .

Was hat man in Wirklichkeit getan? Man übernahm die Errungenschaften städtischer Musikkultur: Opern, Sinfoniekonzerte, Kammermusikkonzerte, Hausmusik, Schulmusik, Hotelmusik, Caféhausmusik, Varietemusik, Gasthausrummel und Heurigenmusik, sandte sie im Bewußtsein einer guten Tat hinaus in die Welt und überließ alles weitere dem lieben Gott. Bei der Auswahl der Stücke gab es nur eine einzige Richtschnur: „Wer vieles bringt, wird jedem etwas bringen!"

*

Es ist nicht leicht, den durch eine zehnjährige Übung fast gesichert erscheinenden Funkmusikbetrieb so zu durchleuchten, daß alle kranken Stellen einwandfrei erkannt werden. Die überragende Stellung der Musik in der Gesamtkultur des Volkes läßt eine bloß fachliche Betrachtung der einzelnen Zweige der Musik überhaupt nicht mehr zu; andererseits erfordert der Augenblickszustand der Musik eine klare Stellungnahme. Welche Musik soll nun durch den Funk verbreitet werden? Gute und schlechte? Ernste und heitere? Kunst- und Volksmusik? Zu Erziehungs- oder Vergnügungszwecken? Zur Sammlung oder Zerstreuung? Zur Erhebung oder zur Gesprächsanregung? Der Versuch, eine Polarität zu gewinnen, innerhalb welcher sich ein breites Feld der Musik erlangen ließe, mißlingt. Er mißlingt, da der Begriff „Musik" sich nicht mehr einheitlich zu erkennen gibt: zu sehr ist er an Voraussetzungen gebunden, die jede Verallgemeinerung hinfällig machen.

Bevor wir diese Voraussetzungen näher betrachten, sei eine praktische Frage eingeschaltet: Wie verhält sich die Musik zu den oben erkannten besonderen Bedingungen der Funkbeseelung, zur Überwindung von Zeit und Raum? Das Gesetz der Raumüberwindung, beziehungsweise der Raumerweiterung kann der Funk auch auf dem Gebiete der Musik erfüllen: sobald der Funk Musik überträgt, die tatsächlich in der Form des heutigen Musizierens, also vor einem anwesenden Publikum erklingt. Daraus folgere ich für die Zukunft eine Umwälzung der sozialen Struktur unseres Konzertlebens; denn mit der Vervollkommnung der Übertragung wird ein großer Teil des Publikums — soweit es mit dem Konzertwesen innig verbunden ist — nicht mehr ins Konzert gehen, sondern die Konzerte durch die Übertragung miterleben. Der Konzertbesucher wird auch einer weiteren Konsequenz Rechnung tragen, daß er nämlich — als Rundfunkhörer — für *eine* Veranstaltung doppelte Kosten zu tragen hat. Darum wird die Finanzierung der öffentlichen Konzerte in Zukunft von der Gesamtzahl der möglichen Hörer, also vom Rundfunk übernommen werden müssen, während der Besuch der Konzerte nach neuem Organisationsplan kostenlos erfolgen wird.

Diese praktische Lösung ist geeignet, die dem heutigen Konzertwesen innewohnende ethische und künstlerische Kraft vor allzu früher Vernichtung zu schützen. So löst der Rundfunk in gerader Richtung die frühere Form des fürstlichen Mäzenatentums ab: nach einer traurigen Zwischenzeit, in der das öffentliche Musikleben den Zufällen politischer Mehrheitsbildungen der Stadtparlamente ausgeliefert war!

*

Die größte künstlerische Verirrung des Funkmusikbetriebes bestand bisher in der Veranstaltung eigener Opernübertragungen. Die Weihe des Hauses, des Ortes, der Musikkultur, der Theatertradition einer Kunststadt: alles wurde verächtlich zerdrückt zugunsten der „richtigen Stellung" vor dem Mikrophon. Gewiß beeinträchtigt der notwendige Verzicht auf das „Zuschauen" den Genuß einer jeden Opernübertragung. Aber gerade darum gebührt den übrigen Faktoren, die eine Opernaufführung erst zu einem Ereignis stempeln, mehr Beachtung, z. B. der Bühnentradition, einem besonderen Solisten-Ensemble und einem besonderen Werk, also Uraufführungen und Festaufführungen. Nur in diesen beiden Fällen wird die Funkübertragung Notwendigkeit, da in allen übrigen Aufführungen selbst ein ausverkauftes Haus durch die Sitte der mehrmaligen Wiederholungen „zugkräftiger" Werke eine „Raumerweiterung" mit Hilfe des Funks erübrigt.

Das Gesetz der Zeitüberwindung kommt bei Musikübertragungen durch den Rundfunk kaum in Anwendung: das erste Erklingen wirklich bedeutender und bedeutungsvoller Werke ist von der Mitwelt fast nie beachtet worden. Dies betrifft namentlich die für Konzertaufführungen bestimmten Werke.

*

Während eine Konzert- oder Opernübertragung immerhin die Sehnsucht nach dem Besuch eines wirklichen Konzerts oder einer Oper hervorrufen und somit zum Ansporn für den Funkhörer werden kann, wird die Raumerweiterung durch Übertragung leichter, bloß auf Vergnügen und Zerstreuung abzielender Musik aufs neue problematisch. Ein konkreter Fall: Was für

eine Sehnsucht erweckt die Übertragung der Hotelmusik eines großen Hotels in breiten Kreisen der Zuhörerschaft? Doch höchstens diejenige, auch mal dabei zu sein! Ist es heute noch zu verantworten, das Volk mit Sehnsüchten nach Tanztees, nach Grandhotelsitten und Caféhausmusik zu beladen? Mit der Sehnsucht nach fragwürdigen Kulturerrungenschaften, mit der Sehnsucht nach Gleichstellung mit einer Schicht Menschen, deren Lebensweise zwischen Mode und etwas Kultur hin und her schwankt und durch Äußerlichkeiten bestimmt wird?

Schon wieder greift der Musikfunk auf kulturelles Gebiet über, schon wieder reichen musikalische Bedingtheiten zur alleinigen Entscheidung nicht aus. Erst die durch die Aufhebung des Klassenunterschiedes inaugurierte Revolution des Deutschen Menschen wird die Voraussetzungen für das künftige Kulturleben des deutschen Volkes schaffen. Dann haben Schmutz- und Schundmusik, auch wenn sie sich vorerst noch Vergnügungs- und Unterhaltungsmusik nennen, keinen Platz mehr im Leben des Deutschen, weder im Hause noch im Rundfunk. Echtes, fröhliches Zusammensein mit Musik wird es dennoch geben, aus der Landschaft und aus dem Volke heraus, beim Erntefest, beim Karnevalstreiben und sonstigen Veranstaltungen. Da kommt auch die Tanzmusik zu Ehren, die als Zweckmusik mit dem Rundfunk sonst nichts zu tun hat (für häusliche Zwecke hat die Technik längst das Grammophon geschaffen).

Der neue Deutsche Mensch wird als Gegensatz zum Vergnügen, zur Unterhaltung, gleichgültig, ob musikalische oder sonstige, die Stille entdecken. Die Stille, die Entspannung, das sich selbst Genügen des inneren Menschen! Und der neue Rundfunk wird die Funkstille entdecken, ausgehend von der Erkenntnis, zu welch entsetzlichen Geistlosigkeiten die Angst vor der Funkstille bisher geführt hat!

Die drei Forderungen zur Lösung des Funkmusikproblems — Übertragung wirklich stattfindender Konzerte aus den Konzertsälen, von Opern aus den Theatern und die radikale Einschränkung des Vergnügungsmusikprogramms — basieren auf dem augenblicklichen Stande unserer Musikübung. Wie weit es letztere vermag den tatsächlichen Stand der Musik auszudrükken, ist noch ungewiß.

Hans Pfitzner hat in seinem Buche „Werk und Wiedergabe“ von der Seite des schaffenden Musikers aus Stellung genommen zu den vielen Mißbräuchen, die sich bei Wiedergabe der Werke allmählich eingeschlichen haben, und Reinlichkeit und Treue in der Wiedergabe als oberstes Gesetz der Musikreproduktion verlangt. Vielleicht hätten sich diese Mißstände nie herausgebildet, wenn die Form unserer öffentlichen Konzerte (und Theater) nicht allzufrüh erstarrt wäre.

Daß das Konzertwesen in seiner nicht mehr als hundertjährigen Entwicklung stets ein reaktionäres Antlitz zeigte und neue Musik nur widerwillig aufnahm, ist aus seiner Geschichte leicht zu beweisen. Daß es in der entwickelten Form des 19. Jahrhunderts ausschließlich auf Beethoven zurückgeht, und daß Beethoven seither — auch finanziell — das Fundament des gesamten Konzertbetriebes geblieben ist, geht ebenfalls daraus hervor. Alle spätere, gleichzeitige und frühere Musik wurde gewissermaßen erst eingebaut, zugebaut oder etwa gar vorübergehend angegliedert. Als Maßstab galt nur die Kraft Beethovens — — da bestand nur Weniges. Die Musik aber bildete sich weiter, im Guten wie im Schlechten, entfremdete sich dem Konzertpublikum, das verkehrte Ansprüche stellte, den Konzertveranstaltern, die den finanziellen Erfolg als stärksten Aktivposten betrachteten und — den bloß reproduzierenden Künstlern, deren Pult- und sonstige Virtuosität sich größtenteils auf Werke beschränkte, die dem Geschmacke des Publikums sowieso entsprachen (die schleppende Einbürgerung der konzertsaalfähigen Werke J. S. Bachs ist ein typisches Beispiel für die eben mit Beethoven beginnende Konzertkultur der neueren Zeit).

Die Bereinigung und Umgestaltung unseres Konzertlebens wird sich von dieser Seite aus leicht vollziehen lassen; eine Fülle von Möglichkeiten in der Programmgestaltung läßt fast jeden neuen Weg, den verantwortungsbewußte Führer konsequent beschreiten, als aussichtsreich erscheinen. Selbst der Anschluß an das zeitgenössische Schaffen, dem der breiteste Raum im neuen Konzertsaal gebührt, wird sich gewinnen lassen, wenn die Hauptwerke der klassischen Literatur speziellen Abenden vorbehalten bleiben.

*

Zur ſtets vorhandenen Kriſe des ſchöpferiſchen Geiſtes, zu der durch den Rundfunk weſentlich geförderten augenblicklichen Kriſe der Form des Muſiklebens, tritt nun die nur durch den Rundfunk herbeigeführte ungeheure Kriſe des Publikums. Ein hiſtoriſcher Rückblick vermag uns keinen Ausblick zu geben, da eine ähnliche Umwälzung, Umſchichtung und Erweiterung des Publikums bisher nicht ſtattgefunden hat. Welch eine Fülle von Vorausſetzungen, Bedingungen hatte derjenige zu überwinden, der ſchließlich lebendigen Gewinn und Befriedigung eines höheren Bedürfniſſes aus der Muſik erlangen wollte! Schule und Haus, Erziehung und Leben allein reichten noch nicht aus: innere Bereitſchaft und ein unerklärbares inneres Bedürfnis nach Muſik blieben das Fundament des Konzertbeſuchers, der ſich zwar aus allen Schichten des Volkes rekrutierte, aber im Verhältnis zur Bevölkerungszahl ſtets auf Wenige beſchränkte.

Nun kommt der Rundfunk und wirft die durch Selbſterziehung und Neigung errungene Bereitſchaft über den Haufen! Jeder hat die Möglichkeit, an den muſikaliſchen Kulturgütern teilzunehmen. Welche Muſik iſt es nun, die auf dieſe Vorausſetzungen verzichten kann, und die ſo beſchaffen iſt, daß ein ganzes Volk ideellen Gewinn daraus ſchöpfen kann?

Alle bisherigen Einteilungen der Muſik in Kunſtmuſik, Volksmuſik, ernſte, heitere, ſoliſtiſche, choriſche, theatraliſche uſw. reichen nicht aus; ja ſelbſt der Begriff „Muſik" kommt ins Wanken: denn vom Publikum aus betrachtet, hat Muſik mit Theorie gar nichts zu tun.

Wir können zunächſt nur Teile dieſes vorerſt unerſchöpflichen Problems beleuchten. Es beginnt nicht bei dem Verſuch, die Kunſtmuſik zu definieren, wofür die zünftige Wiſſenſchaft eine Reihe ſcharfſinnig erdachter Regeln bereit hält, ſondern bei der Gegenüberſtellung der Kunſtmuſik und Volksmuſik. Beide ſind keine Gegenſätze, ſondern eigentümliche Entſprechungen, die gerade auf dem Gebiete des Volksliedes ſinnfällig werden.

Der wirkliche Gegenſatz zur Kunſtmuſik iſt gegeben in der Naturmuſik, in der Muſik des Waſſerfalls, des Windes, des Sturmes und des Meeres. Hier offenbaren ſich Gegenſätze zwiſchen Stadt und Land, die Geſtalt und Weſen der künftigen Muſik einſchneidend beeinfluſſen werden. Und gerade die Überbrückung von Stadt und Land durch den Rundfunk erzwingt die Auseinanderſetzung mit dieſem Zukunftsproblem. Stadtbewohner und Landbewohner ſind von jeher auf dem Gebiete der Muſikkultur getrennt geweſen; und was dem muſikverſtändigen Städter ein inneres Bedürfnis iſt, bleibt dem Landbewohner fremd, weil er geſättigt iſt durch die Naturmuſik, auch wenn er ihr keine beſondere Beachtung ſchenkt.

Nun können wir zwar die Konzertmuſik der letzten hundert Jahre als typiſche Stadtmuſik bezeichnen, es fehlt uns aber diejenige Muſik, die wir — übergehend von der Natur zu den Menſchen — als ländliche Muſik erkennen könnten. Die Vernachläſſigung der ländlichen Bevölkerung gegenüber der ſtädtiſchen zeigt ſich alſo auch auf muſikkulturellem Gebiete. Die Verteilung der ſtädtiſchen Bevölkerung auf Großſtadt, mittlere und Kleinſtadt, und der allmähliche Übergang in kleinere Ortſchaften hat aber in Deutſchland jedenfalls ausgleichend gewirkt und ein großes Maß von Bereitſchaft für die Großmeiſter der Muſik in allen Schichten geweckt. Die Freude des Deutſchen am Selbſt-Muſizieren wird auch in dieſer Hinſicht eine weitere Brücke ſchlagen zur großen Muſikgemeinſchaft des Volkes, die ſich freilich erheblich vom heutigen ſtädtiſchen Muſikbetrieb unterſcheiden wird. Eine ſinngemäße Vermittlung zwiſchen Stadt und Land wird gerade auf dem Gebiete der Kunſt ein wichtiges Problem des künftigen Rundfunks bilden.

*

Nur wer gewohnt iſt, rückwärts zu ſchauen, wird aus einem Kriſenzuſtand den Beginn des Untergangs herausleſen. Freuen wir uns der Muſikkriſe, der Muſikkulturkriſe, die eine Generation herbeiruft, zu ſchaffen und zu geſtalten und eine künſtleriſche Zukunft aufzubauen, die das ganze deutſche Volk im Geiſte der Muſik verſammeln wird. Eine Generation, die berufen iſt, auch das techniſche Problem der tönenden elektriſchen Wellen zu löſen, und Sinn und Deutung und Form zu geben dem Neuen, das, wie einſt zu Zeiten Richard Wagners, der künſtleriſchen Beſeelung entgegenharrt.

Warum Funkkritik?

Von Wolfgang von Bartels, München.

Funkkritik ist vorläufig ein Gebiet, an dessen innerer wie dann auch praktisch sich auswirkender Gesetzmäßigkeit noch viel herumtheoretisiert, herumgedoktert wird. Denn man beginnt erst, die Wichtigkeit der Funkkritik zu erfassen; man beginnt erst, langsam zu begreifen, daß die Entwicklung der Funkkritik mit dem überraschend schnellen Anstieg der 8. Großmacht — sie liegt in den tausendfältigen Möglichkeiten des Übertragungsprinzipes beschlossen — nicht nur nicht Schritt gehalten hat, sondern daß sie von nun ab auf Gedeih und Verderb dermaßen mit dem glutvollen Leben eben dieser Großmacht verbunden ist, daß man ihrer Tätigkeit überhaupt nicht mehr entraten kann. Wir gehen noch weiter: Der Zeitpunkt scheint nicht allzuferne, daß jede größere Zeitung, jede Zeitschrift, die sich irgend mit dem kulturellen Erleben der Nation, des Volkes zu befassen hat, die Sparte des Rundfunks wie seiner Kritik in Wort und Ton und aller damit zusammenhängenden Fragen wird sorgsam behandeln müssen.

Der Begriff der Rundfunksendung wird politisch, wirtschaftlich und (gleichberechtigt!) kulturell so einschneidend in die Lebenserfordernisse eines Jeden eingeschaltet werden — wir erinnern an die Tatsache des „Volksempfängers" — daß nicht nur die Ankündigung der zu erwartenden Sendungen, sondern weitergehend die kritische Sichtung, Zustimmung wie Ablehnung, kurz der ganze Komplex des Rundfunks an den Hörer pfleglich herangebracht werden muß, soll der Hörer nicht verloren im Ätherraume herumschwimmen, gar von all den hereinbrechenden, ihn überflutenden Wellen verschluckt werden. Rettung hievon ist letzten Endes doch auch die Funkkritik! Sie hat also die Tätigkeit einer gut geleiteten, den Leser leitenden Zeitung oder Zeitschrift nach der Seite des Rundfunks hin klärend auszubauen, weiterzuführen; hat die Mittlerstellung zwischen Sender und Hörer wahrzunehmen; hat die hin und her laufenden Wünsche des Senders wie Hörers zu vermerken, gegebenenfalls mit Nachdruck zu vertreten; hat vor allem aber am kulturellen Aufbau durch den Funk mitzuarbeiten.

(Einschaltend müssen wir voranstellen, daß die folgenden Ausführungen selbstverständlich nur dem kulturellen Teilgebiet des Funks gelten; daß weiterhin ein Unterschied von Wort und Ton noch nicht getroffen worden ist, da ja grundsätzlich erst einmal Stellung genommen werden soll zum Alles umfassenden Begriff Funkkritik. Zur sachlichen Erleichterung betonen wir, daß Lauterkeit der Gesinnung Aller Allen gegenüber Grundlage zu sein hat, über deren Selbstverständlichkeit keinerlei Zweifel erlaubt sind.)

Die angeschnittene Frage teilt sich in zwei Großabschnitte. Zum Einen: Das Verhältnis der Funkkritik zum Hörer, zum Sender. Zum Andern: Wie ist in der tagtäglichen Praxis eine positiv aufbauende, also wirksame Funkkritik zu gestalten?

In den Grundzügen verhältnismäßig klar ist die Stellung der Funkkritik zum Hörer. Er ist der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht; ist passiv insoferne, als Funk wie Kritik an ihn herantreten! Selten wird vorkommen, daß aus der Hörerschicht Diskussionen mit der Sendeleitung oder dem Funkkritiker hervorbrechen. Meist gelassen nimmt die hörende Gesamtheit Sendung und deren Kritik auf. Trotz dieser Massenpassivität und deren Trägheitsmoment aber ist die Einzelperson am Gehörten, am Gedruckten irgendwie beteiligt. Sie äußert sich hierzu im Familienkreise, am Stammtisch oder sonstwo: das heißt man dann „öffentliche Meinung"; sie geht von Mund zu Mund, oft mit einer unerklärlichen, fast hypnotisch wirkenden Schnelle! Daß diese „öffentliche Meinung" in mehr oder minder geregelter Bahn verläuft, dafür ist die (gedruckte) Kritik da. Im Idealfalle wird sie sich mit der Meinung des interessierten Einzelhörers decken; wird aber damit zugleich immer wieder versuchen, den ungezügelten Wildbach einer Vielheit von Meinungen, unbeschadet deren „Farbigkeit", in ein brauchbares Bett zu leiten. Wir geben zu, daß dieser Zusammenhang zwischen Hörermasse und Funkkritik mehr platonischer Art ist, denn sie wendet sich naturgemäß doch

nur an die Einzelperson; wobei nicht übersehen werden darf, daß jede Einzelperson durch ihre geistige Ausstrahlungsmöglichkeit im Kreise doch Teil der Hörerschaft im weiten Felde der Hörermasse ist. Seien wir offen: das Werben der Funkkritik um die breitgelagerte Alltagsmasse des Hörerkreises wird nicht oft die gewünschte Tiefenwirkung haben. Denn Funkkritik geht, wie jeder Detailbericht einer Zeitung oder Zeitschrift, nur an den sich hiefür interessierenden Leser. Diesen Leser aber können wir fassen, diesem Leser können wir helfen, über den vorbeihuschenden Moment des Höreindrucks hinaus diesen zu vertiefen; wir können diesen Leser veranlassen, am Weiterausbau seiner eigenen Meinung zu arbeiten, ihn in seiner Meinung bestärken und ihn dadurch für zukünftige Urteilsfähigkeit bekräftigen.

Die Situation der Funkkritik zum Sender ist „etwas" komplizierter; schon allein durch die Tatsache, daß die Sendeergebnisse kritisch unter die Lupe genommen werden sollen! Dabei ist zu bedenken, daß der Sender in der Hauptsache die nivellierte Masse zu betreuen hat, sich an Alle und Jeden wendet und höchstens sich mit einigen, für eben diese Masse recht seltsamen Blüten schmückt: literarisch wertvolle Hörspiele, gewählte Symphoniekonzerte, oder sonst für die Masse unsäglich Langweiliges! Ironie beiseite: Nicht leicht ist es für den Sender, es Allen und Jedem recht zu machen! Denn der Sender hat für die Bedürfnisse der Masse, zugleich aber auch für den kulturellen Werdegang des Volkes und für die Pflege der Kunst zu sorgen. Im Ausbalanzieren, dann in der Durchführung dieser drei wichtigen Programmpunkte ersteht dem Sender wertvolle, ja nicht zu unterschätzende Hilfe durch einsichtsvoll gehandhabte Funkkritik. S i e i s t d a s g u t e, d a s s c h l e c h t e G e w i s s e n d e r S e n d e r. Sie ist in Wort und Ton das Gewissen, das (soweit als möglich) leidenschaftslos Gut und Schlecht bemerkt, vermerkt und dadurch mithilft, daß immer noch die Erkenntnis von gut und schlecht sehr viel dazu beizutragen imstande ist, das kulturelle Niveau des Volkes nach Möglichkeit zu heben. Im Idealfalle und ohne dem Begriff sich vordrängender Skepsis allzuweiten Spielraum zu lassen, kann die Funkkritik infolge ihrer Bindefähigkeit zwischen Sender und Hörer lebendiger Ausdruck einer fruchtbar wirkenden Erziehung also nach beiden Seiten hin sein. Funkkritik ist aber auch Maßstab, Bestätigung für die Leistungen des Senders und dessen Mitarbeiter. Die (gedruckt vorliegende) Tatsache einer Kritik versetzt den Sender in die Lage, alle etwa über Gebühr sich breitmachende Mittelmäßigkeit, von frech auftretendem, im besten Falle gut gemeinten Kitsch gar nicht zu sprechen, auf das, wenn möglich geringste Maß zurückzuschrauben. Wir haben vor nicht langer Zeit ein doch recht spürbares Ausschwingen des Pendels nach dieser Seite hin miterleben müssen und wir glauben nicht fehlzugehen in der Annahme, daß nicht zuletzt dank der sich mehr oder minder zur Wehr setzenden Funkkritik diese Ausflüge in die Gebiete allzu bequemer Saturierung der Masse abgestoppt wurden.

Weiterhin sind unbedingt die Bestrebungen der Sender zu stützen, die aufbauend das Gute der Vergangenheit über das Gute der Gegenwart an die Ufer einer guten Zukunft zu führen imstande sind. Gegebenenfalls ist die Notwendigkeit solch gegenwartsverpflichtender Kulturpflege nachdrücklich zu fordern. Sodann: Es kommt vor, daß eine Sendeleitung die Übertragung eines Hörspiels, einer Komposition wagt, die bewußt oder instinktiv in Neuland vorstoßen. Ist dieser Wagemut von der Funkkritik als richtig, somit wichtig für die künstlerische Weiterentwicklung erkannt worden, so muß gestützt, ermuntert, sogar verteidigt werden. Sendeleitung und Funkkritik müssen in solchen Fällen zusammen mit zäher Kraft und seherischem Feingefühl den von ihnen als wertvoll erkannten neuen Werken die Bresche schlagen. Allem Banausentum — es mag sich noch so entrüstet gebärden — zum Trotz. Maßgebend hiefür hat die künstlerische Erkenntnisfähigkeit der Sender wie der Funkkritik zu sein, und nicht der träge Bequemlichkeitsstandpunkt der Masse.

Man möge an dieser Stellungnahme der Funkkritik zum Hörer, zum Sender erkennen, welch ungeheure, schwere Verantwortung auf den Schultern eines gewissenhaften Funkkritikers lastet. Faktisch ist hier ein vollständig neuer Beruf entstanden. Man ist nur zu oft geneigt, den Funkkritiker als notwendiges Übel zu betrachten, mit dessen (selbstverständlich meist „falscher") Ansicht man sich abzufinden habe. Man vergißt, daß vor allem d a s F u n k k r i t i k e r a m t z u d e n b i l d u n g s m ä ß i g u m f a s s e n d s t e n P o s t e n g e h ö r t, d i e m i t L u s t,

Liebe und Verantwortungsbewußtsein auszufüllen höchste Anforderung für den hiezu Berufenen bedeutet. Man vergißt, daß der Funkkritiker — genau so wie seine Kollegen des Theaters und des Konzertsaals — mit seiner Meinung nicht nur eine, in breitester Öffentlichkeit sich abspielende Angelegenheit zu betreuen, sondern Tag für Tag auch seinen guten Namen als Kritiker, als Mensch sogar in die Wagschale zu werfen hat. Diese Verantwortung muß sich mit naturgewachsener Liebe zum Amte binden, denn anders ist der Vielgestalt der Ereignisse, die abzuhören sind, überhaupt nicht beizukommen. Wir sprachen von der Neuartigkeit des Funkkritikeramtes. Was alles zu hören ist, dafür mögen einige Zahlen aus dem Bezirke „Musik" sprechen: in der Woche sind an die 25—30 Sendungen abzuhören; das heißt: der Funkkritiker läßt im Jahre, gelinde gerechnet an die 6—7000 Musikstücke über sich ergehen; von der Oper bis zur Tanzmusik. Darüber hinaus wird aber der Funkkritiker sehr viel mehr abhören müssen, worüber er nicht schreibt!! Denn er muß über den laufenden, programmmäßig sich entwickelnden Betrieb des Senders im Bilde sein; er darf sich nicht sagen lassen: „Hätten Sie diese oder jene Sendung gehört, so würden Sie anderer Meinung sein!" Im Gegensatz zur, meist nur des Abends auszufüllenden Tätigkeit des Theater- oder Konzertkritikers muß der Funkkritiker immer parat sein; vom frühen Morgen (die großen Festtage der Nation zum Beispiel, deren feierlicher Weckruf mit in das zu schildernde, vielleicht sogar kritisch zu besprechende Gesamtbild eben dieser Festtage unbedingt einbezogen werden muß) bis zum späten Abend muß sich der Funkkritiker immer wieder von Neuem umstellen; muß guten Willens immer wieder von Neuem diese Umstellung vornehmen, denn anders kommt er zweifelsohne unter die Räder nervenzerrüttender Miesmacherei. Der Zeitverbrauch, der auch den materiellen wie vielfach geistigen Leerlauf zwischen den Sendungen in sich beschließt (dieses Warten zerrt „allerhand" an den Nerven!) ist dieser immer wieder von neuem frischen Anspannung und Anpassungsfähigkeit zuzurechnen. Und dann liest das Publikum leichten Sinnes den wöchentlichen Bericht über die funkgesendeten Veranstaltungen und hat letzten Endes keine Ahnung, welche (freudig geleistete) Arbeit in den wenigen Zeilen zusammengepreßt ist; eine Arbeit, die nicht nur in der kritischen Würdigung besteht, sondern auch stilistisch geschliffen — was besonders wichtig — sorgfältigst abgewogen sein muß! Denn der Funkkritiker muß mit den technischen, kunstpolitischen, nicht zuletzt mit den sozialen Gepflogenheiten der Sender einigermaßen vertraut sein, muß diese Gepflogenheiten mit in den Kreis seiner Betrachtung zu stellen vermögen; soll trotz alledem frei, offen und ehrlich arbeiten.

Damit führen wir eine Frage weiter, deren Beantwortung über den engeren Rahmen der Funkkritik hinaus, für Alle, die es angeht, von weittragender, lebensnotwendiger Wichtigkeit ist. Kann der (Funk-)Kritiker „frei, offen und ehrlich" seine Meinung sagen? In den voraufgegangenen Darlegungen haben wir so recht das ideale Arbeitsverhältnis der Funkkritik zum Hörer, zum Sender, haben die Persönlichkeit des Funkkritikers zu umreißen versucht. Wie sieht nun die Praxis aus? Wir greifen auf temperamentvoll vorstoßende Forderungen Heinz Gehlhars und Dr. Dobberts im Pressedienst der Reichsvereinigung Deutscher Rundfunkkritiker zurück: Beide fordern: „Nationalsozialismus heißt Mut. Wo aber ist der Mut der Rundfunkjournalisten, der Kritiker? Sie nennen sich Kritiker, aber sie können den Mut nicht finden, ehrlich, frei und offen zu kritisieren." Und dann: „Der Rundfunkhäuser Lauschen bleibt vergeblich, denn die Rundfunkjournalisten tun nur schwer und langsam den Mund auf. In dieser wild gärenden Zeit muß gar laut gesprochen werden." Und Dr. Dobbert schreibt: „Wir können nur durch große gemeinsame Anstrengungen voran kommen. Zu diesen gehört Mut und Einsatzbereitschaft auf beiden Seiten. Man muß schon riskieren, sich unbeliebt zu machen, wenn es ein freies und männliches Wort gilt . . . Der Rundfunk wartet auf das Urteil von Menschen, die den ganzen kämpferischen und aktivistischen Geist der Bewegung in sich tragen." Theorie und abermals graueste Theorie! Die Praxis hält uns anderen Spiegel vor. Man kommt der Beantwortung der von Gehlhar und Dr. Dobbert in die Diskussion geworfenen Fragen ein gutes Stück näher, wenn man die tatsächlichen Ursachen der sehr berechtigten Klagen und Vorwürfe uns Funkkritikern gegenüber einbezieht: Sender und

Zeitungsverlage. Denn Funkkritik ist immerhin noch das Ergebnis abgehörter Sendungen; und dieses Ergebnis wird mit Druckerschwärze an das Publikum weitergeleitet!

An den Sendern herrscht immer noch (und naturgemäß) erhebliche Unruhe. Bedingt durch Wechsel in der Führung; durch Umstellen in der Programmgestaltung; letzten Endes dadurch daß die ganze Maschine noch nicht völlig einwandfrei läuft. All diese Dinge sind angesichts des ungeheuer stark wirkenden Herumwerfens des Ruders im Staate Nebenerscheinungen, die, in der berechtigten Hoffnung auf zukünftig reibungsloses Arbeiten nicht allzu tragisch genommen werden brauchen, wenn sie auch für den Abhörmoment recht ärgerlich sind. Wenn im Falle „Sender" die Funkkritik manches, öfters sogar beide Augen zudrückt, und nur, wenn wirklich das Maß an Durchschnitt allzusehr unterschritten ist, ein wenig vernehmlicher raunzt, so zeigt sie letzten Endes mit dieser Milde nur das Bestreben, nicht noch mehr Unruhe in die an sich schon überlasteten Amtsräume der Funkhäuser zu tragen. Worauf wir immer wieder Obacht geben und hinweisen, was wir allerdings immer wieder fordern müssen, ist die Tatsache, daß das Allgemeinniveau im Bestreben den Wünschen der Masse entgegenzukommen, nicht unter die Grenze des Erträglichen sinkt. Gewiß, man soll den Durchschnittshörer z. B. durch Unterhaltungsmusik zu gewinnen, weitergehend an die höher liegenden Darbietungen zu fesseln, zu interessieren suchen. Dem Durchschnittshörer ist aber genau so wenig wie dem „gebildeten" Hörer, gar dem Fachmann damit gedient, wenn er mit leichtester Kost überfüttert wird! Die gute Mischung wird hier das Rennen machen. Da nun doch wohl die Hauptdirektiven an alle Sender von Berlin ausgehen, so wird durch eine, selbstverständlich sachlich einwandfreie Kritik doch erreicht werden können, daß den Sendern größerer Spielraum in der richtigen Mischung von unterhaltender und ernst erhebender Kunst erlaubt wird. Doch wie schon betont: Das Alles sind Dinge, die sich mit der Zeit richtig einspielen werden. Des sind wir sicher.

Sehr viel ernster zu nehmen ist die Situation im Betriebe der Zeitungsverlage. Auch hier herrscht nicht unerhebliche Unruhe. Die Folge davon: Jedes Steinchen möglichen Anstoßes (Mut zur Verantwortung und „offene, ehrliche, freie" Kritik!!) wird vor der Drucklegung dieser Kritik aus dem Weg geräumt. Wir können diesen Zustand ruhig und offen mit Angst bezeichnen. Die Gründe hierfür liegen auf der Hand. Da nun auch der Kritiker vom Ertrag seiner Arbeit zu leben hat, wird er sich fügen müssen. Er wird also selbst schon bei der Abfassung seiner Kritik stilistisch vorsichtig, vielleicht sogar noch mehr Milde als notwendig walten lassen müssen, will er nicht unter die Räder kommen. (Erfahrungen aus dem mir anvertrauten Sendebezirk 8 bestätigen das Gesagte.) Und da nun schon die Frage angeschnitten ist, eine nicht uninteressante Beobachtung: Die oben erwähnten Forderungen, Klagen und Vorwürfe Gehlhars und Dr. Dobberts werden von den, hierzu prädestinierten Zeitungen, den nationalsozialistischen fast gar nicht oder nur wenig gestützt. Ungerne liest man als Fachmann, wenn eine Sendung, ein Künstler nur deshalb in der künstlerischen Leistung gelobt wird, weil deren nationalsozialistische Gesinnung bekannt ist. Richtiges Einschätzen einer Gesinnung ist aber dann nur von bleibendem Wert, wenn diese Gesinnung sich mit dem ebenso untadeligen Prinzip der tatsächlichen Leistung deckt. Das ist eine Selbstverständlichkeit, die schon längst auf den Gebieten der Politik, der Wirtschaft unbestechliche Geltung besitzt; denn anders würde es hier drunter und drüber gehen. Auf dem Gebiete der Kultur, der Kunst hat sich dieses Prinzip ebenbürtiger Leistung und Gesinnung noch nicht ganz durchgesetzt. Zu hoffen ist, daß auf dem Wege der Langeweile sich all die vordrängende Mittelmäßigkeit und der Kitsch, schneller als man gedacht, abnutzen wird und einer gesünderen Kunstauffassung Platz macht.

Nun denn: Voraussetzungen für die Kritik sind die Sender und die Zeitungen. Und an den Sendern wie an den Zeitungen herrscht noch Unruhe. Und da Sender wie Zeitungen noch auf der Suche eines gangbaren Weges begriffen sind, da sollen wir Kritiker und Rundfunkjournalisten schon geradeaus „offen, ehrlich und frei" gehen können?? Das ist schier ein Ding der Unmöglichkeit. Wenn aber höheren Ortes, und damit weiterwirkend auf Sen-

der und Zeitungen der Wunsch nach sachlich fundierter, in Gesinnung und Leistung einwandfreier, also untadeliger Kritik besteht — sie muß trotz Schärfe in Ablehnung und begeisterter Zustimmung aufbauend zu werten sein und hinter ihr muß ein Mann stehen, über dessen wiederum untadeliger Gesinnung und untadelig kritischem Können kein Zweifel erlaubt ist — dann ist durchaus möglich, daß zum Besten des Volkes und der, für dieses Volk arbeitenden Sender eine „ehrliche, freie und offene Kritik" als dann positiv einzuschaltendes und also zu wertendes Moment entgegengenommen wird.

Damit wollen wir dieses ein wenig steinige, etwas dornige Gebiet verlassen. Man möge daraus erkennen, daß in der Praxis die Funkkritik nicht leicht zu handhaben ist, daß es vielen Taktes in Stil und Auffassung bedarf, die Funkkritik auf höhere Ebene zu heben und ihr die Geltung zu verschaffen, die ihr faktisch zukommt. Denn Sender, Hörer und Kritik gehören enge zusammen, und ohne Kritik der realen Leistung ist kein Sender imstande, das Allgemeinniveau seiner Arbeit nicht nur zu halten, sondern zu steigern. Das wollen wir Alle. Und so ist Funkkritik mit ihrem geforderten und freudig erklärten Verantwortungsbewußtsein zum Prinzip der Leistung der gegebene Hebel, etwaige Schadstellen ausmerzen zu helfen. Für den Hörer: Wenn er sich hat überzeugen lassen, daß die Funkkritik echt, wahr sein kann und ist, heißen Herzens und kühlen Verstandes das Gute vom Schlechten scheidet, dann kann der Hörer seine Meinung daran weiterbilden, kann lernen und wird alsbald mit einem Gefühl, im doppelten Sinne des Wortes, gebildeter Sicherheit an die Leistung der Sender herantreten; kann doppelt freudig genießen. Und des Senders wie des Hörers vertrauensvoller Glaube an den Kritiker schließt den Kreis der Zusammenarbeit zum Besten des Volksganzen. Ein Ziel, das hohe steht.

Vergleichende Rundfunkkritik.

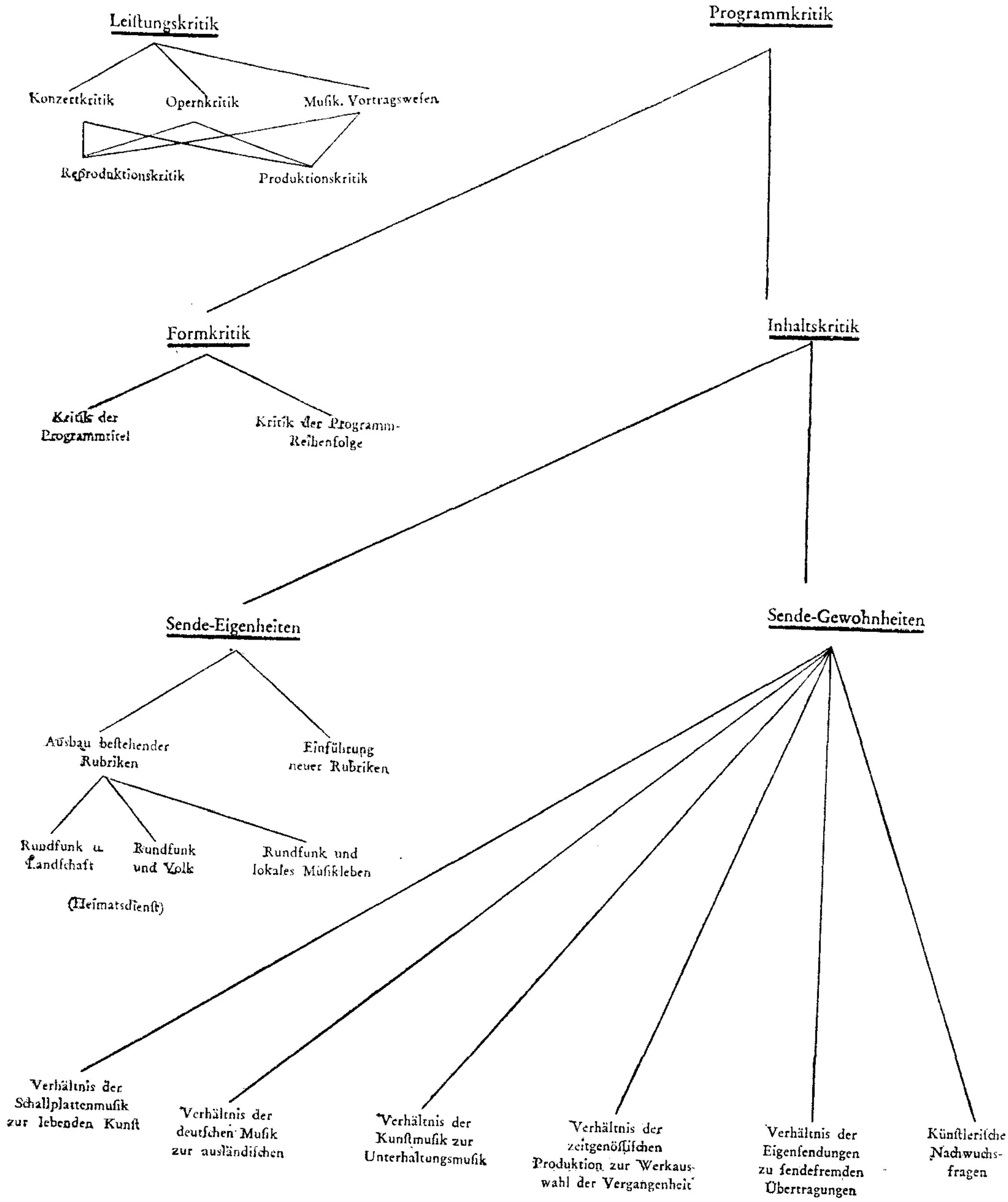
Von Fritz Stege, Berlin.

Es soll nicht bestritten werden, daß sich das kritische Echo der funkmusikalischen Darbietungen im Laufe der Zeit wesentlich erweitert hat. Große Tageszeitungen haben eine ständige Rubrik für Rundfunkkritik eingerichtet, wichtigen Sendungen wird in der Presse der gleiche Platz eingeräumt wie einer Oper oder einem Konzert. Und trotzdem stelle ich die Behauptung auf, daß die Ausübung einer derartigen Funkkritik unvollkommen ist, unvollständig bleiben muß, solange der Kritiker in der Bewertung des musikalischen Inhaltes und dessen künstlerischer Ausführung eine Stellung einnimmt, die sich im Grunde genommen wenig oder gar nicht von dem Charakter eines reinen Konzertreferates unterscheidet.

Gewiß können wir zum Segen der Kunst sowie im Interesse der einzelnen Kunstleistung nicht auf eine kritische Auseinandersetzung mit den bedeutsamsten Funkdarbietungen verzichten. Was uns aber noch fehlt, ist eine Ausdehnung der Kritik über den Rahmen des Lokalsenders hinaus auf das gesamte deutsche Sendeprogramm. Eine Kritik also, die nicht allein analytische, sondern synthetische Aufgaben zu erfüllen hat. Denn gleichsam wie die neuzeitliche Musikkritik dazu übergegangen ist, Musikereignisse in Oper und Konzert nicht allein in ihrer inneren Struktur zu zergliedern, sondern sie als Ausdruck einer umfassenden Musikkultur in Beziehung zum gesamten kulturellen Geschehen zu setzen, so müßte sich auch der Rundfunkkritiker zu einer höheren kulturellen Warte erheben und die Funkdarbietung nicht nur unter den Gesichtspunkten des örtlich begrenzten Sendebezirkes untersuchen, sondern in ihren Beziehungen zur gesamten deutschen Rundfunkkultur überhaupt. Was wir haben — das ist die kritische Bewertung der funkischen Einzelleistung. Was uns fehlt — das ist eine Form der kritischen Einstellung, die sich am treffendsten mit dem Ausdruck „Vergleichende Rundfunk-Kritik" erläutern ließe.

Zu den wesentlichsten Elementen dieser „vergleichenden Rundfunk-Kritik" zählt die Programmkritik. Das heißt: Eine gewissenhafte Nachprüfung des musikalischen Wochen-

Schema der vergleichenden musikalischen Rundfunkkritik



programms aller deutschen Sender, die Gewinnung eines Gesamtbildes der wöchentlichen Leistung und die vergleichende kritische Betrachtung der so erhaltenen musikalischen Gesamteindrücke der einzelnen Sender.

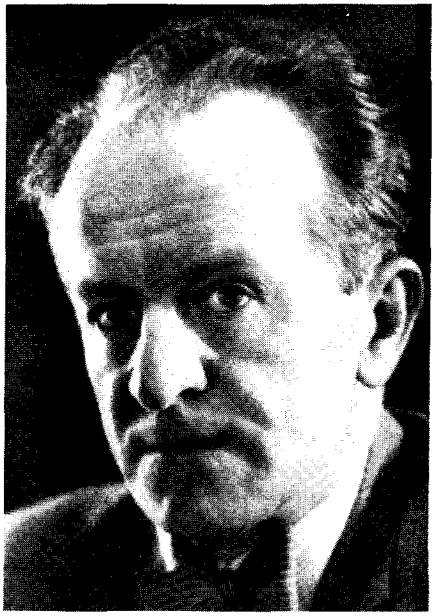
Erst wenn man in dieser Weise verfährt, beginnen die zehn deutschen Großsender zu „leben", ihr eigenes Gesicht zu enthüllen. Da spürt man, wie hier geschickte Ansätze zu neuer



Max Doniſch
Leiter der Muſikabteilung des Deutſchlandſenders



Otto Frickhoeffer
Leiter der Muſikabteilung und Kapellmeiſter der Funkſtunde Berlin



Edwin Lindner
Dirigent des Orcheſters des Deutſchlandſenders

Die muſikaliſche Leitung der deutſchen Sender



Dr. Hermann Matzke
Leiter der Abteilung Musik der Schlesischen Funkstunde Breslau



Ernst Joseph Topitz
Kapellmeister der Schlesischen Funkstunde Breslau



Gerhard Ewald Rischka
Kapellmeister der Schlesischen Funkstunde Breslau

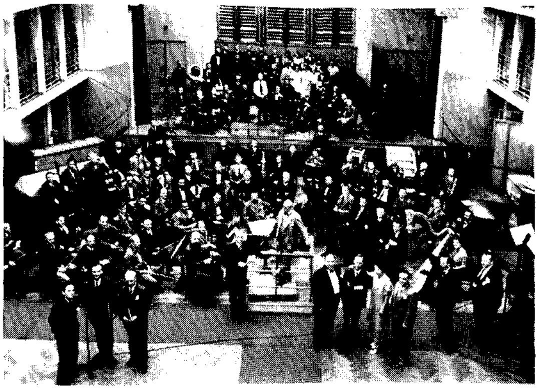


Ernst Kallipke
Musikalischer Leiter und Kapellmeister des Danziger Rundfunk

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



Dr. Fritz Pauli
Leiter der Musikabteilung



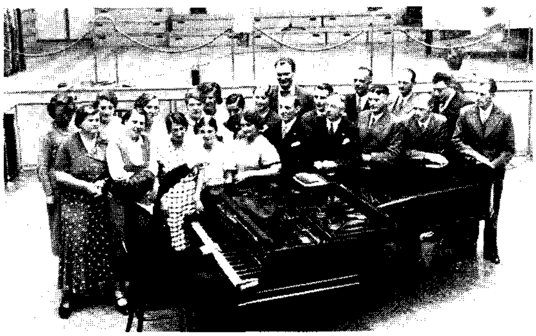
Sämtliche Mitarbeiter der musikalischen Abteilung



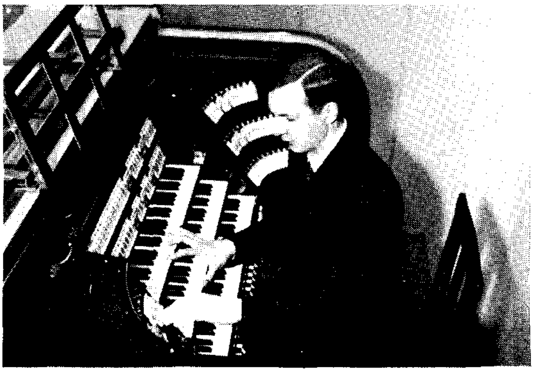
Programmbesprechung in der Musikabteilung



Hermann Beyer
Opern- und Operettenregisseur



Chor



Gerhard Gregor
Leiter des Funkchors

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



GMD José Eibenschütz
1. Kapellmeister



Dr. Hans Uldall
Musikalischer Lektor



Gerhard Maaß
Kapellmeister



Adolf Secker
Kapellmeister

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



Dr. Adolf Raskin
Leiter der muſikaliſchen Abteilung des Weſtdeutſchen Rundfunk Köln



Dr. Wilhelm Buſchkötter
1. Kapellmeiſter des Weſtdeutſchen Rundfunk Köln



Wolfgang Brückner
Kapellmeiſter des Oſtmarken-Rundfunk Königsberg



Erich Seidler
Muſikaliſch. Sendeleiter u. Kapellmeiſter d. Oſtmarken-Rundfunk Königsberg

Die muſikaliſche Leitung der deutſchen Sender



GMD Hans Weisbach
Leiter der mufikalifchen Abteilung



Dr. Gerhard Slavik
Programm-Leitung der mufikalifchen Abteilung



Willy Steffen
Kapellmeifter



Theodor Blumer
Kapellmeifter

Die mufikalifche Leitung der deutfchen Sender



Dr. Gerhart von Westerman
Musikalischer Sendeleiter



Hans Adolf Winter
Kapellmeister



Karl List
Kapellmeister

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



Fritz Ganß
Musikalischer Sendeleiter



Gustav Görlich
2. Kapellmeister



Ferdinand Drost
1 Kapellmeister

Die musikalische Leitung der deutschen Sender

Programmgeſtaltung auftauchen, dort das Sendeprogramm Gefahr läuft, in Einförmigkeit zu erſtarren — wie hier regſam und tätig gearbeitet, dort die Geduld des Hörers durch langweilige Wiederholung gleicher Vortragsſerien erſchöpft wird. Hierbei helfend einzugreifen, Rat zu erteilen, Vorſchläge zu machen, Mißſtände abzuſtellen iſt die Aufgabe der vergleichenden Rundfunkkritik, deren allgemeine Durchführung eine Hebung der geſamten deutſchen Rundfunkkultur verſpricht.

Die Methodik dieſer kritiſchen Programmbewertung geht aus dem vorſtehenden Schema hervor. Hierbei iſt zu berückſichtigen, daß allein die Rubrik der Leiſtungskritik auf den Inhalt der künſtleriſchen Darbietung ſelbſt eingeht, während die Programmkritik einen quantitativen Maßſtab anlegt und ihr Urteil einem ſtatiſtiſchen Vergleich über die Form der jeweiligen Vortragsfolgen unter verſchiedenſten Geſichtspunkten zugrundelegt.

Auf zwei Punkte ſei hierbei beſonders hingewieſen. Die Kritik der Programmtitel iſt — wie man vielleicht zunächſt annehmen möchte — keineswegs etwa eine leere und überflüſſige Äußerlichkeit. Die rechte Prägung der Ankündigungstitel einzelner Darbietungen iſt nichts mehr und nichts weniger als das einzige Werbemittel, durch welches der Rundfunk auf das Hörerpublikum einzuwirken vermag, um ſeine Anteilnahme an der Sendung zu erzwingen — und ſei es auch nur durch die Erweckung äußerlicher Neugierde, die bei entſprechender Qualität der Darbietung nach dem erſten Anhören bald einem tieferen Intereſſe Platz machen wird. Der Leſer, der in ſeiner Tageszeitung eine ſchematiſche Anordnung unter folgenden tagtäglich wiederkehrenden Überſchriften finden würde: „Lokales", „Politiſches", „Vermiſchtes", „Sportliches" uſw. — der würde die Zeitung nach kurzer Friſt angewidert und angeödet aus der Hand legen. Aber der Rundfunkhörer ſoll jeder muſikaliſchen Sendung ohne Auswahl die gleiche Vorliebe entgegenbringen, wenn er im Funkprogramm tagtäglich leſen muß: „Morgenkonzert", „Nachmittagskonzert", „Abendkonzert", „Schallplattenſtunde" uſw.? Es muß verlangt werden, daß die Redaktion des Funkprogramms unter den gleichen ſorgfältigen Geſichtspunkten der Publikumswerbung vorgenommen wird wie es in der Tageszeitung der Fall iſt. Der Titel ſoll nicht in der Bezeichnung der Tageszeit nur auf die äußere Anordnung der Darbietung im Programm Bezug nehmen, ſondern auf den muſikaliſchen Inhalt. Hierbei iſt das Stilprogramm im Rundfunk der gegebenſte funkmuſikaliſche Ausdruck. Die Titelkritik übernimmt nun die Aufgabe, derartige Mißſtände aufzudecken und entſprechende Änderungen vorzuſchlagen. In welcher Weiſe dies geſchieht, haben die Leſer der ZFM zu wiederholten Malen in meiner Rubrik „Funkkritik" zum Schluß jedes Heftes feſtſtellen können.

Der zweite Punkt bezieht ſich auf den Ausbau der vorhandenen Funkrubriken unter dem Geſichtspunkt der Heimatpflege. Will ein Sender ſein eigenes muſikaliſches Geſicht wahren, ſo wird er unter allen Umſtänden in erſter Linie die muſikaliſche Durchforſchung ſeines eigenen Sendebezirkes zu ſeiner Hauptaufgabe erwählen. Denn niemals wird der Rundfunk ein Inſtrument des Volkes, niemals wird er ſchneller im Herzen des Volkes Wurzel ſchlagen, wenn er ſich nicht intenſiv der muſikaliſchen Eigenheiten eben desjenigen Volkes annimmt, das zu ſeinem Sendebezirk gehört. Alſo wird die Schleſiſche Funkſtunde ſchleſiſche Heimatlieder zu fördern haben, Kompoſitionsſtunden ſchleſiſcher Komponiſten veranſtalten, der Bayeriſche Rundfunk findet eine beſonders reiche Auswahl an völkiſcher Muſik in der Tiroler Lied- und Inſtrumentalmuſik, beim Norddeutſchen Rundfunk iſt das Hafen-Frühkonzert ebenſo „Tradition" geworden wie das Glockengeläut der Garniſonkirche in Berlin-Potsdam. Dieſe primitiven Vorausſetzungen laſſen ſich durch mannigfaltige Maßnahmen weſentlich verfeinern und veredeln. Auch hierfür hat die Rubrik der „Funkkritik" in der ZFM häufige Anleitungen gegeben, und es iſt erfreulich feſtzuſtellen, daß ſich ſeit Einführung dieſer kritiſchen Rubrik die Heimatpflege im deutſchen Rundfunk weſentlich gehoben hat. Selbſtverſtändlich muß jede Einſeitigkeit und Übertreibung vermieden werden.

Die muſikaliſche Gliederung

Sendeſtelle:	Muſikaliſcher Sendeleiter bezw. Leiter der Muſik-Abteilung:	Kapellmeiſter für Konzert (Symphonie):	Konzertorcheſter:
Berlin Deutſchlandſender	Max Doniſch	Edwin Lindner	—
Berlin Funkſtunde	Otto Frickhoeffer	Otto Frickhoeffer	1 Orcheſter von 75 Muſikern
Breslau Schleſiſche Funkſtunde	Dr. Hermann Matzke	Dr. Hermann Matzke Gerhard Ewald Riſchka Ernſt Joſeph Topitz	Gaſtſpielvertrag mit der Schleſ. Philharmonie auf etwa 150 Konzerte im Jahr
Danzig Rundfunk	Ernſt Kallipke	Ernſt Kallipke Gaſtdirigenten: GMD Erich Orthmann KM Hans Lenzer KM Ernſt Senff	Orcheſter des Staatstheaters
Hamburg Norag	Dr. Fritz Pauli Hermann Beyer (Opern- und Operettenregie)	GMD Joſé Eibenſchütz Adolf Secker Gerhard Maaß Fritz Gartz Muſikaliſcher Lektor: Dr. Hans Uldall	Hamburger Philharmonie Das kleine Nord-Funk-Orcheſter (17 Muſiker)
Köln/Rh. Weſtdeutſcher Rundfunk	Dr. Adolf Raskin	Dr. Wilhelm Buſchkötter Otto Julius Kühn Leo Eyſolt	1 Konzertorcheſter von 70 Muſikern
Königsberg Oſtmarken-Rundfunk	Erich Seidler	Erich Seidler Wolfgang Brückner	Opernhausorcheſter (68 Muſiker)
Leipzig Mirag	Oberleitung: GMD Hans Weisbach Programm-Leitung: Dr. Gerhard Slavik Programm-Referent: Dr. Wilhelm Hitzig	GMD Hans Weisbach KM { Theodor Blumer, Willy Steffen, Hilmar Weber } Tonmeiſter { Hermann Ambroſius, Bernhard Egg, Hans Klinger }	Leipziger Symphonieorcheſter (75 Muſiker)
München Bayriſcher Rundfunk	Dr. Gerhart von Weſterman	Hans A. Winter Karl Liſt	1 Konzertorcheſter von 44 Muſikern
Stuttgart Süddeutſcher Rundfunk	Fritz Ganß	Ferdinand Droſt	Württ. Landes-Symphonieorcheſter (48 Muſiker)
Frankfurt/M. Südweſtdeutſcher Rundfunk	fehlen bei Drucklegung Unterlagen		

der deutſchen Sender (Mit Bildern bei Seite 1220 bis 1221).

Unterhaltungs-Orcheſter:	Sonſtige Enſembles:	Chor:	Gaſt-Konzertorcheſter
—	—	—	—
—	1 Kammerorcheſter von 28 Muſikern unter Ltg. von Hans von Benda	14 Damen 11 Herren	—
1 Funkorcheſter unter Leitung von E. J. Topitz, G. E. Riſchka	1 Funktrio	1 Funkchor	Schleſiſches Symphonie-Orcheſter SA-, SS- und Stahlhelm-Kapelle
—	—	—	Orcheſter d. Landespolizei unter Leitung von MD E. Stieberitz SA-Kapelle Standarte 128 unter G. Möller, SS-Kapelle Standarte 36 unter Hans Eichhorn
Das kleine Nordfunk-Orcheſter unter Ltg. von Gerhard Maasz, Fritz Gartz	Hamann-Quartett (B. Hamann, W. Stahl, Ernſt Doberitz, Artur Tröſter)	12 Damen 12 Herren Ltg. G. Gregor	—
1 Orcheſter von 16 Muſikern unter Ltg. von Leo Eyſolt	—	gem. Kammerchor (36 Mitgl.)	—
Rundfunkgruppe d. Opernhausorcheſters (34 Mſkr.), Kl. Funkorcheſter (16 M.), Tanzkap. Börſchel (12 M.) Leit.: Karl Hrubetz, Erich Börſchel, Eugen Wilcken	—	Funkchor (25 Mitgl.) Ltg. Prof. Paul Firchow	Staatstheater-Orcheſter Danzig unter Ltg. von GMD Erich Orthmann und die dortigen Kapellmeiſter
Emdé-Orcheſter — Schallplatten: Alfred Schroeter	—	i. Neubildung	Dresdener Philharmonie
12 Muſiker unter Leitung von Erich Kloß	—	17 Mitgl. unter Ltg. von Prof. Ed. Zengerle	—
1 Orcheſter von 36 Muſikern unter Leitung von Guſtav Görlich	1 Kammermuſikvereinig., 1 Bauernkapelle (10 M.), 1 kl. Unterhaltungskap. (6 Mann), 1 Volksmuſik (Schrammelquartett, 4 M.)	Südfunkchor (36 Mitgl.)	—

Musikalische Dramaturgie des Rundfunks.

Von Horst Büttner, Altenburg.

Der Rundfunkmusiker befindet sich in einer eigentümlichen Lage: Der Massenverbrauch des Rundfunks an Musik verlangt von ihm eine Literaturkenntnis, die gar nicht ausgebreitet genug sein kann und möglichst alle Stilperioden und Gattungen der Musik umfassen soll. Die neuartigen Voraussetzungen des Rundfunks zwingen ihn andererseits dazu, sich von den bisherigen Vorstellungen über Musik weitgehend zu lösen, damit der Rundfunk nicht Vermittler musikalischer Formen und Darstellungsmöglichkeiten wird, die ihm nicht gemäß sind. Unter diesen bisherigen Formen und Darstellungsmöglichkeiten trifft der Rundfunk eine neue Wertauslese und sucht Anknüpfungspunkte, die eine Weiterentwicklung der Musik in seinem Sinne ermöglichen. Das Ziel ist eine funkeigene Durchgliederung des gesamten musikalischen Sendeprogrammes sowie die Aufspürung ganz neuer musikalischer Formen und Darstellungsmöglichkeiten. Diesen Prozeß durchzuführen — im weitesten Sinne genommen — ist Aufgabe der musikalischen Dramaturgie des Rundfunks. Diese erschöpft sich also nicht darin, Opern für die Sendung zu bearbeiten und einige Musik ins Hörspiel einzuflechten, sondern will viel umfassender begriffen werden; sie stellt die Fragen: „Was ist funkeigen? Was kann und will funkeigen werden?" Alles, was zur Lösung dieser Fragen beiträgt, zieht sie in den Bereich ihrer Arbeiten.

Diese Umwertung der musikalischen Formwerte durch den Rundfunk wird besonders deutlich bei einer Form bzw. einem Formprinzip, das bisher geradezu eine Aschenbrödelrolle in der allgemeinen Schätzung spielte, nämlich dem Potpourri.

Aus einer Kaffeehausangelegenheit ist das Potpourri durch den Rundfunk zu einer künstlerischen Aufgabe ersten Ranges geworden; seine Entwicklungs- und Verwendungsmöglichkeiten für den Rundfunk sind so gut wie unbegrenzt. Freilich muß Wesen und Zweck des Potpourris auch wesentlich anders verstanden werden als früher. Das Potpourri als Bestandteil der Unterhaltungsmusik war eine Art Notbehelf. In gedrängter Abfolge wurde das eingänglichste Melodiengut einer Oper oder Operette, eine Auswahl aus dem Schaffen eines Meisters geboten. Das Potpourri war deshalb Ersatz für ein vollständiges Werk oder eine Werkgruppe. Der Rundfunk hat diese Art des Potpourris wohl übernommen — in der Unterhaltungsmusik ist es nicht zu entbehren — doch besteht seine Aufgabe in Zukunft darin, einen eigenwertigen Typus des Funkpotpourris herauszubilden. Erste Versuche hierzu sind bereits gemacht worden, die Gelungensten unter ihnen berechtigen zu der Annahme, daß in dieser Form die vorläufig funkeigenste Möglichkeit funkischen Musizierens in größerem Rahmen vorliegt. Bei planmäßigem Ausbau und ständiger Pflege wird es ein erfolgreicher musikalischer Nebenbuhler des literarischen Hörspiels werden. Denn während beim Hörspiel die Ausschaltung des Gesichtssinnes sich nicht immer günstig auswirkt und deshalb oft der Eindruck einer gewissen Sprödigkeit entsteht, ist das Funkpotpourri durch seine musikalische Bedingtheit auf Nur-Hörbarkeit gestellt und entspricht dadurch vollendet den Forderungen des Rundfunks. Das Formprinzip des Funkpotpourris besteht darin, größere oder kleinere Musikstücke in eine mehr oder weniger lockere Abfolge zu ordnen, die durch einen Oberbegriff zusammengehalten wird. Es setzt also durchaus nicht immer ein geschlossenes größeres Werk voraus wie das Potpourri der Unterhaltungsmusik; es will nicht den Auszug aus einem Ganzen geben, sondern selbst ein übergeordnetes Ganzes werden, indem es ursprünglich selbständige Teile zusammenschließt. Ein Konzertprogramm, das nach einer sinnvollen Überschrift zusammengestellt ist, stellt deshalb schon ein Funkpotpourri dar; eine Folge „Im Reiche des Walzers" ist eine innere Einheit durch die Einheitlichkeit der Form sämtlicher Einzelstücke. Kommt nun noch eine Ansage hinzu, die sich nicht nur der stehenden Formeln bedient, sondern sprachlich improvisierend die Einzelstücke verbindet, so ist bereits auf einfachste Weise ein Funkpotpourri hergestellt. Dieses Potpourri wird aber eine begrenzte Zeit — in diesem Fall eine Stunde — nicht überschreiten dürfen, da sonst die Einheit der musikalischen Form

leicht zur Eintönigkeit des Eindrucks führen kann. Die Einzelglieder müssen auch gegensätzlich zueinander wirken, und zwar um so gegensätzlicher, je länger das ganze Funkpotpourri dauert. Die technischen Möglichkeiten kommen hier sehr glücklich zu Hilfe, da durch Verwendung mehrerer Senderäume und Mikrophone das Potpourri auf eine ganze Reihe von Klangkörpern verteilt und deshalb schon durch die verschiedensten Klangfarben eine reizvolle Abwechslung erzielt werden kann. Unterliegt die Abfolge der Einzelglieder einem bestimmten Rhythmus, den wir begrifflich noch nicht näher fassen können, so entsteht im Funkpotpourri ein künstlerisches Gebilde, das akustisch ganz ähnlich wirkt wie der Film optisch. Dieses An- und Abschwingen der Spannung sowie der kaleidoskopartige Wechsel der einzelnen Höreindrücke vermitteln zusammen den filmhaften Eindruck des Funkpotpourri. (Bei dieser Gelegenheit sei betont, daß der Rundfunk gut daran tun wird, seine Eigengesetzlichkeit in Anlehnung an den Film, aber auch im Gegensatz zu ihm zu entwickeln. Vom Rundfunk zum Film führen viel mehr Fäden als vom Rundfunk zum Theater.)

Die Möglichkeiten des Funkpotpourris sind deshalb so unbegrenzt, weil ihm der größte Teil der Musikliteratur zur Verfügung steht. In erster Linie wird man hier Musik heranziehen, die ihrer ganzen Art nach eine solche Einreihung in eine höhere Ordnung verträgt; naturgemäß werden die unermeßlichen Stoffgebiete der Volksmusik, des Volksliedes und der Tanzmusik hier besonders in Frage kommen. Eine in sich geschlossene Großform wie die Sinfonie entzieht sich einem solchen Verfahren nahezu vollständig. Es wird jeweils am Thema und am Bearbeiter des einzelnen Funkpotpourris liegen, ob das gesprochene Wort in Form einer verbindenden Ansage, eines Rahmendialogs oder auch größerer gesprochener Abschnitte der Musik eingegliedert wird. Doch ist das Potpourri ein ursprünglich musikalisches Gebilde, und wie ein Film am echtesten wirkt, wenn seine starke Bildhaftigkeit das gesprochene Wort möglichst überflüssig macht, so wird ein Funkpotpourri, das nur auf Musik gestellt ist, immer der Idealfall der Gattung bleiben.

Im Gegensatz zum Funkpotpourri ist eine andere Form des funkischen Musizierens unzertrennlich mit dem Wort verbunden: die Sendeoper.

Unter Sendeopern verstehen wir nicht jene aus den Theatern übertragenen Opern des landläufigen Spielplans. Diese Übertragungen leiden alle mehr oder weniger daran, daß zahlreiche auf augenhafte Wirkungen berechnete Züge verloren gehen; dadurch wird sowohl dem Werk wie der Eigenart des Rundfunks Gewalt angetan. Wenn ein Hörer das betreffende Werk genau kennt, vermag er wohl durch seine Einbildungskraft manches zu ergänzen. Doch sind diese Hörer in der großen Zahl der Rundfunkteilnehmer seltener als man gemeinhin annimmt. Das Bestreben muß nun dahin gehen, Opern in solcher Form zu bringen, daß möglichst alles ausgeschaltet wird, was auf augenhafte Wirkung berechnet ist. Die „Musizieroper" ist das Ziel einer solchen Entwicklung. Ihre erste Voraussetzung besteht darin, daß sie aus dem Senderaum selbst kommt, damit die Ausführenden dem typischen Fluidum des Theaters entrückt sind. Doch auch die dramaturgische Formung einer solchen Sendeoper wird sich von der einer Theateroper wesentlich unterscheiden. Werke mit Verwechslungs- und Verkleidungshandlungen scheiden am besten von vornherein aus, da die Augenhaftigkeit zu stark mitspielt. Bei der Bearbeitung der Opern für die Sendung ist Beschränkung auf die Hauptpersonen oberstes Gesetz. Kürzung von Dialog und Rezitativ, Ausscheidung von Nebenpersonen ist nötig, um den Verlauf einer Sendeoper auf eine einzige Hauptlinie, von der möglichst nichts ablenken soll, festzulegen. In der Sendeoperette, die hier mit zu erwähnen ist, scheidet man zweckmäßigerweise das übliche zweite Liebespaar grundsätzlich aus. In manchen Operetten ist dieses zweite Liebespaar nur so locker eingefügt, daß es sich einfach streichen läßt, ohne das dramaturgische Gefüge zu gefährden. Es wird sich bei diesem Verfahren nicht vermeiden lassen, daß manches wertvolle Gesangs- und Instrumentalstück, manche gut charakterisierte Rolle unter den Tisch fällt. Doch ist Einheitlichkeit des Eindrucks und wirklich überzeugende Funkwirkung nur beim unbedingten Vorherrschen einer einzigen Hauptlinie gewährleistet, das Einzelglied muß sich den besonderen Forderungen der Sendeoper opfern. Schließlich sollte man dazu übergehen, die Ak pausen wegfallen zu lassen. Man muß sich

darüber klar ſein, daß die Pauſen im Theater doch ſehr ſtark geſellſchaftlich mitbedingt ſind — in den Pauſen will man Bekannte treffen und ſich mit ihnen unterhalten. Den Lautſprecher aber ſchaltet jeder aus und ein, wie es ihm beliebt, man unterhält ſich, wenn es ſein muß, ſogar ohne Abſchaltung. Außerdem greifen in der Theateroper meiſt mehrere Handlungen ineinander, ſodaß eine Unterbrechung eher möglich iſt als bei der Sendeoper, die nach unſerer Forderung ja möglichſt eine einzige Linie bilden ſoll. Ein ununterbrochener Ablauf läßt dieſe Einheit aber viel ſtärker zur Wirkung kommen. Was die ausführenden Künſtler an ſeeliſcher Anſpannung mehr aufbringen müſſen, wird durch die kürzere Dauer der Geſamtſendung wieder aufgewogen. Sendeopern und -operetten ſollten im allgemeinen höchſtens zwei Stunden in Anſpruch nehmen. Es iſt deshalb durchaus zu verantworten, wenn man die Ouvertüre wegfallen läßt; der einleitende Chor kann die ſeeliſche Einſtimmung ebenſogut vermitteln. Iſt die Ouvertüre wertvoll, ſo findet ſie in den Orcheſterkonzerten immer Platz, fällt ſie der Oper gegenüber ab, ſo kann ihre Streichung ſogar ein künſtleriſcher Gewinn werden: Glucks „Orpheus"-Ouvertüre.

Die Aufgaben der Sendeoper erſchöpfen ſich keineswegs darin, die beim Theater gebräuchlichen Werke in den Senderaum zu verpflanzen. Viel wichtiger iſt es, aus den vielen muſikaliſch hochwertigen, aber vom Theater nicht gepflegten Opern und Operetten einen großen und vor allem ſtändigen Sendebeſtand zu bilden. Ganze Werkgruppen und bedeutende Komponiſten können dadurch dem Muſikleben wieder zugeführt werden (Vergl. Aprilheft dieſer Zeitſchrift, S. 410). Vor allem aber würde dem deutſchen Rundfunk dadurch etwas gegeben, was ihm bisher fehlte: Eine wirklich ausgeprägte Haltung.

Schwierigkeiten eigener Art bietet vorläufig noch die Sendeoperette. Die Operettenliteratur verfügt über viele Werke, die leicht verſtändliche, dabei wertvolle Muſik bieten und damit den Wünſchen breiteſter Hörerkreiſe entgegenkommen. Nun ſpielt aber in der Operette die Ausſtattung, die natürlich rein augenhaft wirken will, eine noch größere Rolle als in der Oper. Auch die geſchickteſte Bearbeitung wird hier einen Zwieſpalt nicht beſeitigen können, vollſtändig funkeigen wird die ältere Operettenliteratur deshalb nicht werden können. Kommt es aber erſt einmal ſo weit, daß Operettenkomponiſten ausdrücklich für den Rundfunk ſchreiben, dann wird man das Textbuch dramaturgiſch ſo anlegen müſſen, daß es möglichſt rein auf muſikaliſche Wirkung geſtellt iſt und auch den Dialog ſparſam verwendet. Das Ballett muß natürlich ebenfalls ausſcheiden, ohne daß die Muſik deshalb etwa auf tänzeriſche Haltung zu verzichten braucht. Eine Art „Liederſpiel" wird das Ziel ſein müſſen, d. h. eine dramatiſch verknüpfte Folge von Liedern, die möglichſt volkslied- und volkstanzhaft geſtaltet ſein ſoll. Vom Funkpotpourri wird ſich das Liederſpiel dadurch unterſcheiden, daß es eine Handlung dramatiſch durchführt und nicht eine loſe Folge von Einzelſtücken bietet.

Mit den Formen Funkpotpourri, Sendeoper und -operette ſowie Funkliederſpiel ſind die großformalen Darſtellungsmöglichkeiten genannt, über die eine einigermaßen funkeigene Muſikpflege zunächſt verfügt. Wohin eine jahrzehntelange Entwicklung noch führen wird, läßt ſich heute natürlich noch nicht abſehen.

Es iſt bezeichnend, daß die literariſch beſtimmte Form des Hörſpiels die Muſik im Durchſchnitt viel ſtärker heranziehen muß als das Sprechdrama die Bühnenmuſik. Nicht umſonſt hat man den Ausdruck „Hörkuliſſe" geprägt, die Muſik — nicht nur die Geräuſchkuliſſe — übernimmt vielfach die Funktion des Bühnenbildes und ſchafft eine Art Rahmen, einen ſtimmungerzeugenden Hintergrund. Von der reinen Illuſtrationsmuſik bis zur dramaturgiſch ſinnvoll eingegliederten Muſik, die faſt handelnde Perſon iſt, führen hier viele Stufen. Beſonders eine Möglichkeit muſikaliſcher Wirkung iſt durch das Hörſpiel zu Ehren gekommen: die Kunſt, mit knappſten Mitteln, oft mit wenig Takten und Tönen, ſymbolhaft anzudeuten und überzuleiten. Dieſe aphoriſtiſche Seite der Muſik kommt im Hörſpiel gerade deshalb ſo gut zur Geltung, weil die Muſik hier nicht ſelbſtändig iſt. Ein Tonſtück, das nur aus gleichſam hingeworfenen Bemerkungen beſtünde, wäre auch ein Wagnis, das ſelten gelingen würde.

Eine beſonders innige Verbindung können Dichtung und Muſik in einer Form eingehen, die wir muſikaliſch Hörnovelle nennen wollen. E. Th. A. Hoffmann, W. H. Riehl,

Heinrich Schaumberger, Robert Hohlbaum u. a. haben zahlreiche Novellen geschaffen, die ihre Stoffe aus dem Bereiche der Musik schöpfen und sie in den allgemeinen kulturgeschichtlichen Rahmen sehr anschaulich einfügen. Diese Novellen haben nur den Fehler, daß die Musik selbst mit Worten geschildert, wohl auch vorausgesetzt wird, aber beim Lesen nicht erklingt. Sie verlangen aber geradezu nach Ergänzung durch lebendigen Klang, deshalb vermag eine geschickte Bearbeitung für die Sendung mit Einfügung der entsprechenden Musik, die vom Dichter meist ziemlich genau bestimmt ist, den Hörern Eindrücke zu vermitteln, die in künstlerischer Form ihr Wissen von und über Musik klären und bereichern. Hoffentlich finden sich auch dichterische Begabungen, die diese Formgattung durch wertvolle, von vornherein für den Rundfunk bestimmte Neuschöpfungen ausbauen.

Alle die genannten Darstellungsmöglichkeiten sind zusammen mit den bisher vorhandenen Formen in das Gesamtprogramm eingelagert. Mancher wird sich vielleicht wundern, daß die musikalische Dramaturgie des Rundfunks gerade bei der formalen Seite der Musik einsetzt. Gewiß müssen die anderen Möglichkeiten berücksichtigt werden. Die Frage „leichte oder schwere Musik" wird ihre Bedeutsamkeit im Rundfunk oft genug geltend machen, desgleichen die gattungsmäßige Gliederung „vokal oder instrumental". Die volkhafte und stammesmäßige Gebundenheit der Musik ist zu bedenken, ebenso die Fragen der Instrumentation, des Klanggewandes überhaupt. Die Funkdramaturgie der Klangfarbe beginnt schon beim Pausenzeichen, für das sich ja heute das Glockenspiel ziemlich allgemein durchgesetzt hat. Eine Hauptvoraussetzung für jede Rundfunkdramaturgie ist schließlich die elektrotechnisch-akustische Bedingtheit der Rundfunkkunst. Faßt man jedoch die musikalische Form nicht als starres Schema, sondern als lebendigen, mit dem Inhalt organisch verbundenen Bedeutungsträger, so wird eine in diesem Sinne arbeitende musikalische Funkdramaturgie ihren gewichtigen Platz in der Musikkultur zu erobern wissen.

Gibt es eine spezielle Rundfunkmusik?

Von Johannes Brockt, Berlin.

Mit der Tatsache, daß sich der Rundfunk im Laufe seiner Vervollkommnung als ein immer geeigneteres Institut zur Darbietung von Konzerten erwies, tauchte auch der Wunsch auf, so etwas wie eine Spezialmusik für den Rundfunk zu schaffen, d. h. eine Musik, die in ihrer Instrumentation — denn nur darum handelt es sich — den Anforderungen und Eigenheiten des Mikrophons genügt. Es geht hier also um die Praktik der Instrumentalmusik und nicht, wie man vermuten könnte, um das Problem einer neuen Form oder Gattung.

Das Bedürfnis zur Schaffung einer besonderen Funkmusik ergab sich zunächst aus dem Novum der Sendetechnik überhaupt, also den Eigenheiten des Mikrophons und der Akustik des Senderaumes. Besonders die Wiedergabe von Orchestermusik durch den Lautsprecher war von vorneherein unzulänglich. Ganz besonders zeigte sich dieses Übel in den Anfängen des Rundfunks. Durch viele technische Verbesserungen, nicht nur am Sender, sondern auch an den Empfangsapparaten und Lautsprechern, hat man diesen Mißstand gemildert, aber auch noch lange nicht behoben. Neben der Herrichtung der Senderäume für eine gute Akustik durch Abdämpfung mit Vorhängen und Holzverschlägen suchte man nun, um ganz einwandfreie Wiedergaben zu erzielen, nach entsprechenden Musiken für Sendezwecke, und man appellierte an die Komponisten: schafft uns Spezialmusiken mit einer für die funkische Übertragung geeigneten Instrumentation.

Bekanntlich nimmt das Mikrophon durchsichtige Instrumentation in kleiner Besetzung, also die Kammermusiken, Lieder, die Orchestermusik der Vorklassiker (z. B. die Sinfonien der Mannheimer Schule) und der Klassiker um Haydn und Mozart am besten und einwandfrei auf. Ist jedoch die Besetzung — besonders im Blech — stärker, dann treten die bekannten Verzerrungen auf und die Musik klingt „knödlig". Polyphone Linienführungen gehen im Tutti ganz verloren, das Werk erhält stellenweise ein völlig anderes Gesicht. Deshalb sind Werke wie die

Sinfonien eines Bruckner, Berlioz, Richard Strauß usw. mit ihrer starken Instrumentalbesetzung immer noch einer mangelhaften Wiedergabe im Rundfunk ausgesetzt. Das Mikrophon faßt wohl die Frequenzen nach der Höhe und Tiefe, ist aber begrenzt in der Aufnahme des Klangvolumens. Auch die Hilfsmittel mit dem sogenannten „Abhör-Kapellmeister", besondere Aufstellung des Orchesters, Uminstrumentierungen u. dgl. mehr haben da versagt und nur zu einer gewissen Kulturbarbarei geführt. Um auch Werke mit ganz großer Besetzung zur einwandfreien Wiedergabe zu bringen, nützen keinerlei Retouchen oder irgendwelche Hilfsmittel, als nur dies kann Abhilfe schaffen: Verbesserung des Mikrophons bis zur unbegrenzten Aufnahme der Klangvolumen. Hier hat also die Technik wieder einzugreifen, der die Erfindung des Sendewesens entsprang, und die nun dafür zu sorgen hat, daß die höchst mögliche Grenze der Vollkommenheit erreicht und so der Kunst keine Gewalt angetan wird. Man kann mit Billigkeit nicht verlangen, daß die Kunst irgendwelche Konzessionen machen soll, weil die Technik im Unvollkommenen haften bleibt. Und aus diesem Grunde gibt es auch keine eigentliche „Funkmusik". Auch kann man diesen Begriff nicht etwa mit dem der „Kammermusik" oder „Kirchenmusik" analog setzen, da es sich bei der sog. „Funkmusik" nur ganz äußerlich um eine Praxis handelt, während die Begriffe „Kammer-" oder „Kirchenmusik" etwas Wesentliches und Milieugebundenes an sich haben, was ja die Universalität des Rundfunks (das Ohr der Welt!) von selbst ausschließt.

Es steht natürlich in dem Belieben des Komponisten bei der Instrumentierung eines Werkes auf die Gegebenheiten des Rundfunks Rücksicht zu nehmen, besonders, wenn sein Werk für Rundfunkaufführungen in Frage kommt. Ich bezweifle aber, ob es einem Komponisten einfallen wird, sich — selbst wenn er für sein Werk auch Aufführungen im Rundfunk ins Auge faßt — so seinen schöpferischen Gedanken Zwang aufzuerlegen, daß er stets ängstlich bemüht ist, dem Mikrophon ja nicht zu viel zuzumuten, damit auch sein Werk „funkgerecht" bleibt. Auch widerspricht es dem Ausdruck „Rundfunk-Musik", daß eine solche n u r für die Gegebenheiten des Funks komponierte und instrumentierte Musik wahrscheinlich wohl auch im Konzertsaal oder im Zimmer wird aufzuführen und anzuhören sein. Wie sehr eine funkgerechte Musik lediglich Sache der Instrumentation und nicht etwa der Konzeption ist, geht schon daraus hervor, daß man wohl für ein Instrument wie Flöte, Horn, Cello etwas schreiben und den Eigenarten des Instruments Rechnung tragen kann; aber man schreibt nicht etwas für ein Mikrophon — was tatsächlich das Wesentliche an der speziellen Funkmusik sein sollte — für dieses unpersönliche, indifferente Ding, das in seiner Funktion von vielen technischen Zufälligkeiten abhängt. Man wird deshalb also immer besser von „funkgeeigneter" oder „funkgerechter" Musik sprechen, gleichgültig ob der Komponist absichtlich oder unabsichtlich sein Werk funkgeeignet instrumentiert hat. Denn der Ausdruck „Funkmusik" ist ein Begriff, der nicht zu Recht besteht und wie oben ausgeführt, zu Irrtümern Anlaß geben kann. Der Begriff einer speziellen Funkmusik wird überhaupt verschwinden, wenn wie oben dargelegt, das Mikrophon technisch so vollkommen sein wird, daß es auch die dickste Besetzung einwandfrei durchgeben kann. Die vielen praktischen Versuche durch Kompositionsaufträge der Sendegesellschaften für „Funkmusiken" haben bisher zwar eine Reihe ganz guter „funkgerechter" Musik hervorgebracht, aber weder auf die Form, noch die Gattung, ja nicht einmal — was am ehesten denkbar wäre — auf die Instrumentation irgendwie befruchtend gewirkt. Und die Einsicht auf die Ergebnislosigkeit dieser Versuche hat auch alle weiteren Bemühungen schon lahmgelegt, wiewohl es immer noch Unentwegte gibt, die da ihre Musiken schreiben und benennen: Rundfunkmusik Nr. 1, 2, 3 usw. oder Kantate oder gar Oper für Rundfunk! Hinter solchen Bezeichnungen steckt absolut nichts Neues als nur der Hinweis, daß das Werk im Rundfunk aufgeführt wird. Wozu das? Ich glaube, der Komponist würde nicht neinsagen, wenn man sich erböte, sein Werk im Konzertsaal oder im Theater aufzuführen. Müßte er es dann uminstrumentieren, um es „konzertgerecht" oder „theatergeeignet" zu machen? Diese Unwahrscheinlichkeit erhellt ganz klar, daß der Rundfunk auf das Wesen der Musik gar keinen Einfluß hat, sondern nur als immer noch verbesserungsbedürftiges Mittel zur Verbreitung der Musik dienen kann.

Funkoper.

Von Otto Oster, München.

Die Situation.

Von der Funkoper sprechen, heißt — zunächst und ganz allgemein — ein künstlerisches Neuland beschwören, das immer wieder gleich einer Fata morgana auftaucht, dann aber wieder zu zerfließen droht. Die Situation ist heute in der Tat diese, daß es eine Funkoper im Grunde überhaupt noch nicht gibt. Zumindest dann nicht, wenn man ein in seinem stilistisch-theoretischen Unterbau und der künstlerischen Gestaltung gelöstes Problem erwartet. Die Funkoper ist bis auf den heutigen Tag theoretische Vorstellung und künstlerisches Wunschbild geblieben. Sie bildet sich von Mal zu Mal zu einer immer neu ersehnten, neu gesehenen Idee — aber sie erfüllt sich dabei noch nicht als gestaltete Erscheinung. Gerade dem modernen Musiker zeigt die Funkoper völlig neue Ausdrucks- und Gestaltungsmöglichkeiten. Möglichkeiten, die aus den Umkreisen der Bühnen-Oper herauswachsen als neue stilbildende Erlebtheiten und bereit, sich zu künstlerisch neuen Erlebnis-Bildern zu formen. Möglichkeiten also, die vor allem aus durchaus neuen, d. h. hier nicht transponierten, nicht verwandelten (im Sinne „bearbeiteter" Verwandlung!) — sondern aus ureigenem, aus neuem Anfang keimenden Triebkräften Gestalt werden wollen. Die gegenwärtige Situation wird ja eben von diesem einschneidenden Mißverständnis beherrscht, als sei die Funkoper eigentlich nicht sehr viel mehr als eine „funkische" Umbildung der im Theater beheimateten Oper. Diese Anschauung ist grundfalsch. Die Funkoper hat mit jenem Opernstil ebenso wenig zu tun wie das Funkdrama mit dem Schauspiel der dramatischen Bühne. — Die gegebene Situation nun in ein möglichst produktives Werden zu verwandeln, heißt jene Stil- und Gestaltungs-Probleme erkennen, die als perspektivische Zeichen, als wesenhaft entscheidende Vorzeichen die Schöpfung der Funkoper bestimmen.

Das Stilproblem.

Die Probleme eines Stils, sie bezeichnen immer die schöpferisch zu wertende Problemstellung zwischen einer Kunstform und ihren stil-bestimmenden und stil-bildenden Elementen. Die wägende und zugleich wertende Blickrichtung stellt sich dabei von Anfang an auf die Frage ein, wie die für einen produktiven Aspekt maßgebenden Voraussetzungen innerhalb jener Elemente gelagert sind. Die Elemente nun, die der neuen Kunstform der Funkoper erfüllende Gestalt geben, sind — dem Namen und der Materie, nicht aber dem besonderen Wirkungssinne nach — die gleichen natürlich wie bei der theatralisch gefügten Opernform. Und zwar entscheidet zunächst als Material-Beziehung das Verhältnis von Wort und Musik — dann als Gestalt-Bildung die Bindung von Spiel- und Formtrieb. — Die Grund-Erkenntnis aber, die für unsere Betrachtung maßgebender Ausgangspunkt zu sein hat, ist diese: Die Kunst des Funks ist — genau wie die des Films — im (ästhetisch und historisch gesehenen) Anfang die Kunst der Reportage. Deutlicher gesprochen: die Kunst lebendigen, d. h. Leben-haltigen Berichts. Erst die Verdichtung des lebendig Leibhaften, der vom Reportagehaften kaum berührten Menschendinge wächst — wie vorher zum filmisch — so jetzt zum funkisch gewitterten und künstlerisch neu gefühlten und gefüllten Erlebnis. Im Senderaum konzentrierte sich die neue Formgestalt des Funkdramas. Jenes dramatisch neu empfundenen Spiels, das sich in seiner inneren und äußeren Haltung sehr viel schneller und leichter vom Theater unabhängig zu machen verstand, als dies beim Film der Fall war. Erst die späteren Versuche, eine Funkoper zu gestalten, führten wieder zu einer fühlbaren Abhängigkeit von den theatralischen Bildnissen. Diese zunächst gefühlsmäßig, dann aber in ihren künstlich-technischen Auswirkungen stilpsychologisch verankerte Abhängigkeit kann nur dann überwunden werden, wenn sich alle stilistisch entscheidenden Elemente der Oper aus ihrem innersten Umkreis heraus, d. h. aus dem theatralischen in den funkischen Wirkungskreis verwandeln. Dabei ist die Zusammenfassung der auf der Opernbühne gegebenen doppelten (der akustischen und visuellen) Wirklichkeit in das

einzige, nämlich das akustische Fluidum der Funkoper als zweifach gegliederte Umdeutung zu verstehen: Umdeutung von Wort und Musik. Wie sich diese doppelte Umdeutung als künstlerische Verwandlung im stilbildenden Sinne der Funkoper zu erfüllen habe, darüber wird später noch im einzelnen zu sprechen sein. Zur grundsätzlichen Klärung dieser stilbestimmenden Fragen sei hier nur dies vorweggenommen: Das Wort bedeutet in der Funkoper erheblich mehr als etwa „Operntext". Es bezeichnet in keinem Sinne irgendeine „literarische" Sendung, sondern drückt eine ganze Unmittelbarkeit, eine äußerste Aktivität aus. Für das zweifellos kompliziertere Stilproblem der Musik gilt vor allem dies: daß sie sich nicht darin erschöpfen kann, dramatisch erschütterte Reflex-Bewegung des dramatisch erfüllten Wortes zu sein. Um in der Funkoper schöpferische Gestalt zu werden, muß sie sich erst mit ganz neuen schöpferischen Gestaltkräften füllen. Ihr künstlerischer Sinn und ihre stilbildende Sendung können in der Funkoper also nur dann zu produktiver Geltung kommen, wenn sie aus neu gearteter, neu entdeckter elementarischer Fülle selbst-schöpferische, d. h. selbst-gestaltende Aktivität entwikkelt. Diese neue Aktivität ist aber — und darauf kommt es für die Bildniskraft gerade der Funkoper an — in ihrem dynamischen Gewicht der aktiven Bildentfaltung durch das Wort unbedingt gleichzusetzen. Die Musik hat also in der Funkoper nicht — wie in der im theatralischen Raume spielenden Oper — Sinnbild oder gleichnishafter Ausdruck, also nicht vorwiegendes Formgefühl, sondern eigen-gestaltender Inhalt zu sein.

Wort und Musik werden in der Umdeutung ihres stilbestimmenden Materials maßgebende Voraussetzung für jene Triebkräfte, die der Funkoper erst in einem endgültigen Sinne künstlerisches Profil und geistige Haltung geben. Es handelt sich um die gestaltenden Pole von Spiel- und Formtrieb. Ihre Polarität ist Steigerung und Maß. Auf der Opernbühne verbinden sich Spieltrieb (Steigerung durch das dramatisch bewegende Wort) und Formtrieb (Maß im symphonischen Unterbau der Musik) zu wachsend-reifender Gestalt. In den bisherigen Versuchen der Funkoper hat es sich immer wieder gezeigt, daß beide Triebkräfte sich fast unwillkürlich gegeneinander wenden — und zwar vom ersten Augenblick an. Die stilbedingte Abgrenzung von Wort und Musik, von Spiel- und Formtrieb sei hier zuletzt noch an der stilistischen Struktur des Funkdramas gezeigt. Das Funkdrama kennt jenes Gegeneinanderwirken von Spiel- und Formtrieb so gut wie überhaupt nicht. Denn das Drama wird noch in seinem äußersten, scheinbar sich ins Grenzenlose übersteigernden Spieltrieb durch das architektonische Maß der Wort-Gestaltung zu einer formgebundenen Klarheit und innersten Übersichtlichkeit gezwungen. Die Sprache schafft eine Lineatur, in der alle Erscheinungen schon durch die Präzision des Ausdrucksmittels transparent werden. Die zeichnerischen Elemente des in sich gestalteten und aus sich gestaltenden Wortes tragen den schöpferischen Willen des Rundfunkstils schon keimhaft in sich. Denn sein plastisches Naturmaß erfüllt die primäre Aufgabe des funkischen Stils: Reportage zu schaffen — und darüber hinaus eine künstlerische Reportagestimmung zu erregen. Die Umwandlung des Akustischen ins Visuelle stößt hier nicht auf jene Schwierigkeiten, die der Funkoper von Anfang an schicksalhaft eingeboren sind. Denn die Musik ist in der plastischen Ausdrucksgewalt viel weniger naturbegabt als die Sprache. Geschaffen aus dem Gefühl für Weite, verströmt sie sich ins Maßlose. Wie ihre Lineatur, so ist auch — und dies entscheidet — ihr Gehalt viel undurchsichtiger, unkontrollierbarer und darum vieldeutiger, als dies in der Sprache denkbar ist. — Dann: Spiel- und Formtrieb der Oper kennen nicht jene strenge, konsequent und zuchtvoll durchgebildete Bindung, die dem gesprochenen Drama selbstverständlich geworden ist. Der Spieltrieb der Oper verwandelt sich ganz und gar in den eigenmächtigen Formtrieb der Musik. Dabei lösen sich fast regelmäßig dynamische Spannungen dramatischer Stoffkräfte in symphonische (also außertheatralische) Gestaltungskreise auf.

Das Gestaltungsproblem.

Für die künstlerische Gestaltung der Funkoper muß es ganz prinzipiell darauf ankommen, jene sich in ihren Stilbildungen noch fremden Kreise von Oper und Rundfunk schöpferisch ineinander zu fügen. Es kommt darauf an, die Kunstform der Oper durch praktische Umwertung ihrer Ausdrucksmittel (Wort und Musik) wie ihrer Gestaltungstriebe (Spiel- und

Formtrieb) in eine neu, eine eben funkisch profilierte Gestalt zu verwandeln. — Es ist hier zunächst einmal ganz grundsätzlich zu betonen, daß in der Methode der Opern-Übertragung aus Theatern ein nicht zu unterschätzendes Hemmnis für die stilistisch neue Entwicklung der Funkoper liegt. Denn natürlicherweise kann eine Übertragung aus dem Operntheater niemals ein künstlerischer Schöpfungsakt an sich sein. Und man muß ehrlicherweise zugeben: vom Gesichtspunkt schöpferischer Wertung aus bleibt jede Opernübertragung zuletzt und zutiefst ein Akt der Verlegenheit: es gilt eine Lücke auszufüllen, die im Umkreis des Schauspiels nun einmal nicht vorhanden ist. Die Methode der Übertragung aus Operntheatern — konzertmäßige Opernaufführungen im Senderaum sind dem stilistisch gleichzusetzen — ist insbesondere schon deswegen künstlerisch gänzlich unproduktiv, weil sie immer wieder nur die Erinnerung an das Bestehende weckt, anstatt auch nur ein einziges Mal an die für alle Schöpferkraft entscheidende Intuition zu rühren. Und es sollte doch wohl zugleich im künstlerischen Bildungsprinzip des Rundfunk liegen, daß auch gerade der Funkhörer von dem schöpferischen Gefühl solcher Intuition berührt und zu neu empfundenen Gestaltungen herangebildet wird. Zweifellos ist ein sehr maßgebender Anschauungsfehler darin zu sehen, daß bei allen Versuchen und Bemühungen um die Gestaltung der Funkoper die gerade im schöpferischen Sinne sehr mitwirkende Rolle des Hörers viel zu wenig in den stilbildenden Schöpfungsprozeß einbezogen wird. Das Dasein des Hörers muß in jedem wirklich schöpferischen Versuch der Funkoper fühlbar werden. In diesem produktiven Gegenwärtigsein schwingt aber zugleich auch ein für die Stilbildung der Funkoper entscheidend wägender Wertmesser. Der Rundfunk-Hörer nämlich, in seiner innerlich gespannten Abhängigkeit von einer an sich als primitiv-abstrakt empfundenen Zentrale, gibt sich nicht nur mit besonderer Bereitwilligkeit, sondern vor allem auch mit verfeinerter, kritisch geschärfter Sensibilität jenen magisch wirkenden Schwingungen hin. Während der Zuschauer im Theater in Augenblicken dramatischer Gespanntheit das rein Musikalische zu absorbieren geneigt ist, dringt der Empfindungsstrahl des Rundfunk-Hörers mit einer umso empfindlicheren Intensität gerade in die Sphäre des Musikalischen, um aus ihrer eigenen, stilistisch neuen Vielfältigkeit auch ein neues, ein optisch sich transponierendes Vorstellungsbild zu gewinnen. Für dieses Beziehungsspiel besitzt er das stilistisch wägende Differenzierungsvermögen eines untrüglichen Instinkts. Es hängt für ihn alles an der gestaltenden Illusion. Die eigentlich schöpferische Seele aber dieser Illusion erfühlt er in den genialischen Fähigkeiten jenes Fluidums, das sich ihm — in jedem Augenblick wahrhaftigste und darum wirksamste Verwandlungssubstanz — als Stimme und Bild des Mikrophons mitteilt. Für das künstlerische Vorstellungsbild des Hörers ergibt sich in den stilbestimmenden Grundlinien etwa dieser umdeutende, verwandelnde Schöpfungsprozeß: Alle stilistische Verwandlung beruht auf der künstlerischen Umdeutung einer rein sinnenhaft wirkenden Substanz. So muß alle optische Impression in eine gleich starke, d. i. gleich unmittelbare und gleich intensive akustische Eindruckskraft umgedeutet und umgeformt werden. Das optisch erfaßbare Geschehen (Spieltrieb) hat sich in die Anschaulichkeit einer akustisch wahrnehmbaren, einer im Akustischen sich zu neuer Gestalt sammelnden Bildniskraft zu verwandeln. Eine Verwandlung von streng konzentrischer Geschlossenheit. Eine Verwandlung, in der sich alles Imaginäre aus der ganz persönlichen Atmosphäre des Operngehalts selbst zu lösen und wiederum neu zu bilden hat. Das schließt natürlich auch die Selbstverständlichkeit ein, daß man — in dem Bestreben dem Funkstil Genüge zu tun — sich unbedingt davor zu hüten hat, der Oper Gewalt anzutun. In jedem Augenblick hat die Oper also auch nur ganz Oper zu bleiben. Unter allen Umständen grundfalsch ist es, an den stilistischen Gesetzmäßigkeiten in einer Weise zu experimentieren, daß man es im Senderaum schließlich mit einer glatten Verfälschung ihrer künstlerischen Geisteshaltung zu tun hat. — Nach allem, was bisher im Hinblick auf die stil-bestimmenden und stil-bildenden Gesetzmäßigkeiten der Funkoper grundsätzlich erörtert wurde, bleibt für den Bereich ihrer künstlerischen Praxis noch ein zusammenfassender Hinweis auf die Frage des Was der Stoffkreise und des Wie ihrer stilistisch-künstlerischen Gestaltung. Der stoffliche Umkreis der Funkoper muß — wie die auf eine breite Resonanzschicht berechneten modernen Kunst-Stile Film und Funkdrama —

alle diejenigen Stoffe bevorzugen, die eine außerordentlich Leben-haltige Subſtanz in ſich entwickeln. Die Funkoper kann — ſehr viel mehr noch als die Oper der Bühne — die lebendige Zeit als ganze unmittelbare, ganze gegenwärtige Wirklichkeit in ihren Wirkungskreis aufnehmen. Es iſt ſogar ihr beſonderes Vorrecht, die in ſolcher unmittelbaren Zeitnähe liegenden Fragen in ihrem ganz perſönlichen Geſtaltungsſtil ſchöpferiſch widerklingen zu laſſen. Kulturell iſt dieſe Erweiterung ihres beſonderen Stoffkreiſes vielleicht gerade darum hervorzuheben, weil ſich jedes moderne Stilprinzip, wenn es als moderne Kunſt wirklich ſchöpferiſch, d. h. hier weiter-bildend wirken will, den aktuellen Erſcheinungen als Geſtaltungsthema nicht verſchließen darf. Dazu iſt jedoch zu ſagen, daß jede aus der Stoffebene wachſende Aktualiſierung dort ihre Ausdrucksgrenze findet, wo die problematiſche Schwerkraft das künſtleriſch reagierende Gefühl der Funkoper zu belaſten droht. — Damit iſt eigentlich ſchon das Stichwort für die Beantwortung des Wie der Ausführung gefallen. Der Praxis kann hier nicht viel mehr gegeben werden als ein reſümierender, ſpezifiſch zu wertende Einzelfragen beleuchtender Extrakt aus den grundſätzlichen Darlegungen. Die ſtilbeſtimmende Umdeutung von Wort und Muſik, von Spiel- und Formtrieb ſetzt eine zweifache Konzentrierung voraus: die Konzentrierung des dichteriſchen und muſikaliſchen Ablaufs. Knappſte und konziſeſte Dialogführung — wobei es gleichgültig iſt, ob der Vers- oder Proſa-Rhythmus gewählt wird — hat alle Ereigniſſe und Erſcheinungen zu dramatiſch gefüllter Verdichtung zu ſteigern. Jede Länge — und „Längen" ſind pſychologiſch jene Augenblicke, die einfach nicht zu intereſſieren vermögen — müſſen hier ſehr viel ſtörender wirken als auf der Bühne: ſie zerdehnen das optiſch ſich ſammelnde Bild und bringen es zur Auflöſung ſeiner ſtiliſtiſchen Intenſität. — Die Muſik hat ſich in der Funkoper, wie wir ſahen, der Dichtung auf eine ſehr viel unmittelbarere Art einzuordnen, als dies in der Bühnenoper der Fall iſt. Die Muſik iſt nicht mehr nur formbildender Zweck, ſondern wird neuer Inhalt. Das heißt: ſie darf ſich nicht mehr darauf beſchränken, Wort und Spiel zu untermalen — ſie hat in der Funkoper Dichtung und Ereignis als magiſch wirkende Gegenſtändlichkeit ſelbſt-ſchöpferiſch zu malen, um auf dieſe Weiſe die Intenſität des Vielfältigen zur konzentriſch wirkenden Sichtbarkeit zu ſteigern. Dieſe ſtiliſtiſch neue, funkiſch profilierende Aktivität der Muſik kann aber nur erreicht werden, wenn innerhalb der reinmuſikaliſchen Formen eine höchſte Agilität gewahrt wird. Symphoniſche, oder überhaupt „abſolute" Muſik kann nur in — immer knappen! — Vor-, Zwiſchen- und Nachſpielen Raum finden. Die klare und unmittelbar treibende formale Satztechnik erfordert in der Funkoper zugleich eine äußerſte Durchſichtigkeit des Orcheſterſatzes. — Jene ganz beſondere Charakteriſierung, die der Muſik in der Funkoper zubeſtimmt iſt, muß ſich techniſch auch in der Aufſtellung des Orcheſters auswirken können. Maßgebend für die Aufſtellung der Inſtrumentalgruppen (insbeſondere der klanglich empfindſamen Holzbläſer!) iſt ausſchließlich die Fähigkeit ihrer ſtiliſtiſch-künſtleriſchen Charakteriſierung. Dementſprechend ſind den einzelnen Inſtrumentalgruppen verſchieden empfindliche Mikrophone beizugeben. Die hier entſcheidenden Differenzierungen richten ſich in jedem einzelnen Fall nach dem ſtiliſtiſch profilierten „Bauſtil" jeder Funkoper, ja ſogar jeder Szene. Der neue Stil der Funkoper bedarf in ſeiner künſtleriſchen Vollendung einer gleichzeitigen individuellen Umdeutung innerhalb der techniſchen Apparatur.

Wer Gefühl hat für die letzten Dinge jenes intuitiven Sinnes, in dem wir das künſtleriſch wie kulturell gleicherweiſe entſcheidende Element dieſes neuen Stilerlebniſſes erkannten, weiß um die doppelte Sendung, die für die Funkoper Erfüllung bedeutet: In ihrer ſtiliſtiſchen Vollendung iſt ſie dazu berufen, das muſikaliſche Weltbild der Oper in ſeinen Geſtalt-Möglichkeiten zu erweitern. Als Bildungs-Phänomen erfüllt die Funkoper eine dem erzieheriſchen Kunſtprinzip des Films gleichgeartete Aufgabe: Der Film offenbart das Gefühl für ein neues künſtleriſches Sehen — der Funkoper wird es zubeſtimmt ſein, die künſtleriſche Empfindung des Hörens in einer ſtiliſtiſch ſich neu bildenden Richtung zu entwickeln und — wie in den viſuellen Differenzierungen des Films — zu verfeinern.

Werner Egk's „Columbus".

Zum Problem der „Funkoper".

Von Otto Oſter, München.

Werner Egk, deſſen „vier Italieniſche Lieder" auf dem Dortmunder Tonkünſtlerfeſt durch ihre muſikaliſche Geſtaltungskraft einen außerordentlichen künſtleriſchen Eindruck hervorgerufen haben, hat ein neues größeres Werk vollendet: „Columbus". Dies Werk iſt zweifellos für den Rundfunk geſchrieben. Dem Bayeriſchen Rundfunk fällt das Verdienſt zu, die neue — als Verſuch genialiſche, in der Wirkung problematiſche — Arbeit Egks zu einer hervorragenden, vom Dichterkomponiſten geleiteten Urſendung gebracht zu haben. Der „Columbus" von Egk iſt ſtiliſtiſch in jene Entwicklungslinie eingebaut, deren Ziel die ſchöpferiſch neue Geſtalt der Rundfunk-Oper iſt. Daß Egk in ſeinem „Columbus" einen neuen entſcheidenden Vorſtoß in dieſer umſtrittenen Richtung ausführt, daß er die ſtilbildenden Fragen dieſes Weges erneut in den Brennpunkt wägender und wertender Diskuſſion ſtellt: dies iſt und bleibt — jenſeits aller Relativierung — der abſolute Erfolg ſeiner unbedingt ſchöpferiſchen und darum wegweiſenden Begabtheit.

Werner Egk fügt (wenigſtens im Libretto ſeines „Columbus") dem Titel lediglich hinzu: „für Soli, Chor, Orcheſter und Sprecher". Kein Wort von „Oper", „Funkoper" oder dergleichen. Das Werk iſt keine Oper — will auch beſtimmt keine ſein. Sicher iſt, daß Egk den „Columbus" in erſter Linie für die Organe des Rundfunks konzipierte. Darum iſt er aber noch keineswegs (wie Programm und Anſager wiſſen wollten) eine „Funkoper". Was iſt er nun eigentlich? Egk weicht — mit gutem Inſtinkt — einer ſtilbegrifflichen Fixierung aus. In den ſtilbildenden Grundſätzen handelt es ſich bei dieſem Werk um die dramatiſche Geſtaltung epiſch geſehener Stoff-Welten. Die künſtleriſch geſtaltende Bewegung drängt zur „Dramatiſchen Kantate". Nicht im ſtrengen Sinn dieſer Form, ſondern mit jenen Freiheiten, die jeglicher philologiſchen Unterſuchung auf unbekümmert-genialiſche Art den Boden entziehen. Zeichen dieſer Freiheiten ſind die Problemkreiſe, die Egk in den drei Teilen des „Columbus" zur Diskuſſion ſtellt. Hiſtoriſche kulturgeſchichtliche, geographiſche und geopolitiſche Fragen ſind die eigentlichen motoriſchen Triebkräfte. Beſchattet von der unerbittlichen Realität ihrer Hinter- und Untergründe. Zuletzt für einen Augenblick erhellt in der reſignierenden Philoſophie des Columbus.

Die Vitalität in Egks „Columbus" iſt zunächſt und vor allen anderen Dingen die Vitalität der großen, das Mythiſche berührenden Ereigniſſe. Ihre Darſtellung — „unter Verwendung authentiſcher Dokumente und altſpaniſcher dramatiſcher Literatur geſchrieben" — betont immer in erſter Linie die Maßloſigkeit der T a t ſ a ch e. Der Grundzug des Werkes iſt Reportage. Alſo urſprünglichſter Funk-Stil. Das Libretto iſt mehr abwechſlungsfroher Bericht als phantaſiebegabtes Spiel, iſt mehr ſachlicher Text als ſchweifende Dichtung. So bleibt auch der mythiſche Gedanke nur andeutender Rahmen — ohne Inhalt zu werden. (Dieſe Verſchiebung des geiſtigen Gewichts unterſcheidet Egks Werk von der myſtiſch vertieften Columbus-Oper von Claudel und Milhaud.)

Die Stützpunkte der dargeſtellten Entwicklung ſind die Dialoge der Sprecher A und B. Sie ſind die „Anſager" der hiſtoriſchen Zuſtände und Ereigniſſe. In ihren perſönlichen Meinungsverſchiedenheiten ſpiegelt ſich das Für und Wider des innerpolitiſchen und weltgeſchichtlichen „Fall Columbus". Ihre ausgedehnten Diſputationen hemmen die Aktivität eines dramatiſchen Ablaufs. Vor allem aber wird der Dichterkomponiſt, der als Muſiker „über die ſtärkſten Mittel zur Darſtellung des Seeliſchen verfügt", immer wieder von dem Kernproblem des Reinmenſchlichen zur Allgemeinheit der wechſelnden Situationen abgelenkt. Ein dauernder Widerſtand gegen den Spieltrieb bedingt die ſtiliſtiſche Zwieſpältigkeit des Formtriebs. Zweifach geſchieden — nach ſeinem Weſensgehalt und ſeiner Ausdrucksform — iſt der Chor. Einmal umſchreitet er den Kreis der Ereigniſſe: Stimme mythiſchen Schickſals. Dann wiederum wächſt er unmittelbar aus dem Leben, aus den Verknotungen der Geſcheh-

nisse und wird selbst aktives Element: Stimme eines vom Mythos erhellten und umschatteten Volkes. Genau gesehen ist der Umkreis des Volkes hier — als gesammelte Kraft menschlicher Gemeinschaft — einzig und allein Auftrieb und Echo einer dramatisch zwar gefühlten, aber nicht geführten Handlung. Alle Situationen und Konflikte messen sich in ihrem dramatischen Gewicht an der inneren Bewegtheit des Volkes. Das Volkhafte bedeutet hier nicht nur Nerv aller menschlich interessierenden Entwicklung — es ist geradezu seine Vitalität. Immer nur in einer volkhaft gesehenen Gemeinschaft ist das Profil dieser Menschheitsgeschichte gezeichnet. Nie in der einzelnen Gestalt. Auch nicht in Columbus. Er ist nicht einmal der menschliche Gegenspieler des Volkes. (Gegenspieler seiner Zeit ist er nur in den theoretischen Untertönen der beiden Sprecher.) Die fehlende Polarität zwischen der volkhaften und individualistischen Persönlichkeit ist die entscheidende Schwäche des Stückes. Man darf sogar sagen, daß hier die eigentliche und unverkennbare Charakterlosigkeit des Stiles verwurzelt ist.

Die Erscheinung des Columbus ist völlig mißglückt: dichterisch bleibt sie im Schemenhaften, musikalisch in den Verzeichnungen willkürlicher und forcierter Intervalle stecken. Dieser Columbus will das Gigantische, weiß aber nicht um den Sinn von Größe. Egk konzipiert die Tragödie der Maßlosigkeit, aber in keiner Szene wird das Grenzgefühl von Maß und Übermaß sinnfällig. Blutloser noch als die Gestalt des Columbus ist die Figur der Isabella. Ihr Bild zerfließt in kunstgewerblichen Einzelheiten. Aber während die menschliche Belanglosigkeit der Isabella noch mit spezifisch musikalisch reizvollen Einzelheiten kompensiert wird, findet die Existenz des Ferdinand lediglich eine nominelle, nirgends aber eine künstlerisch-substanzielle Rechtfertigung. Diese Majestät ist die Abbreviatur des unpersönlichen Geistes schlechthin. Der innere Gehalt Ferdinands reicht nicht einmal zur Charge. Jeder der drei Räte ist musikalisch geistvoller gezeichnet.

Die zweifellos starke musikalische Begabtheit Werner Egks erweist sich am deutlichsten in der Charakterisierung des T y p i s ch e n. Die gerade in ihrer musikalischen Dynamik reichste und vielfältigste (beides zuweilen bis ins Elementarische gesteigert) typische Form im „Columbus“ ist das Chorische. Egk hat hier in der Tat alle Möglichkeiten. Und er nutzt sie alle — nutzt sie in jenem schöpferischen Sinn, der darum „modern“ ist, weil er dem künstlerischen Geist der Musik neue und insbesondere lebenswahre Ausdrucksmöglichkeiten erschließt. Silhouetten gleichsam aus jener typisierenden Chorik sind die Szenen der Soldaten und der (nach Mahagonny?) Auswandernden.

Aber das Gesetz des Typischen ist zuletzt immer wieder das Gesetz des Statischen — des beispielhaft Einmaligen, Fixierten. Die dramatisch gesehene Menschengestalt hingegen, der Widerschein einer Persönlichkeit auf der schicksalhaft kreisenden Scheibe dramatischer Verwandlung lebt von einer Gespanntheit, einer Steigerung, lebt — im Tragischen — durch eine Übersteigerung ins Maßlose, die jede Norm des Typischen sprengt. Solche ungeheuren Ringe fügen sich bei Egk nirgends. Was in diesem Fall vor allen Dingen gegen die Prägung des Typischen als künstlerisches Grenzgefühl zu sagen ist, ist dieses: daß er in sich keinen Raum hat zu der Verkündigung mythischer Größe. Der „Fall Columbus“ mag für die historische Betrachtung an sich typologische Bedeutung haben — für die Kunst aber bedeutet auch jenes Ereignis zutiefst gleichnishafte Offenbarung mythisch geschauter Sinnbilder. In Egks historisierender Reportage des Fall Columbus bleiben die einzelnen Figuren — bei aller Vielfarbigkeit der Bildfolge — doch durchaus einfarbig. Die Musik untermalt — auch im solistischen Gesang — das typische Einzelbild, ohne aus eigener, primärer Gestaltungskraft schöpferisch erfüllte Totalität zu erschaffen. Diese Musik, die alle modernen Ausdrucksmittel mit reifem und überlegenem Können beherrscht, sie hat nur einen Z w e ck: Form-Trieb zu werden — sie kennt nicht den I n h a l t: einen Spiel-Trieb zu gestalten. So wächst sie nicht in jene Weite und Höhepunkte, die der Oper schöpferische Voraussetzung bedeuten und künstlerische Qualität. Und erst recht bleibt sie — selbst noch in den illustrativen Orchesterzwischenspielen — jenen verwandlungsstarken Kreisen fern und fremd, deren innerste Phantasiebewegtheit erst wiederum atmosphärischer Gestaltungkreis wird für die neue Magie der Funkoper. Nicht beschreibende Untermalung kann das bildende Element der Funkoper sein, sondern immer nur

jene malerische Kraft, die selbstschöpferisch den akustischen Klangreiz in die visuelle Bildhaftigkeit hineinverwandelt. (Die musikalische Vision des am Horizont auftauchenden Landes kommt dieser impressionistischen Verwandlung am nächsten.) Werner Egks „Columbus" hat die Grenzgefühle und Grenzbegriffe deutlich gemacht, die für den stilbildenden Entwicklungsweg einer in sich völlig neuen Funkoper selbst wiederum von einer typologischen Bedeutung sind.

Erziehung zur Volksmusik.

Von Fritz Stein, Berlin.

Zu den kulturellen Aufgaben, die sich der neue Staat gesetzt hat, gehört auch die organische Neubildung der Grundlagen und Formen, auf und in denen sich das musikalische Leben des Volkes vollziehen soll. An die Stelle der zum großen Teil überlebten Formen des „Konzertbetriebes", wie sie sich in den letzten Jahrzehnten herausgebildet haben, soll allmählich eine breit gelagerte Volksmusikkultur treten, an der alle Schichten des Volkes entweder tätig oder doch mindestens verständnisvoll empfangend teilnehmen sollen. Dieses Hochziel, das natürlich nicht von heute auf morgen zu erreichen sein wird, schafft u. a. auch veränderte Voraussetzungen für den Berufsmusiker und Künstler, der einerseits seine führende Stellung im Ganzen der Musikkultur behalten soll, andererseits aber wesentlich andere Blickpunkte als bisher finden muß, wenn er sich dem Organismus einer Volksmusikkultur sinnvoll einordnen will. Für die staatliche akademische Hochschule für Musik, die erste und richtunggebende Ausbildungsstätte des Reiches, ergeben sich darauf neue erzieherische Aufgaben, die im Laufe der nächsten Jahre in einer Neugestaltung der Lehrpläne und der Unterrichtsformen ihren Niederschlag finden werden.

Es ist zuvörderst zu betonen, daß unabhängig von den neu eintretenden Notwendigkeiten nach wie vor das Leistungsprinzip beherrschend im Vordergrunde der Erziehungsarbeit stehen wird. Nach meiner Meinung sollen sogar die Anforderungen in Richtung auf die Leistung noch weit nachdrücklicher vertreten werden, als es in der letzten Zeit der Fall war. Denn darin ist schon einer jener Gesichtspunkte zu erblicken, die von dem Ziel einer Volksmusikkultur neu aufgeworfen werden. Diese Volksmusikkultur soll alle Volksgenossen, soweit sie auch nur bescheidene Anlagen mitbringen, erfassen. Zum Künstlerberuf in dieser Kulturgemeinschaft darf aber nur der zugelassen werden, der die eindeutige Begabung und auch die menschliche Eignung dazu mitbringt. Deshalb wird künftig schon bei den Aufnahmeprüfungen eine schärfere Auslese wirksam werden und auch im Verlaufe der Ausbildung wird jede Gelegenheit wahrgenommen werden, um die Entwicklung der künstlerischen Anlagen und der menschlichen Haltung der Studierenden zu überprüfen. Wer sich dabei als nicht fähig oder nicht würdig erweist, den hohen Beruf des Künstlers auszuüben, wird vom weiteren Studium ausgeschlossen werden. Dem Künstler wird in der kommenden kulturellen Neuordnung weit mehr und in viel tieferem Sinne als bisher eine Führerstellung zukommen, die nur dem wahrhaft Berufenen ausgeliefert werden darf.

Was nun die innere Umgestaltung der Ausbildung anlangt, so wird es unsere Hauptsorge sein müssen, die jungen werdenden Künstler schon frühzeitig an den Gedanken und die Praxis des Gemeinschaftsmusizierens heranzuführen. Die Ausbildung der persönlichen Anlagen, also die Ausbildung als Sänger, als Pianist, als Geiger usw. muß natürlich auch künftig im Mittelpunkt stehen, schon mit Rücksicht auf das Leistungsprinzip, von dem nichts abgehandelt werden darf. Aber die solistische Ausbildung darf künftig nicht mehr so einseitig betrieben werden, daß schon der junge Werdende — und wieviel mehr dann der fertige Künstler! — den Blick für das Ganze der Musikkultur völlig verliert und nur noch die egoistischen Interessen seines Instrumentes im Auge hat. Diese Isolierung des Solisten, an der unser Musikleben lange genug gekrankt hat, ist mit dem Gedanken einer Volksmusikkultur gänzlich unvereinbar; denn dieser will nicht nur das Volk und die Musik einen, sondern

auch das Volk und den Künstler. Dieser Gemeinschaftsgedanke wird also künftig in der Erziehung der Musiker eine bedeutende Rolle spielen müssen.

Ein entscheidender Schritt in dieser Richtung ist erfolgt durch die Auflösung des bisherigen Hochschulchores und seine Neubildung zu Beginn des Wintersemesters. Ich bin mir bewußt, daß damit eine nicht unrühmliche Tradition abgebrochen worden ist. Denn seit Siegfried Ochs ist der Hochschulchor mit an der Spitze der reichshauptstädtischen Chöre marschiert. Leider aber hatte diese Tradition ihre bedenkliche Kehrseite; denn der Hochschulchor trug seinen Namen nicht mit Recht: Es gehörte ihm zu guterletzt kein einziger Hochschüler mehr an. Das soll nun anders werden. Das Chorsingen ist eine ideale Form musikalischen Gemeinschaftsdienstes; es erzieht zur Disziplin, zur Unterordnung, es führt zum gemeinsamen Erleben der größten Meisterwerke und führt heraus aus der Podiumeitelkeit, der gerade der junge Künstler so leicht verfällt. Deshalb ist von nun an die Mitwirkung im Hochschulchor für alle Hochschüler Pflicht, ausgenommen die noch in der Ausbildung begriffenen Gesangstudierenden, die später in einem Solisten-a cappella-Chor ihre chorische Erziehung erhalten werden.

Für die Instrumentalisten ist von ähnlicher Wichtigkeit die gemeinsame Arbeit in den Hochschulorchestern und in der Kammermusik. Das Konzertorchester soll zu einem Musterkörper erzogen werden, nicht in dem Sinne, daß es brillieren soll, sondern im Hinblick auf eine systematisch durchgeführte Orchesterdisziplin und Orchesterkultur. Die begabtesten Schüler werden zu einem Kammerorchester vereinigt werden, das sich dem Dienste an der vorklassischen Musik widmen soll. Daneben wird die Pflege der Kammermusik im kleineren Rahmen viel entschiedener betrieben werden als bisher.

Dieses Streben nach Gemeinschaftsarbeit wird nach und nach alle Unterrichtsabteilungen durchdringen und mit einem neuen, lebendigeren Geiste erfüllen müssen. Denn nur auf diese Weise kann auch von der Seite des Künstlers her einer neuen Volksmusikkultur vorgearbeitet werden. Daß dann von der anderen Seite, vom Volke, noch Vieles zu tun bleibt, ist selbstverständlich. Denn nicht nur der Künstler, sondern auch das Volk muß künftig anders zur Musik erzogen werden. Die hier erwachsenden Aufgaben müssen in der Volks- und der höheren Schule gelöst werden. Jedoch wird voraussichtlich die Hochschule für Musik künftig auch hierbei nicht ganz ohne Einfluß bleiben. Wenn die bevorstehende Vereinigung der Akademie für Kirchen- und Schulmusik mit ihr erfolgt sein wird, wird die Totalität der höheren musikalischen Erziehung in ihre Obhut gegeben sein. Bei der Erziehung der Schulmusiker wird sie dann ihr Teil dazu beitragen können, daß auch bei der musikalischen Erziehung des Volkes in der Schule ein neuer Geist einkehrt, der uns dem Gesamtziel näher bringt.

E. T. A. Hoffmanns „Undine" eine Humanitätsoper!

Zu ihrer Aufführung im Leipziger Opernhaus.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Es ist denn doch ein ganz besonderes Werk, die Oper „Undine" des berühmten Romantikers. Wer sie lediglich aus dem seit 1906 vorliegenden, dabei ganz vorzüglichen und beinahe die Partitur ersetzenden Klavierauszug Hans Pfitzners kennt, kann ohne weiteres zu dem Urteil gelangen, daß es sich kaum lohnt, das Werk, zumal bei seinen großen szenischen Anforderungen, zur Aufführung zu bringen. Das mag auch ein Grund gewesen sein, warum sich seiner trotz der starken Beschäftigung mit Hoffmann in den letzten Jahrzehnten sowie eines Befürworters wie Pfitzner keine große Bühne angenommen hat und erst das heutige Deutschland kommen mußte, um es ernstlich mit dem Werk zu versuchen. Und das war in der Leipziger Aufführung am 14. Oktober wirklich der Fall. Das Ergebnis aber gerade nach mehrmaligem Hören! Daß in dieser „Undine" etwas steckt, das einen ganz eigenartigen, zunächst nicht leicht faßbaren, stillen und nachhaltigen Eindruck hinterläßt, den man in dieser Art von keiner anderen Oper empfängt. Und man geht nun, gestützt auf besonders
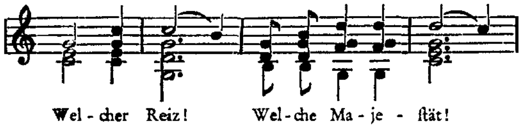
nachhaltige Partien, hin und beginnt mit dem Studium des Werkes nochmals, das nun allmählich seine tiefsten Wesenskeime enthüllt. Und man stößt da auf Folgendes: In dieser „Undine" lebt und webt jener stille, ganz wunderbare Menschheitston, der aus dem achtzehnten Jahrhundert stammt und vor allem durch Gluck, Mozart und den jüngeren Beethoven seine musikalische Fassung und Verklärung gefunden hat, ein Ton, den ich früher einmal den des Humanitätszeitalters genannt habe.[1] Und wer Hoffmanns Leben und Wesen kennt, somit weiß, daß es dem Kern nach in der ganzen deutschen Kunstwelt keinen lieberen, von menschlichen Schwächen weniger behelligten Künstler gegeben hat als diesen Königsberger, der ist am Ende gar nicht so erstaunt, daß gerade in ihm ein herrlichstes Vermächtnis des 18. Jahrhunderts lebendig geblieben ist und er in unmittelbarer Verbindung mit der Kunst der genannten Meister auserseh en war, als schöpferischer Musiker diesem Humanitätsgefühl nochmals künstlerischen Ausdruck zu verleihen. Und derart ehrlich geht dieser Mann, dem es um sich selbst so ganz und gar nicht zu tun war, in seiner Oper vor, daß er die Hauptquelle seines musikalischen Humanitätsgefühls ganz offen aufdeckt, Glucks aulidische Iphigenie. Keineswegs ist ja auch Hoffmann Erfinder neuer Töne gewesen, und er unterscheidet sich gerade auch hiedurch von einem C. M. von Weber gründlich. Hinsichtlich des Humanitätstones war auch gar nichts Neues mehr zu erfinden, der lag in so wunderbarer Prägung vor, daß es nur Eines gab: ihn in stiller, reiner und ähnlicher gearteter Seele aufzufangen sowie ihn weiter wirken zu lassen. Eigenen künstlerischen Ausdruck konnte er aber selbst in diesem Falle naturgemäß nur in einem Werke finden, das diesen Ton stofflich nahelegte, was einschließt, daß er von dem, der ihn nicht in sich hatte wie ein Lortzing, überhört werden mußte. Und darin besteht nach dieser Seite hin Hoffmanns geradezu unwägbares Verdienst, daß er das Fouquésche Märchen erstens in aller Reinheit übernommen hat und er zweitens als Komponist so verfuhr, daß das Edelste dieses Märchens, das Sehnen nach einer reinen Menschlichkeit, seinem Wesen entsprechend gefaßt wurde, und dies eben mit bewußter Hilfe vor allem Glucks.

Und da heißt es denn auch zunächst, von dem hier soweit gewonnenen Standpunkt aus noch einen Blick auf „Undine" in dichterischer Hinsicht zu werfen. Was ist dieses schöne, tiefsinnige Märchen anders als die Sehnsucht nach der Verwirklichung wahren Menschentums! Die großen Männer des Humanitätszeitalters glaubten daran mit ganzer Seele, Fouqués in der Napoleonischen Zeit (1811) erschienenes Märchen bedeutet bereits eine Verzichtleistung und gibt dieser einen weit über das Rührende hinausgehenden tieferen und nachdenklichen Ausdruck. Wohl erlangt Undine durch die Liebe eines Mannes eine menschliche Seele und mit ihr wahres Menschentum, um nun aber erfahren zu müssen, daß die von ihr vorher beneideten Menschen weit davon entfernt sind, „Menschen" zu sein. Ihre Frage an die ihre Eltern verleugnende Berthalda: „Hast du denn eine Seele" — von Hoffmann mit Bedacht als reines Solo gegeben — ist gleichsam eine Frage an die Menschen überhaupt. Undine selbst hat nunmehr wirklich Seele, ist aber trotzdem reine Natur geblieben und kann nun in diesem ihrem höheren, reineren Menschentum die Menschen nicht verstehen. Es ist eine tiefe Frage, diese Verbindung von reiner Natur mit Menschentum, von ferne klingt sowohl Rousseau wie Seumes bekanntes Wort: „Wir Wilden sind doch bessere Menschen" auf, und Fouqués Märchen mutet wie Abschied von einer Zeit an, die an ein Menschheitsideal glaubte. Eine neue Zeit, das 19. Jahrhundert, ist nun wirklich angebrochen, eine Zeit mit anderen Idealen oder vielmehr, da diese nicht hoch waren, mit andern Bestrebungen. Und so klingt auch Beethovens Menschheitsgesang in seiner letzten Sinfonie fast wie eine krampfhafte Beschwörung, es ist nicht mehr der Beethoven der „Joseph-Kantate" und des „Fidelio", und ich glaube, daß dies der Meister nur allzu genau selbst gewußt hat. Gleich Goethe in seinem „Faust" — dieser aber mit Kritik — gelangt er zu andern Grundlagen, um der Menschheit edelsten Kern zu retten, nämlich zu der schließlich doch künstlichen Verbindung von Christentum und Hellenentum, um über dieser zehnten Sinfonie — es konnte kaum anders sein — wegzusterben. Die Pforte zu dem höheren Menschentum hat sich nunmehr geschlossen, und von unsrer Zeit, einer mit ihrer gewissenlosen Verhetzung der Völker unerhört rohen Zeit, wollen wir gar nicht reden. An

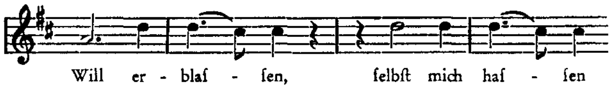
[1] Die Humanitätsmelodien im „Fidelio" (ZFM 1924, Oktoberheft).

dieser Pforte steht aber noch, sich ihrer vielleicht nicht einmal klar bewußt, unser Hoffmann. Kein wirklich großer Musiker, ist er somit auch nicht ausgerüstet mit dem so unendlich feinen wie starken Wehrzeug der Genien, aber an reinem Geist und reiner Liebe ihnen ebenbürtig, dazu innigst verwachsen mit ihrem köstlichsten Geisteserbe.

Und nunmehr sei versucht, das in Worten Angedeutete an Hoffmanns Musik klar zu erweisen, so daß alle anderen, so überaus zahlreichen Fragen unbehandelt bleiben, einige, und keineswegs erschöpfende, Bemerkungen über Leitmotivisches des Werkes ausgenommen. Dieses ist nämlich in seinem Übergang von der Klassik zur Romantik so ungemein aufschlußreich, daß nur ausführliche Untersuchungen verschiedenster Art genügen könnten. Zunächst sei jenes Glucksche Thema angegeben, das, eine ausgesprochene Humanitätsmelodie, von Hoffmann als eigentliche B e s e e l u n g s melodie Undinens verwendet wird und in seinem Anfang heißt:



Um die vollkommene Harmonie zwischen Erscheinung und seelischem Wesen in dieser herrlichen Gestalt zum Ausdruck zu bringen, hat der Psychologe Gluck die Melodie zur Schilderung der äußeren wie der inneren Iphigenie benützt. Bezeichnend für die meisten Humanitätsmelodien sind weiche, hingebende Vorhalte, wie wir sie hier im 2. und 4. Takt treffen. Da Hoffmann die Hauptwerke seines „Ritter Gluck" in- und auswendig kannte, wäre es fast beleidigend, anzunehmen, er hätte die Melodie, wie wir sie bei ihm an wichtigsten Stellen treffen, nicht bewußt angewendet, und er hat ein Recht dazu, weil er sie sich völlig zu eigen gemacht und weiterhin im ideal Gluckschen Sinn weitergebildet hat. So ist auch gleich ihr Eintritt bezeichnend. Undine singt sie (1. Finale, S. 74) insofern als erstes Zeichen ihrer Beseelung, als sie mit ihr ewige Treue schwört:



Worte, die ganz anders, mit dem Ausdruck größter Bestimmtheit, komponiert wären, so Hoffmann mit ihnen nicht ganz Besonderes vorgehabt hätte, nämlich mit diesen Tönen ein Bild der nunmehr beseelten Undine zu geben. Der Eintritt dieser Melodie ist noch dadurch bemerkenswert, als sie mit jenem „Gluckschen" Vorhalt-Kontrapunkt begleitet wird, der aus dem Anfang der Ouvertüre (Agamemnons Gebet an Artemis) jedem bekannt ist und hier den Zweck hat, durch Verkettung der Stimmen den Treubund zum Ausdruck zu bringen. Huldbrand gibt die Melodie zurück, ein kurzes Duett entwickelt sich, der Bund ist beiderseitig geschlossen. Die ganze Stelle ist neugeschaffene Glucksche Musik.
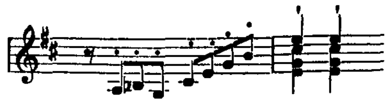
Hoffmannisch hingegen ist die Fassung der stockend gegebenen Worte: „macht dich unauflöslich mein", wo, mit scharfer harmonischer Rückung (S. 75), das eigentliche Undinen-Motiv mit dem so bezeichnenden Nixen-Vorschlag erscheint, jenes Motiv, auf das schon Pfitzner in seinem Aufsatz (Gesammelte Schriften I) aufmerksam gemacht hat:
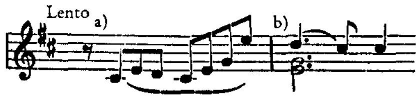


Noch zweimal warnt Undine, jedes Mal auf andere, sehr deutliche Art, beim dritten Mal, als das Wort „Tod" auf ihren Lippen schwebt (S. 79), echt hoffmannisch mit d-moll-Akkordik der Komthur-Szene.

Hier sei denn auch kurz gezeigt, was Hoffmann hinsichtlich Verwendung und Umbildung teilweise leitmotivischer Themen weit über alle Zeitgenossen, auch Weber, stellt, das folgende Duett zwischen dem geeinten Liebespaar, das mit nicht weniger als drei Motiven zugleich arbeitet, und von denen das eine, von mir Huldbrands P r o t e s t m o t i v genannt, erst vorgestellt werden muß. Als Undine (S. 72) von ihrer Rückkehr gesprochen hat, beginnt

Hulbrand das Finale mit dem ungeſtüm aus dem Orcheſter ſchießenden, auftaktigen Orcheſtermotiv:



in die Worte ausbrechend: „Dich verlaſſen! nein, o nein!“ Auf Huldbrands Wort „Tod“ der eben beſprochenen Szene ſchießt nun das Motiv wieder hervor, wie es überhaupt einen ſowohl dramatiſchen wie muſikaliſchen Bauſtein des ganzen Finale abgibt. Und wenn nun Undine das Wort „Tod“ beſtätigt, erklingt das Motiv wieder, aber weich und gebunden, ſowie aber mit ihrem Iphigenie-Vorhaltmotiv verknüpft, nämlich:
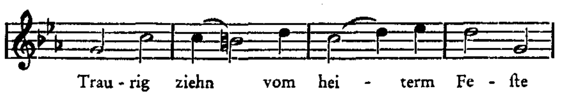


Huldbrand iſt alſo bezwungen, ſein weich gewordenes Motiv verbindet ſich mit Undinens Liebesmotiv. Und nun erklingen in dem bereits angekündigten Duett: „Süßes Leben“ zu gleicher Zeit dieſes erweichte Huldbrand-, Undines Nixenmotiv, und als beherrſchende Geſangsmelodie die Iphigenie-Melodie Undines. Nimmt man noch Huldbrands punktiertes Rittermotiv dazu, ſo ſind es ſogar vier Motive. Hier erſt, nachdem er bei Treubruch ſein Schickſal erfahren, wird der Treubund voll und ganz geſchloſſen, und dies in der Muſik derart mit ſich verbindenden, dem Hörer bereits bekannten Motiven, daß man bis zu Wagner wird gehen müſſen, um nach dieſer Seite hin etwas einigermaßen Ähnliches zu finden, das Ganze ein Triumph des Geiſtes bei beſtem kompoſitoriſchen Können. Auf weitere leitmotiviſche Verwendungen ſei nicht eingegangen.
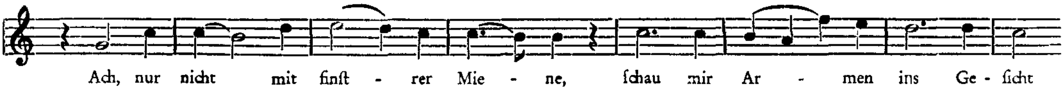
Wir müſſen raſch weiter, ſo daß ſelbſt Undines ungemein intereſſante Arie Nr. 10 (S. 104) im zweiten Akt unbeſprochen ſei. Undine gibt ein Feſt, ſingt ein ſechsſtrophiges, ſchlichtes Dur-Lied mit traurigem Schluß, und es folgen nun unmittelbar acht ſchwere und langſame Molltakte, die niemand verſtehen kann, ohne die Motivik zu kennen. Urplötzlich überkommt es Undine, daß ihr Feſt einen traurigen Ausgang haben, ihre Liebesfreude ſich in Leid kehren werde. Und ſo erklingt:



Und als das Feſt durch Bertholdas Hochmut und Huldbrands Schwanken wirklich geſtört wird, erklingt ihre Melodie zunächſt im Chor in c-moll:
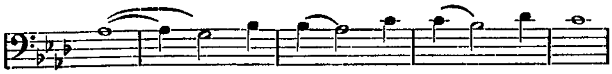


Dann aber, was viel wichtiger iſt, wendet ſich Undine mit dieſer ihrer Liebestreu-Melodie an den Geliebten, und wie hier die Gluckſche Melodie weitergebildet wird, muß wenigſtens in den erſten acht Takten gezeigt werden:
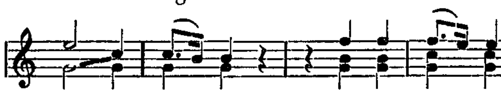


Angeſichts dieſer ſchlackenloſen Weiterbildung darf wohl geſagt werden, daß Hoffmann würdig war, die Gluckſche Melodie ſich anzueignen. Aber noch Weiteres ſei vermerkt: Der ſchwankende Huldbrand ſingt die Melodie ebenfalls, zugleich erklingt im Orcheſter fortwährend ſein Proteſtmotiv. Sein Herz iſt noch bei Undine, der Kopf hat aber bereits anders entſchieden. Geradezu herrlich iſt der reine Orcheſterſchluß: Das Iphigenien-Motiv erſtirbt, erſtarrt förmlich, ein fernes Patenkind des Schluſſes der Coriolan-Ouvertüre.
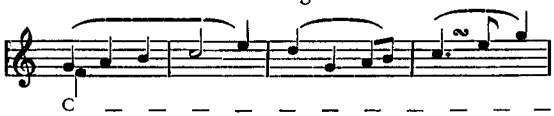
Und nun der Schluß des Aktes nach eingetretener Katastrophe. Undinens ergreifender Abschiedsgesang mit der Todeserinnerung, in As-dur beginnend mit den Worten: „O weh, was hast du angerichtet" (S. 166—170) ist im Orchester völlig auf unserem Vorhaltsmotiv aufgebaut, umspielt von den flutenden Akkordfiguren, der Naturmusik der Wassergeister. Wie klingt das Alles bereits so warm, den Liebestod vorausahnend. Und tatsächlich hören wir die gleiche Musik im dritten Akt wieder (S. 196), als Undine sich in ihrer Heimat befindet. Lediglich die Vorhaltsbildung wird verwendet:



Und nun — kann es anders sein? — treffen wir unsere Melodie erst am Schlusse des Werkes wieder, als die beiden im Tode vereint sind. Da dringt sie in Glucks Originaltonart gesungen vom Chor auf die entscheidenden Worte: „Reine Minne, holdes Sehnen" zu uns, sogar die Gluckschen Baßschritte sind gewahrt — wie ehrlich ist dieser Hoffmann! —:



In diesem stillen, doppelchörigen Schlußchor, der schließlich das Schönste des Werkes ausmacht und in dem Hoffmann einem Gluck sowohl wie Mozart und besonders Beethoven die Hände reichen darf, ereignet sich nun noch etwas Besonderes: Wie zur Belohnung für seine treuen Dienste, die Hoffmann mit Hilfe Glucks dem Humanitätsgedanken geleistet hat, legt ihm ein Gott eine eigene, derart reine und schlackenlose Humanitätsmelodie in den Sinn, daß selbst ein Beethoven sie nicht reiner hätte geben können:



Man muß diesen ganzen Schluß in seinem wunderbaren stillen und versöhnenden Glanze zunächst einmal gehört haben, um über ihn wirklich mitsprechen zu können, und es war mir doch eine besondere Freude, daß Weber in seiner schönen, aber nicht sonderlich tief gehenden Besprechung — selbst über alles Leitmotivische z. B. findet sich kein Wort — zum gleichen Urteil gelangt ist. Dieser Schluß mit seiner unbeschreiblich milden, in eine höhere Welt steigenden Melodie, auf Beethovenscher Tonika und Dominante ruhend, ist's auch gewesen, der nochmals mit dem Werk mich beschäftigen ließ. Und da erschlossen sich dann auch bald die wunderbaren Zusammenhänge, jener „leise Ton, gezogen für den, der heimlich lauscht", fing an zu sprechen. Das schöne tiefsinnige Werk, dem man, von anderer Seite kommend, mit sehr begründeter Kritik begegnen kann, zeigte mir an einem neuen Beispiel, daß in der Welt der Geister keine Zufälle, sondern innerste Zusammenhänge herrschen, Zusammenhänge, über die, wer sie erschaut, mit keinem streiten wird, so dieser von ihnen nichts wissen will. Dieses Werk, in einer Zeit geschrieben, über die Weber schreibt: „Die allwirkenden Zeitumstände haben nur die Extreme Tod und Lust aufgeworfen. Niedergedrückt von den Greueln des Krieges, vertraut mit allem Elende, sieht man nur Erheiterung in den gröblichst aufreizenden Kunstlüsten", dieses Werk ist aufs innigste verknüpft mit einer tiefsten Seite unseres herrlichsten Kunstzeitalters, und es mußte und konnte nur Hoffmann, der reinste, selbstloseste Verkünder eines Gluck, Mozart und des jüngeren Beethoven sein, der diese wunderbaren Fäden aufzufangen und nochmals zu spinnen vermochte. Weder ein Weber, noch auch ein Schubert haben diesen Ton mehr, beide gehören bereits dem neuen Zeitalter an.

Und wieder sind es keine Zufälle, daß das Berliner Nationaltheater gerade bei Aufführung von Hoffmanns Humanitätsoper niederbrannte und ihr Schöpfer sich sogar gegen eine Wiederaufführung wehrte — sie passe nicht ins neue Haus, sagte er! — kein Zufall, daß sie in Prag, als der einzigen Stadt, die es mit ihr versuchte, nicht verfing, weiterhin der letzte Romantiker kommen mußte, um sie wieder zu entdecken und trotzdem Jahrzehnte

verstreichen mußten, bis es zu einer würdigen Aufführung mit nachhaltigem Erfolg kam. Und sollte dieser weiterwirken, so wird es erst recht kein Zufall sein. In allen Deutschen lebt ein ihnen etwa selbst nicht bewußtes Menschheitsgefühl, das wohl dann wieder zu einem bewußten wird, wenn sie wieder ein selbstbewußtes Volk geworden sind und auf jene innerste Stimme in sich lauschen können, die der Welt Menschheitswerke edelster Prägung geschenkt hat.

E. T. A. Hoffmann's „Aurora".

Eine noch unbekannte Oper.

Zu ihrer Uraufführung am 5. November 1933 im Stadttheater zu Bamberg.*)

Vom Bearbeiter des Werkes, Lukas Böttcher, Bamberg.

Vor etwa 20 Jahren fand sich bei der Durchsicht alter Musikalien, die zum Bestand der Würzburger Stadtkapelle gehörten, zur Überraschung der gesamten deutschen Musikwelt eine völlig unbekannte Partitur mit der Aufschrift: „Aurora, große heroische Oper in 3 Aufzügen von Franz von Holbein, Musik von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann".

Bei Durchsicht der Partitur stellte sich heraus, daß man es hier mit einem Werk zu tun hatte, das entschieden mehr als rein historischen Wert besaß. Die Musik erwies sich als von besonders reizvollem melodischem Fluß und formal durchaus selbständig. Die Mitteilung von dieser Entdeckung ging durch alle Fachzeitschriften wie durch die Tagespresse; trotzdem fand sich bis heute noch niemand, der sich für das bedeutungsvolle Werk einsetzte. Das Bamberger Stadttheater machte zweimal Ansätze, die Oper herauszubringen, gab aber den Vorsatz stets wieder auf, da die Aufführung Opfer forderte, die diese Bühne nicht bringen zu können glaubte.

Jetzt ist es durch die Initiative des Kampfbundes für Deutsche Kultur gelungen, das Werk, das etwa 1811 in Bamberg entstanden ist, an der Stätte von Hoffmanns Wirken zur Uraufführung vorzubereiten, die nun am 5. November d. J. stattfand.

Die Handlung des Werkes bewegt sich um Kephalos, den Königssohn aus Phtiotis, der, als Neugeborener ausgesetzt, ein Hirtenleben in der Fremde führt. Die athenische Königstochter Prokris ist ihm in Liebe verbunden. Unter ihren Freiern befindet sich auch Dyoneus, der König von Phtiotis. Da sie diesen abweist und sich zu dem Hirten bekennt, soll Kephalos nach des athenischen Königs Erechtheus Gebot getötet werden. Der väterliche Freund der Prokris und ihr Retter aus Lebensgefahr, der ebenfalls als Freier auftritt, wird mit der Beseitigung des Kephalos beauftragt. Vom Schmerz der Königstochter betroffen, verzichtet er auf seine Liebe und bringt Kephalos im heiligen Hain der Aurora in Sicherheit. Hier findet die Göttin den schönen Jüngling und entführt ihn in ihren Palast. Er widersteht allen Verführungskünsten und verlangt von Aurora Hilfe für seine Liebe zu Prokris. Die Göttin, durch seine Treue bezwungen, führt ihn in die Arme der Geliebten und gibt dem Dyoneus, der von seinen Ansprüchen an Prokris zurücktritt, in Kephalos den verloren geglaubten Sohn wieder.

Wie Hoffmann als Künstler zwei Welten angehört, so ist auch die geistige Struktur der „Aurora" zwiefacher Natur.

Nicht nur der Text Holbeins, der damals Direktor des Bamberger Theaters war, steht völlig auf klassizistischem Boden, auch Hoffmanns Musik ist zum Teil ähnlich eingestellt. Es finden sich Arien von ausgesprochenem musikalischem Wert, in Tonsprache und Form gänzlich nach dem von Hoffmann so hochverehrten Mozart orientiert. Von tiefstem Empfinden beschwingt und getragen von großfließender melodischer Linie sind wieder andere Szenen. Es liegt eine bemerkenswerte Stilmischung vor, die vorherrschend die alte Opernform weiterführt, daneben aber bereits fast prophetisch vorausschauend die Struktur des Musikdramas aufweist. Bemerkenswert ist hierbei die Tatsache, daß das Werk stilistisch wie formal trotz die-

*) Sonderbericht der Aufführung s. Berichtteil.

ser Vermischung als geschlossene Einheit wirkt. Der Musiker Hoffmann war von je eine umstrittene Künstlerpersönlichkeit. Je mehr man aber von ihm kennen lernt, um so höher muß seine Wertschätzung steigen. Wenn man seinen meist eruptiv vorstoßenden schöpferischen Kräften in die Tiefe nachgeht, dann könnte einem der Mensch Hoffmann immer mehr als Rätsel erscheinen. Das unglückliche Mißverhältnis zwischen Psychischem und Physischem muß man bei ihm erst klar erkannt haben, muß wissen, wie unsagbar er unter dieser Tatsache gelitten hat, die ihn mit seinen Kräften besinnungslos Raubbau treiben ließ, um seine Ehrlichkeit bei seinem ganzen schöpferischen Werk schätzen und schließlich ihn selbst gerade wegen seiner Fehler lieben zu lernen. Auf diese Ehrlichkeit ist die Zwienatur auch seines musikalischen Stils zurückzuführen, und weil er völlig von wohlgepflegtem Geschmack förmlich besessen ist, darum erscheint dieser sein Stil trotzdem geschlossen.

Seine Ehrlichkeit läßt ihn aus seiner geistigen Verwandtschaft mit Mozart heraus einerseits Carl Maria von Weber und mit ihm die aufgehende Romantik bekämpfen und andererseits erweist er sich als völlig im Bann der Weberschen urdeutschen Seeleninnigkeit. Dabei ist es beglückend, seine naturgewachsene Ehrlichkeit wieder feststellen zu können: der Holbeinsche Text läßt — besonders im 2. Akt auf dem Meeresgrund — rein romantische Saiten bei Hoffmann anklingen, und hier verschwindet ganz plötzlich seine sonst nach Mozart orientierte Tonsprache und ein Neues klingt an, stark an Weber gemahnend, ja von ihm geradezu inspiriert. Sein Empfindungsleben also erweist sich als durchaus geordnet und von subtilstem Geschmack beherrscht, erscheint aber als ebenso ungeordnet in allen privaten Angelegenheiten des Alltags, auch in seiner persönlichen Stellungnahme seinen Zeitgenossen gegenüber. Man muß sich mit Hoffmanns Psyche erst sehr gründlich vertraut machen, wenn man ihn als deutschen Künstler schätzen soll, denn seine seelischen Qualitäten liegen nicht auf der flachen Hand. Alle seine Werke weisen solche auf, am überzeugendsten, aber am schwersten erkennbar seine musikalischen.

Neben großen, von umspannender Schöpferkraft getragenen, erfindungsreichen Szenen finden sich aber auch öfters eingestreut bemerkenswerte Längen ohne eigentliche schöpferische Potenz, allerdings — das sei ausdrücklich betont — hervorgerufen durch ausgesprochene Mängel des Textbuches, an das sich Hoffmann unerklärlicherweise streng gebunden fühlte. Man wundert sich, daß der Komponist, der doch als Dichter selbst ein Berufener war, über zahlreiche Schwächen des Buches hinweg sah und hier nicht erst eine scharf sichtende Auslese hielt.

Der dritte Aufzug litt unter unerträglichen Längen, inhaltlich und formal durch nichts zu begründende lyrische Ergüsse, die Hoffmann als solche vielleicht erkannt hat, sie zu beseitigen sich aber nicht entschließen konnte. Mag sein, daß er sich in dieser Beziehung dem Textdichter, der ja sein Vorgesetzter war, allzusehr verpflichtet fühlte. Jedenfalls litt dieser musikalisch sehr geglückte Akt in Bezug auf den Fluß der Handlung so empfindlich, daß an ihm einschneidende Zusammenstriche unbedingt notwendig waren.

Die Ensembles — es finden sich unter ihnen Stücke von geradezu genialer Treffsicherheit und bestrickendem Klangreiz — sind durchweg bühnenwirksam in Bezug auf Anlage und Aufbau. Der Komponist weiß in solchen meist homophon gehaltenen Sätzen die melodische Linie in stets neuen Abwandlungen zu gestalten, während in einigen polyphonen Nummern die Führung der Singstimmen manche Ungeschicklichkeiten aufwies, die unverständliche Deklamation verursachen mußten. Freilich sind solche Dinge immer erklärbar aus Hoffmanns fast fanatischem Formwillen, der das Wort ohne Besinnen unter die melodische Linie zwang.

Mit derselben Konsequenz geht er aber auch vor in den rein romantischen Partien des Werkes. Hier bestimmt das Wort die musikalische Deklamation. Man begegnet langen Taktreihen, die von wagnerischem Schwung in schier prophetischem Pathos sich wiegen.

Durch das ganze Werk hin mußten ausgiebige Streichungen vorgenommen werden, die unbedenklich geboten erschienen, nicht zuletzt auch aus praktischen Gründen. Eine Unbekümmertheit führte dem Komponisten hie und da die Hand, die psychologisch nur wieder aus dem inneren Zwiespalt und einer gewissen Unbeholfenheit erklärbar ist, deren Wurzeln in der Unsicherheit, erwachsen aus dem klaren Bewußtsein dieses Zwiespaltes, liegen.

Die Ouvertüre mußte sich eine kleine formale Umgestaltung gefallen lassen, um zur nunmehrigen ersten Szene überzuleiten. Die ursprüngliche, pastoral gehaltene Anfangsszene, musikalisch herzlich unbedeutend und für das Verständnis der Handlung nicht mehr unbedingt erforderlich, durfte leichten Herzens fallen gelassen werden.

Ein wahres Kabinettstück ist auch die Einleitung zum 2. Aufzug, inhaltlich ganz auf das aus echt musikantischem Geist geborene Aurora-Thema gestellt. Dieser ganze Aufzug ist der wertvollste des Werkes, von prachtvoller Geschlossenheit und dankbar für Singstimmen wie Orchester. Er birgt Stellen von bezwingender Tonsprache und erfrischender Klarheit des Ausdruckes. Die melodische Linie erhebt sich oft zu dithyrambischem Schwung (Duett Aurora-Kephalos: „An jedem Morgen, den du wirst verkünden"). Der Aufzug schließt mit einem Chor der Nymphen und Dryaden: „Verstummen muß das Wort", der — in seiner Eindringlichkeit und Innigkeit vom lautersten Weine der Romantik — mit zu den glücklichsten Eingebungen Hoffmanns zu zählen ist, deutsch bis ins Mark.

Der dritte Aufzug ist — besonders in seiner jetzigen Gestalt — charakterisiert durch gedrängte Kürze. Die an sich nicht gerade weltbewegende Handlung wurde hier vom Textdichter in fast spitzfindiger Detailarbeit gehemmt, ihr Fluß verzögert, anscheinend um dem dritten Aufzug die Länge der Zeitdauer der beiden andern nicht vorzuenthalten. Drei etwas dürftige, kurze Märsche beim großen Aufzug im Tempel, die eine gewisse Verlegenheit nicht verbergen konnten, mußten fallen; dafür erfuhr der Chor „Freude, Freude" eine Verbreiterung und Ausgestaltung zum festlichen Marsch, der die Schlußszene einleitet.

Über einige Bedenken stilistischer Art bezüglich des Schlußchores — mit den Augen des Musikhistorikers betrachtet — war leicht hinwegzukommen. Die Billigkeit seiner Erfindung und seine Gebundenheit an die Schablone taten dem vorhergehenden herrlichen Ensemble der Verehrung und Verklärung der Aurora so starken Abbruch, daß seine Streichung trotz der oben angedeuteten Bedenken notwendig wurde.

Im germanisch-deutschen Kunstwerk — als solches ist die „Aurora" trotz ihres antik-klassizistischen Stoffes anzusprechen — ist der seelische Inhalt über die Form zu stellen.

Der musikalisch hoch wertvolle, im romantisch Stimmungsvollen schwingende jetzige Abschluß wird dem Werk wohl geradeso zugute kommen wie die Neugestaltung des Dialogs und teilweise des Textes, die ich für unbedingt notwendig hielt.

Berliner Musik.

Von Fritz Stege, Berlin.

Sicher: Es wird in Berlin wohl weniger, aber dafür auch besser musiziert. Selten erlebten wir eine Reihe von so hochbedeutenden Konzerten, wie sie uns in dem diesmal behandelten Zeitabschnitt geboten wurden. Von den kleineren Veranstaltungen an (Ludwig Wüllner: Ausverkauft! Edwin Fischer: Ausverkauft!), unter denen sich neben einzigartigen Gesangsabenden (Maria Müllers erster Liederabend, dann die Olszewska, die Lotte Lehmann) besonders der überaus befähigte, die Herzen aufrüttelnde Gerhard Hüsch auszeichnete, bis zu großen Orchesterkonzerten zeigt das Konzertleben eine Scala wertvollster Eindrücke. Ottorino Respighi stellt sich an die Spitze der Philharmoniker, um uns mit einigen kleineren Werken, einem Konzert für fünf Soloinstrumente, Violoncello-Variationen, einer neuen Antiken Tanzsuite bekannt zu machen. Der italienische Meister läuft Gefahr, die klassizistische Linie allzu starr und einseitig unter Aufgabe des Persönlichkeitswertes zu betonen. Dann bietet Georg Schumann mit dem trefflichen Chor der Singakademie ein hochinteressantes Programm mit der Bachschen Reformationskantate, dem Dettinger Te Deum und einer Neuheit von Paul Graener, der Marienkantate. Ein Werk, das zu den besten Schöpfungen Graeners gehört, weil der Komponist hier von der Reife hochentwickelter Kunst an den Volksstil herantritt und eine vollendete Synthese zwischen Kunstmusik und Volksmusik schafft. Dann wieder bewährt sich Staatskapellmeister Robert Heger als umsichtiger Führer in die Empfindungswelt Bruckners. Dann gilt es, einen Liederabend zu besuchen,

der einzig und allein dem Schaffen Georg Vollerthuns gewidmet ist. Weisen voll tiefer Empfindung, melodisch, eigen in der Wiederkehr typisch Vollerthunscher Stilelemente. Und schließlich kam ein besonders herzlich aufgenommener Besuch aus Regensburg: Die „Domspatzen" erschienen unter Leitung von Domkapellmeister Dr. Th. Schrems, um in der Singakademie geistliche und weltliche Chöre zu zwitschern. Das war eine Leistung, die unvergeßlich ist. Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll: die stimmliche Fülle des klanglich ideal durchgebildeten Chorkörpers, oder die ungewöhnliche Dynamik der Sänger mit ihrem Verständnis für die feinsten Schattierungen und Abstufungen, oder die Sorgfalt der Tonbildung, die fast jeden der kleinen Sänger zu einem geschulten Solisten stempelte. Wir haben in Berlin viele der besten Kirchenchöre gehört: die Wiener Kapellknaben, den Dresdner Kreuzkirchenchor, die römischen Kapellsänger. Die „Domspatzen" können mit den berühmtesten Chören in Wettbewerb treten. Das Publikum des vollbesetzten Saales war begeistert.

Wieder wechseln die Bilder des Berliner Musiklebens. Klavierabende beherrschen das Feld, und Beethoven ist Trumpf. Ist es wirklich notwendig, daß gleich zwei Pianisten in einer Konzertreihe mit sämtlichen Sonaten aufwarten müssen? Frederic Lamond, dessen unaufdringlich-schlichte Art der Wiedergabe überaus anziehend wirkt, und Wilhelm Backhaus. Daneben konzertiert das Fehse-Quartett in einer erfreulichen künstlerischen Reife, dirigiert Sidney Beer aus London einen Mozart mit ausgezeichneter Technik, jedoch mit einem spürbaren Mangel an Wärme. In den nächsten Tagen wird Hans Pfitzner mehrere Konzerte geben, und in bunter Folge reihen sich die interessantesten Veranstaltungen aneinander.

Wenig Neues ist von der Oper zu berichten, die mit einigen Neueinstudierungen aufwartete: Verdis „Othello", der einen Triumph für Martin Oehmann in der Titelrolle und ganz besonders für Wilhelm Rode als Jago bedeutete, dazu kurz hintereinander gleich zwei „Barbiere": Der von Bagdad in der Städtischen Oper, und sein spanischer Vetter in der Staatsoper. Zwei Aufführungen, die ihre Werte besaßen. Ferner hörte ich einige neue Operetten: „Marie Louise" von Brommel im Metropoltheater war ein haarsträubender Blödsinn, der neue Kollo „Lieber reich — aber glücklich" benutzt einen alten Lustspielstoff ebenso wie das Singspiel „So zwitschern die Jungen". Für dieses Werk hat aber Willy Geisler eine hübsche, melodische Musik geschrieben, die billige Schlager-Effekte verschmäht, die sich vom Jazzstil abwendet und in einzelnen Ensembles künstlerischen Ehrgeiz erkennen läßt.

Musik in Leipzig.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Auch hier setzte das Konzertleben sehr spät ein, das Gewandhaus mit seinen nunmehr 18 Konzerten, und vielleicht zum ersten Male in seiner über 150jährigen Geschichte, erst am 19. Oktober. Und es wird, was freie Konzerte betrifft, hier wie anderwärts sehr ruhig zugehen. Zu den wenigen dieser Konzerte gehört auch das „Abschiedskonzert" des 75jährigen Ludwig Wüllner, der einen ebenso ergreifenden wie aber angreifenden Liederabend gab, das letztere insofern, als der Kampf, den der einzigartige Künstler mit dem Material zu führen hat, auch den Hörer angreift. Wenn gesagt wird, daß Wüllner mit dem: „Herr, lehre doch mich, daß es ein Ende mit mir haben muß" aus dem Requiem von Brahms begann, so mag damit angedeutet werden, auf welchen Ton, wenigstens zunächst, der Abend gestimmt war. Auch Schlusnus gab einen stark besuchten Abend.

An der Spitze des Kunstwinters stand denn auch etwas ganz anderes, die Kulturwoche der Kulturpolitischen Abteilung des Kreises Leipzig der NSDAP. unter Beteiligung des Kampfbundes für deutsche Kultur. Der Wille des neuen Staates zur Kultur und zur Kulturerneuerung bedarf keiner eigentlichen Hervorhebung bei all denen, die mit seinen Zielen vertraut sind, die große Veranstaltung hatte aber doch den Zweck, Zweifler zu überzeugen sowie solche Deutsche heranzuziehen, die bis dahin kulturellen Bestrebungen aus

dem Wege gegangen waren. Und bei der Mannigfaltigkeit der Veranstaltungen und ihrer im ganzen sehr glücklichen Durchführung dürfte gerade auch dieser Zweck im Sinne der Anregung erreicht worden sein, sofern sich das Publikum zu einem guten Teil gerade aus bisher nicht erfaßten Kreisen zusammensetzte. Keineswegs wurde denn auch bloß Musik geboten, sondern Theateraufführungen (zwei Schauspiele), weiterhin ein Gottesdienst, Trachtenumzug und Volkstänze, Puppenspiele, ein wegen Überfüllung wiederholter Abend der Hitlerjugend spielten annähernd eine gleichgroße Rolle wie die Musik. Und das ist's ja auch! Kultur ist etwas Zusammenfassendes, nichts Vereinzeltes, und wenn gerade die Musik irgendwie überall eingreift und nötig ist, das große Mahnwort Kretzschmars über die Musik als einer auch dienenden Kunst hat gerade für das neue Deutschland durchgreifende Bedeutung.

An der Eröffnungsfeier mit einer kurzen Ansprache des ungemein verdienstlichen Leiters der ganzen Veranstaltung, Stadtrates F. A. Hauptmann, betätigte sich das Mitteldeutsche Kammerorchester unter W. Daegners Leitung mit Werken von J. S. Bach (h-moll-Suite), Händel (Concerto grosso g-moll) und Hasse (Ouvertüre zu „Euristeo"). Das Orchester ist bei alter Musik derart zu Hause, daß es immer einen Genuß bedeutet, von ihm derartige Musik anzuhören. In zwei Veranstaltungen war das letzten Sommer gegründete Orchester der Kulturpolitischen Abteilung zu hören, das, unter dem Komponisten und Dirigenten L. Kormann stehend, die Aufmerksamkeit zunächst durch sehr beifällig aufgenommene Serenaden nach Salzburger Vorbild im Hof des neuen Grassi-Museums auf sich zog, dabei einige Kinderkrankheiten überwand und in der Kulturwoche wirklich seinen Mann stellte, vor allem in der geradezu sprühend vorgetragenen Prometheus-Ouvertüre von Beethoven, auch der Ballettmusik zu „Les petits riens", sich weiterhin fähig zeigte in der Begleitung zu dem von S. Grundeis glänzend gespielten „Danse macabre" von Liszt. Indessen fehlte für Webers „Aufforderung" noch Verschiedenes. Ein zweiter Abend war vorzugsweise hier lebenden Komponisten gewidmet, von denen ich wenigstens Georg Kiessigs vor etwa zehn Jahren entstandene, sehr warme und famos klingende Abendmusik hören konnte. Am gleichen Abend waren nämlich „Alte Volkstänze" sowie „Neuer deutscher Gesellschaftstanz" an anderer Stätte zu sehen, veranstaltet vom Tanzkreis Ilso Berthold-Baczynski. Das war, den Zweck ins Auge fassend und, soweit ich die Darbietung verfolgte, eine recht erfreuliche Angelegenheit, man hat unbedingt das Gefühl, daß sich manches Alte, zeitgemäß erneut, zwanglos wiedergewinnen läßt. Ein Konzert im Gewandhaus mit dem Sinfonieorchester leitete K. Schuricht (3. Brandenburgisches, Eroica, Meistersingervorspiel) mit großem, nicht immer berechtigt innern Erfolg. Darüber dann noch später. Die wertvollste Darbietung der Kulturwoche, der sich noch Feierstunden in den Kirchen zu Rötha mit ihren beiden Silbermann-Orgeln, gespielt von G. Ramin bei Mitwirkung des Leipziger Madrigalkreises unter F. Rabenschlag, anschlossen und aufs schönste verliefen, war dann aber die Erstaufführung von E. T. A. Hoffmanns Oper „Undine". Das führt dann auch zu unsrer gegenwärtigen Oper.

Kein Zweifel, daß diese unter Operndirektor Dr. Schüler einen Aufschwung genommen hat, obwohl Uraufführungen bis dahin fehlten. Aber das hat, zumal bei den zahlreichen neuen und jungen Kräften, Zeit. Wenn nun nicht alles täuscht, bildet sich die hiesige Oper zu einer im besonderen romantischen aus, was natürlich nur bei einem mitmachenden Publikum möglich ist. Aber es trifft tatsächlich zu, daß „Hans Heiling", der vor einigen Jahrzehnten trotz teilweise besserer Aufführung über einige Aufführungen nicht hinauskam, schon etwa acht oder vielleicht noch mehr Aufführungen hinter sich hat, und die „Undine" schon jetzt nicht weniger. Es sind keine rauschenden Erfolge, aber sie haften, und das ist das Erfreuliche. Hingegen gelang die Neueinstudierung von „Fra Diavolo" aus allerlei Gründen nicht so recht; hier fehlt den jungen Darstellern eine gute Überlieferung. Was „Undine" betrifft, über deren Aufführung noch im letzten Heft (S. 1157) einige Bemerkungen gemacht werden konnten, und über deren edelsten Kern ein Aufsatz in diesem Heft handelt, so liegt hier auch ein szenischer Treffer vor, dessentwegen es sich lohnt, nach Leipzig zu fahren. So etwas von einer gelungenen „Wasseroper" ist wohl noch nicht gesehen worden; gleich das erste Bild über-

rascht außergewöhnlich. Die szenische Leitung liegt in Händen Dr. Schülers, der sich hiermit als ein auf voller Höhe stehender moderner Inszenator erwies. Unter den Solokräften ragten der Huldbrand M. Spilkers und die Undine Ellen Winters nebst dem Kühleborn H. Prybits wohtuend hervor. Er wirkt zwar etwas eigentümlich, dieser immer wieder erscheinende Kühleborn, keineswegs schreckhaft, wie es einst der Fall sein mochte, und es ist auch ein Glück, daß wir kein bestimmendes Publikum nebst — Kritik mehr haben, das an Derartigem seinen Witz übte. So aber, unter deutschen Verhältnissen, ist daher möglich und von innerem Erfolg begleitet, was früher seine zersetzenden Begleitumstände gehabt hätte. Paul Schmitz leitete das musikalisch einfache Werk mit Wärme, stellte sich auch vor die Tristan-Partitur, die er zwar beherrscht, aber noch nicht überall so sprechen läßt, daß man, schon der etwa zu breiten Zeitmaße wegen, überall getroffen würde. Weit stärkeren Erfolg hat denn auch der neuinszenierte „Lohengrin", durch den eine Ehrenschuld an Wagner abgetragen wurde. Die an diesen sich haltende und trotzdem mit eigener Phantasie durchgeführte Inszenierung — sehr glücklich der zweite Akt mit einer Ortrud am Schluß, wie ich sie noch nie erschreckender gesehen — stammt von Wolfgang Humperdinck, dem Sohne des berühmten Komponisten, und war seine erste hiesige Inszenierung. Im einzelnen wäre natürlich allerlei zu bemerken, der weit überlebensgroße Schwan ist nun ein Fabeltier, das trotz allem nicht zu Wagner paßt. Ganz verfehlt ist das Abmessen des Kampfplatzes schon wegen des unmöglich schnellen Zeitmaßes (Kapellmeister Braun). Die Kerls müssen ja geradezu hüpfen. Beide Hauptdarsteller, Renate Specht wie A. Seider, wachsen in ihrer Leistung während des Abends ganz bedeutend.

Von den bisherigen Gewandhauskonzerten leitete die zwei ersten Carl Schuricht, das vierte Eugen Pabst, das dritte H. Abendroth mit seinem Kölner Kammerorchester. Außer Pabst, der Trapps in Dortmund uraufgeführte und damals besprochene Sinfonische Suite (op. 30) leitete, brachte kein Konzert etwas Neues. Dieses hervorragende Werk verfehlte auch hier seinen starken Eindruck nicht; sowenig wie Pabsts wohltuend sachliche, letzte Höhepunkte allerdings fehlen lassende Leitung der „Eroica". Die beiden ersten Konzerte zeigten Schuricht eigentümlicherweise nicht auf jener Höhe, die er letzten Winter als Dirigent des Sinfonieorchesters erklommen und die ihn in eine allervorderste Reihe gestellt hatte. Sein Brahms (Nr. 4) war ungewohnt grobkörnig und sein Tschaikowsky (Nr. 6) überzeugte nicht von innen heraus. Meine anfängliche Vermutung, es liege an mir, fand ich anderweitig widerlegt. Sonderbarerweise hatte auch Hans Weisbach, der nunmehrige Leiter des Sinfonieorchesters (Mirag) an seinem ersten für den Verein Deutsche Bühne veranstalteten Konzert im Gewandhaus keinen großen Abend (Leonore Nr. 3 und Sinfonie Nr. 7), was wohl alles mit vorübergehenden Dispositionen zusammenhängt. Abendroth brachte ein denn doch zu bequemes Programm mit allbekannten Bachs und Händels, Mozarts sowie einem Corelli, der allzusehr modernisiert wurde. Wo bleibt denn überhaupt die vokale Solomusik dieser Zeit, welch einseitiges und damit verkehrtes Bild wird dadurch von ihr gegeben! Als Solisten hörten wir in diesen Konzerten die Onegin, die eminente Pianistin Poldi Mildner — wie kann man aber Liszts Es-dur-Konzert und die Burleske von Strauß nacheinander spielen! —, G. Ramin und Julia Menz am Cembalo, unter Weisbach die Giannini, die aber fast beleidigend undankbare und überholte Sachen sang.

Musik im Rheinland.

Von Hermann Unger, Köln.

Das kulturelle Geschehen im Westen des Reiches wurde im Oktober beherrscht von der vom Kampfbund für deutsche Kultur in Köln veranstalteten Tagung „Deutsche Kulturtage am Rhein". Die Landesleitung ebenso wie diejenige der Ortsgruppe hatten während des Sommers gründliche Vorbereitungsarbeit geleistet, und die Teilnahme sowohl der Regierung wie der Bevölkerung sicherte ebenfalls dem Ganzen einen glücklichen Verlauf, über den hier nur so weit zu berichten ist, als sich musikalische Darbietungen den einzelnen Ta-

gungen einordneten. Bei der Eröffnungskundgebung, die Alfred Rosenberg als Festredner neben den örtlichen Vertretern sah, bot Prof. Carl Ehrenberg mit dem Bonner Orchester seine sinfonische Dichtung „Jugend", die 1913 beim Jenaer Tonkünstlerfest ihre Uraufführung erlebt hatte und ein charaktervolles Werk der Nachfolge neudeutscher Schule darstellt, außerdem H. Ungers neues Vorspiel zum Deutschlandlied, dessen Schluß vom Publikum mitgesungen wird, kontrapunktiert von dem Horst Wessellied. Prof. Hans Bachem trug an der Messeorgel die prachtvollen Variationen von Joseph Haas in a-moll vor und der Kölner Männergesangverein wiederholte seines Dirigenten Richard Trunk Zyklus „Du mein Deutschland", den er im Sommer vor dem Führer hatte singen und dafür dessen höchstes Lob ernten dürfen. Der Kölner Verein für Volksbildung bot einen Abend „Im Potsdamer Stadtschlosse", wobei Musik und ein satirisches Lustspiel des großen Friedrich zur Wiedergabe kam. Dr. Czwoydzisky mit seinem Horst Wessel-Orchester und von Solisten unterstützt, führte hierbei den musikalischen Teil sehr gelungen aus. Am Tag der Arbeiter der Faust und der Stirn hörte man, von den Männerchören der Farbwerke Leverkusen und der Sprengstoffwerke Troisdorf ganz ausgezeichnet dargeboten, Chöre von Otto Siegl (Festlicher Hymnus), Körner (Der erblindete Faust), Unger (Erntelied), Trunk (Flamme empor) und Ehrenberg (Soldatenlied) unter Willi Schells Direktion. Der Tag der Frau brachte neben Orgelvorträgen Bachems Lieder von Herbert Marx, Kurt Fiebig, Lemacher, Gretscher, vom Kölner Lehrer- und Lehrerinnengesangverein in der an ihm bekannten sorgsamen Weise interpretiert, und Kammermusik, für die sich das Riele Quelingquartett einsetzte (Schubert, Haydn). Wurden hier schon musikalische Versuche zu einer neuen Jugendmusik gezeigt, so erfüllte diese den Tag der Jugend, der Baldur von Schirach als Gastredner sah. Sprechchöre trugen Gedichte Schirachs vor, und ein Festspiel Rektor Seidenfadens wurde durch Musik von W. Fehres umrahmt, die freilich noch im Versuch stecken blieb, neue Wege zu gehen. Staatskommissar Hinkel sprach bei einer Hitlerfeier im Capitol, wobei das Priska-Quartett einen Satz von Reinhard Oppel beisteuerte, ernsthafte und gekonnte Musik nachbrahmsscher Richtung. Die letztgenannte Vereinigung fand ein beifallsfrohes Auditorium auch gelegentlich ihres eigenen Abends, der Werke Beethovens brachte, und lieh einer Max Reger-Feier des Kampfbundes ihre Mitwirkung, die anläßlich der Anwesenheit der Witwe des Meisters stattfand, und bei welcher Tiny Debüser-von Passavant in selten gehörten Gesängen Regers ihre meisterliche Kunst erneut zur Geltung brachte. während Walter Trienes kleine Fugen Regers stilgerecht bot und die Priskas ein nachgelassenes Duo sowie das A-dur-Trio zur starken Wirkung brachten. Das 3. Gürzenichkonzert, von Fritz Zaun, dem Opernleiter, als Gast dirigiert, ließ Regers Ballettsuite mit solch lebhaftem Erfolg erklingen, daß der Walzer wiederholt werden mußte. Mozarts Serenade für 13 Bläser, Haydns 13. Sinfonie und Straußens „Till Eulenspiegel" stellten des weiteren Zauns außerordentliche Dirigierkunst unter Beweis. H. Abendroth hatte am vorhergehenden Konzertabend Regers „Vaterländische Ouvertüre" mit stärkstem Erfolg zur Erstaufführung gebracht, daneben zum Gedenken Schillings' dessen melodiegesättigtes Vorspiel aus „Ingwelde" geboten und Walter Gieseking zu Beethovens Es-dur-Konzert begleitet, wobei freilich die stärkere Leistung beim Dirigenten lag, während der Solist dem Stil dieses Meisters nicht gerecht zu werden vermochte. Dem Andenken des im April dieses Jahres verstorbenen rheinischen Komponisten Ewald Sträßer galt im 5. Gürzenichkonzert die Aufführung der 6. Sinfonie, deren herb-deutschem und innerlichem Charakter Abendroth überall zu nachhaltigem Eindruck verhalf. Kulenkampff trug ein noch unbekanntes Violinkonzert von Dittersdorf vor, dessen Kadenzen er wohl selbst und ein wenig allzuvirtuos gestaltet hatte, dazu Spohrs „Gesangsszene", überlegen, aber ohne für diese recht weichliche Musik noch erwärmen zu können. Im Bachverein erschien Günther Ramin als hervorragender Interpret alter Orgelmusik (Buxtehude, Böhm, Bach), ein musikalisches Ereignis besonderer Art. Im ersten Meisterkonzert der Westdeutschen Konzertdirektion gewann sich Dusolina Giannini wiederum die Sympathie und Begeisterung ihrer Zuhörer, weniger der Berliner Bariton Reinmar, der mehr vom Technischen her fesselte. Raucheisen war beiden der bewährte Meisterbegleiter. Weiter ist von einem Klavierabend Heinz Lohmanns

mit Werken des von ihm fast ausschließlich gepflegten Debussy und Alice Landolts zu berichten, die, nicht ganz ihren sonstigen Leistungen entsprechend, Mozart, Beethoven und Liszt spielte. Ehe wir einen Blick orientierend über die Grenzen der Stadt Köln werfen, um wenigstens in kurzem die wesentlichsten Ereignisse außerhalb Kölns zu verzeichnen (die im einzelnen ja noch im Rahmen der Städtebriefe erscheinen, aber doch, um das Bild der Entwicklung festzuhalten, hier erwähnt sein sollen), muß der Besuch Hans Pfitzners im benachbarten Bonn genannt werden. Der Meister dirigierte hier seine Ouvertüre zum „Christelflein", das von Maria Körfer ausgezeichnet trotz körperlicher Indisposition gespielte Klavierkonzert und die unserer Musik neue Wege weisende Sinfonie, hatte aber leider wegen der akademischen Ferien keinen vollen Saal. In Aachen ließ Peter Raabe zum Andenken an Schillings dessen Vorspiel zum „Pfeiffertag" (3. Akt) erklingen und begleitete Georg Kulenkampff-Berlin zur Spohrschen Gesangsszene und dem Bruchschen Konzert, wobei der Solist besonders den getragenen Partien ein feiner Ausdeuter war. Karl Erb gab einen Liederabend und fand ein dankbares Publikum beim Vortrag von Gesängen Glucks, Händels, Schuberts, Schumanns und Wolfs, die er nur gelegentlich allzu mimisch darstellte. Die Oper bot Puccinis „Butterfly" und Künneckes „Liselotte von der Pfalz" unter Raabe und Richter, wobei sich Leonie Hauswald als vorzügliche Darstellerin der Butterfly auswies. Seit Werner Gößlings Amtsantritt regt sich in Bielefeld reiches musikalisches Leben. Mit Werken von Strauß und Pfitzner führte der neue Dirigent sich glücklich ein, im Pfitznerkonzert von dem Kölner Geiger Richartz bestens unterstützt, und Regers „Romantische Suite" erfuhr in ihrer Farbenpracht eine glänzende Wiedergabe. Reger gab auch einem Kammerabend des Peter-Quartetts die Weihe mit seinem Opus 109, dessen Schlußfuge glänzend zur Wirkung kam. Der eben genannte Prof. Kulenkampff trug in Bochum Beethovens Romanze und Konzert mit schönstem Wohllaut (der gelegentlich fast allzusehr betont wurde) vor und Gottfried Müllers Variationen gerieten unter Reichweins Leitung zur schönsten Wirkung. Ein Bläserquintett von Curt Hofmann, dem Konzertmeister des Orchesters, wirkte vorwiegend durch die saubere Arbeit. Die Tanzgruppe der Duisburg-Bochumer Bühnen führte neue Tänze unter Walter Junk vor, darunter die von der Tochter des Komponisten mitausgedeutete „Tanzfantasie" Jul. Weismanns. G. Joell dirigierte mit Umsicht und steuerte Straußens „Don Juan" mit feiner Durchdringung bei. Das Dortmunder Stadttheater gab Mozarts „Figaro" in der Inszenierung Dr. G. Hartmanns und der musikalischen Leitung von Hans Trinius, eine wohlgelungene Darbietung, ebenso wie Beethovens „Fidelio", Lortzings „Wildschütz" und Puccinis „Madame Butterfly" zu guter Wirkung kamen. Der hier als Dirigent wirkende Franz Ludwig hat eine Oper nach der einheimischen Lambertlegende geschaffen, die demnächst in Bremerhaven zur Uraufführung kommen soll. In das Werk sind westfälische Volkslieder eingewoben. Otto Volkmann führte sich mit seinem 1. Hauptkonzert in Duisburg als Begleiter Kulenkampffs und als Interpret der 3. Brucknersinfonie günstig ein. Die Bühne begann mit der „Regimentstochter" und der „Nürnberger Puppe" unter Grümmer mit guter Werbewirkung auf das große Publikum. Düsseldorf erfuhr den Besuch des Staatskommissars Hinkel, der das Leistungsprinzip des Künstlers in den Vordergrund seiner Ansprache stellte. Straußens „Arabella" erlebte unter Hugo Balzer eine der schwelgerischen Musik entsprechende Wiedergabe. Balzer leitete auch das 1. Kammerkonzert, das Beethovens op. 127., Mozarts Nachtmusik und Haydns Abschiedssinfonie in vorzüglicher Darbietung brachte und vom Bresserquartett wie dem Kammerorchester bestritten wurde. Auch in Düsseldorf erschienen Dusolina Giannini und Hans Reinmar zum Meisterkonzert, beide lebhaft bedankt, ebenso wie der sie begleitende Michael Raucheisen. „Tanzgestalten" nannte Ernst Heimrath einen von Auguste Kollberg pianistisch getragenen anregungsreichen Abend, der nur in der Darstellung des Grabmals des unbekannten Soldaten die Grenze des mimisch Darstellbaren überschritt, sonst jedoch gute Eindrücke vermittelte. Düren ehrte das Andenken seines dahingegangenen Sohnes Schillings durch die Anbringung einer Gedenktafel an dessen Geburtshaus und eine von Peter Raabe geleitete musikalische Feier, in deren Verlauf Intendant Sioli auf den großen Toten sprach und Ria Ruffini

als Sängerin wie der Rundfunkregisseur Rieth-Köln als Rezitator des Hexenliedes hilfreich mitwirkte. Essen brachte die sehr erfolgreiche Uraufführung der Oper „Madame Liselotte" von Ottmar Gerster, welche den, schon von Künnecke benutzten Stoff nach einer Neudichtung von Franz Clemens und Paul Ginthum im Sinne einer Volksoper und musikalisch etwa im Stile Graeners faßt und sichere Publikumswirkung ausübte. Gersters Klavierkonzert, bekannt von seiner Uraufführung beim Dortmunder Musikfest, kam unter Joh. Schülers Leitung zur gelungenen Wiedergabe zwischen Regers klangseliger Serenade und Straußens „Eulenspiegel". Das Opernhaus brachte außerdem Lortzings „Undine" und die „Schneider von Schönau" von Brandts-Buys unter Rischners musikalischer Führung als schöne weitere Beiträge zur gesunden Volksoper, Schüler Regers, von Anna Erler-Schnaudt gesungene Arie „An die Hoffnung", Gabrielis „Sonata pian e forte" in Ungers Instrumentierung, und Rudi Stephans „Musik für Orchester", von der Münchener Geigerin Elisabeth Bischoff ausgezeichnet dargeboten. München-Gladbach hörte unter Gelbke einen Brahms-, unter Oudille einen Beethoven-Wagnerabend, unter Dr. Bitter die „Meistersinger" und die „Tosca", alles gleich sorgsam vorbereitet und ausgeführt. Auch Hagen begann mit Wagners „Meistersingern", denen es Mozarts „Entführung", abermals unter der Leitung von Kohtz, folgen ließ, beide Werke mit Wärme aufgenommen. Hans Herwig stellte sich als neuer Konzertleiter in einem romantischen Abend vor, der Wagners Siegfriedidyll, Webers Freischützouvertüre und Schuberts C-dur-Sinfonie gut ausgeglichen bot, und dem ein Kammerkonzert mit Schuberts „Winterreise", von Rudolf Haym mit feinem Stilempfinden vorgetragen, sich anschloß. In Krefeld gab das einheimische Peterquartett einen wohlgelungenen Mozartabend, die Oper als Uraufführung Max Donischs, des musikalischen Leiters des Deutschlandsenders „Soleidas bunter Vogel", ein Werk, das in der Sauberkeit der Faktur, der Ungekünsteltheit der Tonsprache und der edel empfundenen Melodik starken Beifall für den Dirigenten Meyer-Giesow, seine Mithelfer und den anwesenden Komponisten fand. In Koblenz gewann Wilhelm Kempff sich mit einem Klavierprogramm neue Freunde und Wolfgang Martin bot gediegene Leistungen mit Wagnerkonzertwerken und der Mozartschen „Zauberflöte". Knappertsbusch dirigierte zum Jubiläumskonzert des Mainzer Theaters Beethoven und Wagner mit souveräner Überlegenheit, und im Stadttheater erschien Dr. Niedecken-Gebhard als hervorragender Inszenator des „Titus". Münster hörte unter Georg Jochum Musik Friedrichs des Großen, wirksam ausgefeilt, und im Opernhaus Graeners wirkungssicheren „Friedemann Bach". Rudolf Schneider, bisher Kurkapellmeister in Kreuznach, gab in Oberhausen mit Lortzings „Wildschütz" eine Probe außerordentlichen Könnens. Als anderswo schon bewährter neuer Mann erschien ebenso Franz Rau in Osnabrück (bisher in Krefeld tätig) und bot ein wohlgelungenes Beethovenkonzert, wobei er Prof. Dr. Havemann stilsicher begleitete und leitete an dem, von Staatskommissar Hinkel neuerdings zum „Deutschen Nationaltheater" getauften Opernhaus Verdis „Rigoletto", allerdings rhythmisch nicht elastisch genug. Remscheid hat sowohl sein Stadttheater wie sein unter der bewährten Leitung Prof. Dr. Oberborbecks stehendes Orchester wieder gesichert und verheißt ein wertvolles und anregungsreiches Winterprogramm, darunter Werke von Anton, Pfitzner, Gottfr. Müller, Siegl, Lemacher, Ehrenberg und das Gastspiel von Abendroth und Elmendorff. Auch das Trierer Stadttheater, bisher von Wanderbühnen bespielt, wurde neu gefestigt als Bollwerk deutscher Kultur im Westen und zwar unter dem bis dahin in Gladbach tätigen Intendanten Kranz, der auch Luxemburg wieder mit Aufführungen im Dienste der Werbung fürs Deutschtum besuchen wird. In Wiesbaden spielte Havemann unter Elmendorff Mozarts A-dur Konzert in vorbildlicher Klangzurückhaltung, Carl Schmitt-Walter sang Pfitznersche Orchesterlieder, und die Oper brachte Straußens „Arabella" zur erfolgsicheren Wiedergabe. Unter August Vogt begann Wuppertal mit den, allerdings zu sehr ins Opernhafte gesteigerten „Meistersingern" und dem „Siegfried", der wesentlich besser gelang. Hans Schnakenburg zeigte sich an einem, der Klassik gewidmeten 1. Konzertabend als befähigter Musiker.

Wiener Musik.

Von Victor Junk, Wien.

Nun hat die Staatsoper nach langer Pause, für die es verschiedene Gründe, aber keine Entschuldigung gibt, wieder einmal den Versuch gemacht, der Ballettfrage näher zu treten, deren konsequente Vernachlässigung ihrem eigenen Rufe nicht gerade förderlich ist. Das Publikum begrüßte die „Neuerung" mit ehrlicher Freude und unser Ballettkorps bewies wiederum seine Leistungsfähigkeit, und zwar doppelt entscheidend an einer ihm eigentlich fremdartigen Aufgabe. Denn eine Lösung der Ballettfrage ist auch damit nicht erreicht, daß man Margarete Wallmann als Gastchoreographin berief und ihr einen ganzen Abend einräumte. Denn das, was sie im wesentlichen bot (im „Jüngsten Gericht"), kommt von einer Richtung her, die vor zehn Jahren in Berlin en vogue war, heute aber als veraltet anzusehen ist. Der oberste Grundsatz aller theatralischen Vorführung: deutliche Handlung zu geben, wird hier verschmäht, das individuelle Erlebnis tritt fast ganz zurück hinter mehr oder minder eintönigen Bewegungen der Masse. So haben wir denn auch in dem, was die Wallmann uns darbrachte, obwohl es ein Tanzdrama genannt wird, weder Tanz, noch viel weniger Drama vor uns, vielmehr ein unaufhörliches, ins Unerträgliche gedehntes Marschieren, Laufen und Herumrasen aufgeregter Massen, die (schon in der Benennung immer pluralisiert als die Reichen, die Armen, die Toten, die Verdammten, die Erlösten) uns als kompakte Majorität gar nicht interessieren können, in belanglosen Gleichschritten und gedrillten Bewegungen den Zuschauer ermüden und im besten Falle als bewegte Tableaux wirken. Für Wien vollends, wo das ganze Ensemble aus künstlerischen Sondererscheinungen besteht, erscheint es uns denn doch als zu wenig, was hier als Kunstmittel in den Dienst des gewollten Ausdrucks gestellt wird: diese ewig emporgereckten Arme (es wird eben zu viel mit den Händen geredet!) sind uns kein Ersatz für die zur Untätigkeit verurteilten Beine, die, noch dazu von langen, faltenreichen Gewändern behindert, an der Aktion der körperlichen Ausdruckskunst fast gar keinen Anteil erhalten. Erfindung ist überhaupt nicht die Sache der Wallmann: in diesem „Jüngsten Gericht" wie auch in dem nachfolgenden Tschaikowsky-Divertissement trifft man in technischer Hinsicht auf gar viel Bekanntes und Konventionelles. Bezeichnend für den gewollten Einheitsstil ist die Wahl der begleitenden Musik: die Orgelkonzerte Händels (von Ernst Roters stellenweise recht modern instrumentiert); Stücke also, die mit dem ihnen innewohnenden, in großen geschlossenen Formen sich auslebenden Pathos eine individuelle Ausdeutung und Interpretation ausschließen. Am besten bleibt die malerische Wirkung einzelner Bilder, unterstützt freilich durch wunderbare technische Künste unsrer Opernbühne, durch Lichteffekte und Farbenkontraste. Was bliebe übrig, wenn man diese Zutaten nicht hätte? — Den heiteren Abschluß des Abends bildete eine „Tschaikowsky-Phantasie" mit Musik aus der „Nußknacker-Suite" und anderen Stücken Tschaikowskys. Aus der Idee (sechs Maler stellen ihre Bilder zum Wettbewerb in den Bühnenrahmen) hätte sich vielleicht Phantastischeres und Fabelhafteres machen lassen. Immerhin hatte unser Ballettensemble doch hier wenigstens Gelegenheit, wirklich zu tanzen; man sah: einen Fächertanz japanischer Geishas, einen russischen Winter mit Eistanz und Trepak, ein griechisches Vasenbild: die plastisch bewegte Klage um den Tod eines Jünglings, dann einen tibetanischen Priestertanz, einen Drehtanz arabischer Wüstenbewohner und endlich eine moderne Opernredoute — amüsante und abwechslungsreiche Sächelchen, das Ganze recht nahe am Kitschigen, ein ausgelassener Ulk, in dem sich die griechische Totenklage sonderbar genug ausnahm, wenn sie auch das beste Bild des Abends war.

Ein noch bedeutsameres Ereignis bildete die Wiener Erstaufführung von Strauß' neuer Oper „Arabella". Über das Werk hat mein Kollege Dr. Fritz Stege anläßlich der Berliner Aufführung grundsätzlich Wichtiges gesagt, ich kann mich daher kürzer fassen. Meine persönliche Einstellung zu dem Schaffen von Richard Strauß war seit je eine kritische, und so muß ich auch jetzt sagen, daß diese „Arabella" mehr ein Beweis für seine Begabung und für seine Wandlungsfähigkeit als für einen festen künstlerischen Charakter ist, denn auch hier hat er es, wie oftmals vorher, verstanden, zeitgemäß zu schreiben, und nicht danach gestrebt, etwas

Überzeitliches zu schaffen. Heute verlangt der Zeitgeschmack nicht mehr die musikalische Hysterie, sondern Natürlichkeit, nicht mehr den überladenen, sondern den einfachen Stil, nicht mehr eine verwirrende Kontrapunktik, sondern die Vorherrschaft schlichter Melodien, und so ist denn auch die „Arabella" melodisch und einfach und gesanglich geworden. Wir haben also keine Entwicklung in gerader Linie vor uns, sondern einen Bruch mit der eigenen Vergangenheit, so als hätte Strauß nie eine „Frau ohne Schatten" oder „Josefs-Legende" geschrieben. Da aber Melodie und schön ausgesponnene dankbare Kantilene an sich genommen Vorzüge sind, so stand auch die Wiener Zuhörerschaft unter dem Eindrucke einer starken musikalischen Tat. Besonders nach dem I. Akt. Der II. fällt merklich ab und der III. kann infolge gewisser Längen die Wirkung des I. nicht mehr einholen. An diesem Decrescendo ist gewiß das Buch mit schuld, das, wie verlautet, von Hofmannsthal ursprünglich als Filmbuch gedacht, diese seine niedrigere Herkunft auch in der Opernform nicht verleugnen kann. Was man in Wien schmerzlich empfindet, ist das Ausbleiben der für den II. Akt vorgeschriebenen humorseligen Stimmung eines Altwiener Fiakerballs. Weder der Walzer noch die Ensembles dieses Akts sind packend, und die gänzlich verzeichnete Figur der „Fiakermilli", die den Höhepunkt der Ausgelassenheit markieren soll, bringt den Aktschluß um seine Wirkung. Immerhin bleiben anerkennenswert die vielen kantablen Schönheiten des Werks und die virtuose Straußsche Technik der Arbeit. Getragen war die Wiener Aufführung durch die Arabella der Lotte Lehmann: gefangennehmend in der Erscheinung, bereitet sie uns auch durch die volle, aller Modulation fähige Stimme, von deren keuschem Timbre eine so tiefe Wirkung ausgeht, in dieser melodischen Partie unerhörte Genüsse. Neben ihr stand Luise Helletsgruber in der etwas heiklen Rolle der als Bub verkleideten Zdenka als würdige Schwester da, gewinnend echt in ihrer Leidenschaft wie in ihrer Beherrschtheit und von berückendem Wohlklang im Gesang; das Duett der Beiden im I. Akt ist wohl auch die feinste Nummer der Partitur. Alfred Jerger als slawonischer Edelmann ist der denkbar beste unter den singenden Charakterdarstellern, Helge Roswaenge ein so sympathischer Jägerleutnant Matteo, daß man ihm die Unwahrscheinlichkeit seines Leidenschaftsumschwunges gern nachsieht; Richard Mayr ist ein Graf Waldner, der mit seinem gütigen Humor die unsympathische Gestalt des gewissenlosen Spielers liebenswert macht; unmöglich nur Adele Kern für die gesunde Reschheit der Fiakermilli, der man mit schwächlicher Zierlichkeit und ordinär übertriebenen Koloraturen nicht beikommt. Lobend sind noch die Damen Rünger (Adelaide) und With (Kartenaufschlägerin) sowie die Herren Kalenberg (Elemer), Duhan (Dominik) und Knapp (Lamoral) zu nennen. Clemens Krauß führte selbst das Orchester, manchmal wohl etwas zu laut, aber im ganzen so, daß auch ihm ein Hauptanteil am Erfolg des Abends zufiel, für den Strauß persönlich danken konnte. — Wenige Tage darauf erschien die „Arabella" in sogenannter „zweiter Besetzung", nicht in geringerer, wie wir gleich betonen wollen; denn Viorica Ursuleac, die bei der Dresdner Uraufführung die Titelrolle innegehabt hatte, konnte sich auch nach unsrer Lehmann sehen und hören lassen, und auch Margit Bokor wirkte als Zdenka gut. Herr Zimmermann hat für den Matteo schöne stimmliche Qualitäten einzusetzen, und Maria Gerhart machte als Fiakermilli vieles gut, was uns Frau Kern schuldig geblieben war. Auch dieser zweiten Aufführung wohnte Strauß selber bei und wurde wieder gefeiert.

Der offizielle Beginn der Konzertsaison bot von der „deutschen Musikstadt Wien" ein merkwürdig verändertes Bild; die ersten großen Veranstaltungen wiesen folgende Namen auf: Klemperer, Beer, Zemlinsky, Kurt Adler, Boleslav Kon, Joseph Schmidt, Nathan Milstein, Hugo Reichenberger mit dem Bund jüdischer Frontsoldaten . . . Wir halten uns indes an eine objektive Berichterstattung über das Wichtigste. Sidney Beer dirigierte die Philharmoniker, d. h. sie spielten in seiner Anwesenheit, ohne daß diese der Physiognomie des Gespielten eine besondere Note gegeben hätte. An diesem Abend brachte Gregor Pjatigorsky, der nunmehr unter die ersten lebenden Cellisten aufrückt, zwei Cellokonzerte, und in einem eigenen Konzert Stücke von Caporale, Bach, Weber und Debussy, alles mit großer Reife zum Vortrag. Leopold Reichwein widmete den ersten Abend seines Zyklus „österreichischer und deut-

scher Tondichter“ Beethoven, Bach und Bruckner: die 2. Leonoren-Ouvertüre, das III. Brandenburgische Konzert und Bruckners selten gehörte „VI.“. Die letztere baute Reichwein in seiner groß gestaltenden Art zu stärksten Eindrücken auf, steht er doch speziell als Brucknerdirigent heute unbestritten in der vordersten Reihe. Mit packender Gewalt und sicherer Folgerichtigkeit türmte er die beiden Ecksätze auf, und bot im langsamen Satz das Überirdischeste, was sich vorstellen läßt. Daß nun auch bei uns die (lang verkannte) Sechste unter die ganz großen Brucknersinfonien aufstieg, ist nicht zuletzt das Verdienst dieser denkwürdigen Aufführung durch Reichwein. Ungeheure Begeisterung umbrandete auch die beiden von Toscanini geleiteten philharmonischen Konzerte. Vollendetere Wiedergabe und größere Werktreue, für die es keine Überraschungen, keine Improvisationen und keine neuen „Auffassungen“ gibt, ist wohl auch kaum möglich. An den Schluß des ersten Konzerts hatte er das „Meistersingervorspiel“ gesetzt, an den des zweiten Debussys „La mer“ und Respighis „Pini di Roma“. Hier aber scheint auch ihm warm ums Herz geworden zu sein, so beweglich und farbig schillernd glitzerten diese Werke durch den Saal. An dem Respighi'schen Stück war, wenngleich es nicht sehr inhaltsreich scheint, wiederum die virtuose Faktur bemerkenswert und für die zündende Wirkung entscheidend. — Die Orchesterkonzerte der Gesellschaft der Musikfreunde eröffnete Robert Heger mit einem großzügigen Beethovenabend, mit der IV. Sinfonie, dem Klavierkonzert in c-moll (mit Edwin Fischer) und der III. Leonoren-Ouvertüre. Auch ihm blieb der Erfolg bei den Wienern treu, obwohl er jetzt nicht mehr uns angehört. — Alexander Zemlinsky versucht nun auch, bei uns festen Fuß zu fassen, und kündet eine Reihe populärer Konzerte an, bei denen neben den deutschen Klassikern auch insbesondere „einige zeitgenössische Komponisten“ berücksichtigt werden sollen. Den Anfang machte er mit dem von H. Scherchen zusammengestellten „Wiener Konzertorchester“, dessen Schulung und dessen Qualitäten aber noch nicht so weit sind, um sich an Beethoven wagen zu können. Auch war die Wiedergabe der III. Leonoren-Ouvertüre durch Zemlinsky, offenbar unter dem Druck der unzureichenden Mittel, von beklemmender Nüchternheit, und für das Mittelstück des Konzerts, mehrere instrumentierte Mahlerlieder, ist die Stimme und die Ausdruckskunst der Frau Cahier nur mehr ein zu schwaches Abbild einstiger Größe. — Ein neues „Sinfonie-Orchester des Wiener Heimatschutzes“ tat unter der Leitung von Philipp de la Cerda mit einem umfänglichen Programm seine ersten Schritte in die Öffentlichkeit; Wolfgang Schneider steuerte dazu das Violinkonzert Paganinis in D-dur bei, Frau Michalsky und Herr Graarud von der Oper mehrere Gesänge. — Josef Manowarda, einer unsrer Besten im Operngesang und auch im Konzertsaal immer hochwillkommen, gab in der Urania einen Abend mit seinen Meisterarien. — Anton Konrath endlich führte am Allerseelentag das Mozartsche Requiem wohlstudiert und mit gutem Gelingen auf; ausgezeichnete Solisten (Rokyta, Brix, A. von Rösler und Manowarda) standen ihm zur Seite. Vor das Requiem die g-moll-Sinfonie zu stellen, erschien wohl etwas wunderlich, doch blieb die Wirkung natürlich nicht aus.

MUSIKALISCHE RÄTSEL-ECKE

Die Lösung des musikalischen Silben-Preisrätsels

von Carl Schroeder, Bremen.

Aus den in unserem Septemberheft abgedruckten Silben, war der nachstehende Ausspruch Hans von Bülows über Anton Rubinsteins Ozean-Sinfonie bei einer Probe mit den Berliner Philharmonikern zu bilden:

„Ich kann diese langhaarige Musik nicht ausstehen.“

Die Lösung des Rätsels hat wesentlich mehr Schwierigkeiten bereitet, als wir eigentlich voraussetzten. So gelang die richtige Lösung nur insgesamt 32 Einsendern. Unter diesen entschied das Los:

einen 1. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 10.—) für Otto Wiegand, Kassel —

einen 2. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—) für Irmgard Otto, Berlin —
einen 3. Preis (ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—) für Liesel Lenz, Karlsruhe i. B. —
je einen Trostpreis (ein Werk oder Werke im Betrage von je Mk. 4.—) für Ferdinand Auer, Gymnasial-Musiklehrer, Achern i. Baden; Kirchenmusikdirektor Arno Laube, Borna; Marianne Schäfer, Leipzig; Professor Theodor Wattolik, Warnsdorf i. Böhmen.

Die Genossenschaft unserer Rätselecke-Tonsetzer hat sich diesmal nur in allerspärlichstem Ausmaße zum friedlichen Wettbewerb eingestellt. Recht behaglich hat sich bekanntlich seit langem unser bewährter KMD Richard Trägner-Chemnitz in den Spalten der ZFM eingerichtet und auch diesmal verdanken wir ihm einen Streichquintettsatz, der sogar auf die Lösung des Rätsels bezugnimmt. Für dieses verdienstvolle Werk sei ihm neuerdings ein Sonderbücherpreis im Werte von Mk. 10.— zugedacht. Damit hätte Herr Trägner den letzten Band unserer Musikbücherei erhalten, der für ihn noch zu gewinnen war. In Anbetracht dieses ganz außergewöhnlichen Umstandes erhebt sich das Preisrichter-Kollegium von den Sitzen und gratuliert dem vielbewährten Tonsetzer. Es dürfte Sache des Verwaltungsausschusses sein, darüber zu beraten, wie die gerechten Ansprüche dieses Herrn weiterhin befriedigt werden können.

Von einem Albumblatt für Herrn Rubinstein von KMD W. Rumpf-Karlsruhe, das den bekannten Choral von Kienzl „Selig sind, die Verfolgung leiden" verwertet, haben wir gerne und nicht ohne ganz besondere Rührung Kenntnis genommen.

Schließlich sei noch ein gelungener Kanon von Max Menzel-Meißen zu erwähnen. Beide Herren erhalten einen Sonderbücherpreis im Werte von je Mk. 4.— zugewiesen.

Damit hätten sich für diesmal die Taten unserer Hauskomponisten erschöpft.

Auch unter den Dichter-Freunden unserer Rätselecke glückte die richtige Lösung nur einer kleinen Schar. So fand sich Otto Deger, Hauptlehrer, Neustadt i. Schw. mit einem lustigen Mundart-Gedicht, Rektor R. Gottschalk, Berlin mit ernsten Versen zum Preise Hans von Bülows ein, während Alex Grimpe, Komponist, Hamburg, dem Lobe Hans von Bülows eine Mahnung für unsere Zeit anfügt. Die drei genannten Herren seien je mit einem Bücherpreis im Werte von Mk. 6.— bedacht.

Weiter sandten noch kurze Verse: Oberlehrer Martin Georgi, Thum i. Erzgeb., Musikreferent Edwin Janetschek, Prag und Lehrer und Organist Bruno Wamsler, Lauscha i. Thür., denen wir je einen Bücher-Sonderpreis im Werte von Mk. 4.— zuerkennen.

Richtige Lösungen sandten weiterhin noch:

Georg Bloch, Windhoek S.W.A. —
Paul Döge, Borna b. Leipzig —
Dr. Werner Geck, Studienrat, Lüdenscheid — Oberpostsekretär Arthur Görlach, Waltershausen in Thüringen —
Fritz Lorberg, Cuxhaven —
Amadeus Nestler, Leipzig —
Johannes Peters, Pastor i. R., Hannover — Prof. Eugen Püschel, Chemnitz —
Oskar Schäfer, Oberlehrer, Leipzig — Maria Schoch, staatl. gepr. Musiklehrerin, Gotha — Ernst Schumacher, Emden —
Paul Türke, Kantor, Oberlungwitz —
Alfred Umlauf, Radebeul —
Martha ter Vehn, Klavierlehrerin, Emden/Ostfrsld. —
Frau Professor Frida Weber, Regensburg —
Hedwig Zwiener, Klavierlehrerin, Neisse —

Musikalisches Vers-Preisrätsel.

Von Eugen Püschel, Chemnitz.

I. Ost und West.

Den Namen eines Mädchens fand
Ich in der Stadt im Baltenland.
Als sie vertauschte Kopf und Fuß,
Erkannt ich sie als frommer Gruß,
Und aus der Stadt geworden war
Ein Komponist — wie wunderbar!

II. Nord und Süd.

Die sagenhafte Insel, nordisch wild,
Nahm in sich auf ein kopf- und fußlos Bild.
Was ward aus ihr? Ein südtiroler Komponist,
Der leider allzufrüh von uns gegangen ist.

III.

Der russische Fluß und das Gedicht,
Die können sich vermählen nicht;
Es gäbe keinen Sinn, mein Bester!
Doch wenn mit kühnem Schnitt Du trennst
Das Herz aus dem Gedicht, dann kennst
Das Ganze Du im Blasorchester.

Die Lösungen des vorstehenden Rätsels sind bis 10. Februar 1934 an Gustav Bosse Verlag in Regensburg zu senden. Für die richtige Lösung sind sieben Buchpreise aus dem Verlag von Gustav Bosse (nach freier Auswahl der jeweiligen Preisträger) ausgesetzt, über deren Verteilung das Los entscheidet, und zwar:

ein 1. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 8.—,
ein 2. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 6.—,
ein 3. Preis: ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 4.—,
vier Trostpreise: je ein Werk oder Werke im Betrage von Mk. 2.—.

Für richtige Lösungen, die in eine besonders gelungene Form eingekleidet sind, behalten wir uns eine gesonderte Prämiierung (gegebenenfalls auch Veröffentlichung) vor. Z.

NEUE BÜCHER UND MUSIKALIEN

NEUERSCHEINUNGEN

Otto Kunz: Richard Mayr. Mit einem Vorwort von Lotte Lehmann und sechzehn Bildtafeln. 205 S. Berglund-Verlag, Graz.

Heinrich Gerstenberg: Deutschland über alles. Vom Sinn und Werden der deutschen Volkshymne. 8°, VIII und 140 S. mit drei Kunstdrucktafeln. Brosch. Mk. 2.80. Ernst Reichardt, München.

Bayreuth im dritten Reich. Ein Buch des Dankes und der Erinnerung. 8°. 74 S., mit zahlreichen Zeichnungen von Werner Knoth. Mk. 2.85. Alster-Verlag, Hamburg.

Hans Joachim Moser: Musiklexikon. Lieferung 5 und 6 je Mk. 1.—. Max Hesse, Berlin.

Paul Müller: Ich wöllt, daß ich daheime wär. Gem. Chor a cappella. Partitur Mk. 1.50, Stim. je Mk. —.25. Hug & Co., Zürich.

Johannes Händel: Gotteswunder (nach einer Dichtung von Ernst Schrumpf) für eine Singstimme oder einstimmigen Chor mit Orchester- oder Klavierbegleitung op. 51. Klavierausgabe Mk. 1.20 Hug & Co., Zürich.

Georg Nellius: Zwei Ave Maria für Männerchor. Nr. 1 a cappella (As-dur), Nr. 2 mit Orgel (G-dur). Nr. 1: Partitur Mk. 1.—, Stimmen je Mk. —.20, Nr. 2: Orgelpartitur Mk. 1.80, Stimmen je Mk. —.25. Hug & Co., Leipzig.

Handschriften unbekannter niederländischer Tonsetzer aus dem 18. Jahrhundert, in freier Bearbeitung für Violine und Klavier, erstmalig herausgegeben von Willem de Boer. Nr. 15: Sarabande, Nr. 16 Pavane und Rigaudon Nr. 17 Aria, Nr. 18 Bourrée und Air, Nr. 19 Tempo di Menuetto, Nr. 20 Oud Kerklied, Nr. 21 Gaillarde je Mk. 1.50, Nr. 22 Boerendans en Lied Mk. 2.—, Gebr. Hug & Co., Leipzig-Zürich.

Richard Trunk: Vier heitere Lieder für eine Stimme mit Klavier. op. 63. F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Richard Trunk: Sieben Eichendorff-Lieder für eine Stimme mit Klavier. op. 45 F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Gottfried Rüdinger: Sonate zu drei Stimmen. op. 89. Mk. 3.—. L. Schwann. Düsseldorf.

Gesänge für die Hauptfeste des Kirchenjahres, nach alten deutschen Kirchenliedern f. 4st. gem. Chor bearbeitet von J. Hatzfeld. Partitur Mk. 1.40, Einzelstimme je Mk. —.30. L. Schwann, Düsseldorf.

Die Singlade. Sammlung von Gesängen für die Schule, herausgegeben von Markus Koch u. Hans Lang. Heft 1—4. Partiturheft je Mk. 1.80, Stimmen bis zu 10 Blättern je Mk. —.15, bis zu 50 Blättern je Mk. —.12, über 50 Blätter je Mk. —.10. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Musik für kleinere Kirchenchöre und Musikgruppen. Aus den Musikbeilagen der „Dorfkirche" zusammengestellt von Martin Schlensog. Mk. 1.80. Deutsche Landbuchhandlung, Berlin.

J. S. Bach: 3 Sonaten für Viola da Gamba und Cembalo nach den Quellen herausgegeben von Rolf van Leyden. 48 S. C. F. Peters Leipzig.

Gesänge zur stillen Messe. Nach alten deutschen Kirchenliedern f. 4st. gem. Chor bearbeitet von J. Hatzfeld. Partitur Mk. 1.60, Preis der 4 Stimmhefte je. Mk. —.30. L. Schwann, Düsseldorf.

Ph. E. Bach: Sonate D-dur für Viola da Gamba und Cembalo. 17 S. C. F. Peters, Leipzig. Herausgegeben von Rolf van Leyden.

Bach-Vorstufe. Stücke aus J. S. Bachs kleineren Werken für Klavier. Ausgewählt von C. A. Martienssen. 40 S. C. F. Peters, Leipzig.

Brahms-Tschaikowsky: Meister für die Jugend. Für Violine und Klavier bearbeitet von Paul Klengel. 28 S., C. F. Peters, Leipzig.

M. Beata Ziegler: Das innere Hören als Grundlage einer natürlichen Klavierspiel-Technik. Klavierschule Heft 1, 65 S. Max Hieber, München.

P. Otto Rehm: Kleines Konzert für Orgel in D. 15 S., Mk. 3.—. M. Ochsner, Einsiedeln.

Paul Bechert: Serenade für Flöte, Violine und Viola. Tischer & Jagenberg, Köln/Rh.

Hans Kleemann: Präludium und Chaconne c-moll für Harfe solo op. 29. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

G. Ph. Telemann: Sechs Lieder, für Cembalo- u. Klavierbegleitung gesetzt von A. von Othegraven. 15 S. Tischer & Jagenberg, Köln/Rh.

Hermann Kaplan: Violin-Studio. Universal-Edition, Wien.

Große Meister für kleine Hände. Ausgewählte Stücke von Marianne Kuranda. 24 S. Universal-Edition, Wien.

Arnold Ebel: Zehn kleine Klavierstücke in leichter Spielart. 20 S., Universal-Edition, Wien.

Hugo Herrmann: Chorvariationen über die Sonnengesänge des Franz von Assisi für Frauenchor, Solostimme und Harfe. Ed. Bote & G. Bock, Leipzig.

Hugo Herrmann: Zwei Männerchöre nach Texten von E. G. Kolbenheyer. Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Alfred Barefel: Romantische Klaviertechnik mit 100 technischen Übungen. W. Zimmermann, Leipzig.

Walter Niemann: Wasser-Pastelle. op. 122. Drei Stücke für Klavier zu 2 Händen. C. F. Peters, Leipzig.

N. Lopatnikoff: Zweites Quartett für 2 Violinen, Viola und Violoncell. M. P. Belaieff, Leipzig.

Richard Trunk: Feier der neuen Front. Ein Zyklus für Männerchor nach Gedichten von Baldur von Schirach. Partitur Mk. 2.50, Stimmen Nr. 1, 2 und 3 je Mk. —.20, Nr. 4 Mk. —.25. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Bruno Stürmer: Ein deutsches Lied für Männerchor a cappella. Partitur Mk. 1.—, je Stimme Mk. —.25. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Bruno Stürmer: Kantate für vierstimmigen Männerchor a cappella op. 76 nach Texten der hlg. Schrift zusammengest. von Walther Stein. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Heinrich Lemacher: O Deutschland hoch in Ehren, und

Otto Stein: Der gute Kamerad. Zwei Kantaten über vaterländische Volkslieder. P. J. Tonger, Köln/Rh.

Elmar Arro: Geschichte der Estnischen Musik. Band I mit 100 Notenbeispielen und 40 Abbildungen. Akadeemiline kooperatiiv, Tartu.

Günther Raphael: Sonate h-moll für Oboe und Klavier op. 32. 35 Seiten. Mk. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Karl Stamitz: Konzert in D-dur für Viola und Klavier. Bearbeitet von Paul Klengel. 24 S. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Thomas: Sonate Nr. 2, B-dur für Violine und Klavier op. 20. 22 S. Mk. 6.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Günther Raphael: Drei geistliche Gesänge op. 31 für eine Singstimme mit Klavier- und Orgelbegleitung. 8 S. Mk. 2.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Hans Hermanns: Improvisation über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und Passacaglia, für Klavier zu zwei Händen. 14 S. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Miklós Rósza: Bagatellen für Klavier zu zwei Händen op. 12. 12 S. Mk. 2.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Thomas: Fünf dreistimmige Inventionen für Klavier zu zwei Händen op. 16b. 13 S. Mk. 2.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Kurt Thomas: Orgelvariationen über das Volkslied „Es ist ein Schnitter, heißt der Tod", op. 19. 18 S. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Nep. David: Zwei Präludien und Fugen a-moll und G-dur für Orgel. 20 S. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Joh. Nep. David: Choralwerk III für Orgel. 32 S. Mk. 3.—. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Walter Niemann: Vier Stücke aus einem alten Patrizierhause für Flöte und Klavier, op. 121a. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Ernst Gaetke: Etüden-Schule für Posaune. Zur Einführung in den modernen Stil. Wilhelm Zimmermann, Leipzig.

Alfred Heuß: Beethoven. Eine Charakteristik. Mit einem Vorwort zur 2. Auflage. Henry Litolff, Braunschweig.

Armin Knab: Drei Marienlegenden aus den Wunderhorn-Liedern, für eine Singstimme mit Klavier. 11 S. Mk. 1.20. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

P. A. Merbach: Richard Wagner, der deutsche Musiker und Mensch. In „Scheinwerfer der Menschheit". Bd. 2. 8°. 238 S. Stuttgart, R. Lutz Nachf. Otto Schramm, 1933.

Das durchaus empfehlenswerte Buch gibt „Selbstzeugnisse und Zeitberichte", die von dem Herausgeber eingeleitet und biographisch gestaltet sind. Und er hat eine glückliche Hand, aus dem unabsehbaren Material Wesentliches auszuwählen und nebeneinander zu stellen, zumal er auch zu verborgeneren Quellen gelangt. In diesem Sinn ist die Sammlung wirklich ein Weg, Wagners Leben in eigenen und fremden Aussprüchen zu überblicken.

Theodor Kroyer-Festschrift. Zum 60. Geburtstage am 9. Sept. 1933, überr. v. Freunden u. Schülern. Hrsg. v. H. Zenck, H. Schultz, W. Gerstenberg. Regensburg, Bosse, 1933. 182 S.

Festschrift. Karl Nef zum 60. Geburtstag (22. Aug. 1933), dargebr. v. Schülern u. Freunden. Zürich, Leipzig: Hug (1933). 219 S.

Innerhalb weniger Wochen feierten im Spätsommer dieses Jahres der Kölner und der Baseler Ordinarius der Musikwissenschaft ihren sechzigsten Geburtstag. Beiden bekunden Schüler und Freunde in inhaltreichen Festschriften ihre dankbare Gesinnung. Der wissenschaftliche Ertrag der Kroyer-Festschrift ist, den wesentlichen Arbeitsgebieten des Jubilars entsprechend, stark auf Mittelalter und Renaissance gerichtet. Aus der Fülle der Beiträge seien nur einige hervorgehoben. W. Gerstenberg eröffnet den Band mit der kritischen Untersuchung einer Neumenhandschrift der Kölner Dombibliothek, die sich als bedeutendes Denkmal des Übergangs zur Liniennotation sowie auch der deutschen Choraltradition erweist. J. Wolf teilt einen Mensuraltraktat des Jacopo da Bologna aus dem 14. Jahrhundert mit. H. Birtner klärt innerhalb einer Erörterung der Begriffe Renaissance und Klassik in der Musik die Voraussetzungen der Kunst Josquins und Palestrinas. Josquin ist der Klassiker, Palestrina kann es nur sehr bedingt sein. Der Frottolenforscher R. Schwartz geht dem Formproblem der Frottole nach und erkennt ihre Musik als aus dem Wort erzeugt. H. Zenck betont die zukunftweisende Bedeutung N. Vicentinos gegenüber dem konservativen Zarlino. Der Barockzeit sind Beiträge von M. Schneider über eine von ihm entdeckte, zwar unvollständige, aber sehr wichtige Abschrift des Schützschen Weihnachtsoratoriums und von H. J. Moser über eine Augsburger Liederschule des 17. Jahrhunderts gewidmet. Auch die Stilforschung kommt in dieser Festschrift zu ihrem Recht. O. Ursprung untersucht das Problem der Stilvollendung, E. Bücken das des Stilverfalls. Am Schluß stehen noch geistvolle Ausführungen von H. Schultz über das Orchester als Ausleseprinzip. Überblickt man den reichen Inhalt dieser Festschrift, so hat es natürlich auch seinen eigenen Reiz, ihn im Lichte der nach allen Seiten hin fruchtbar wirkenden und anregenden Forscher- und Lehrerpersönlichkeit des Gefeierten zu betrachten. Dankenswert sind die jeweils beigegebenen Übersetzungen fremdsprachlicher Beiträge. Nur ein Wunsch bleibt offen, wenn man nicht etwa die Bedenken der Herausgeber teilt, die Ergebnisse der bisherigen Arbeit Kroyers jetzt „schon geordnet und geschachtelt auszubreiten, als sei hier ein Daseinsertrag in der Weise abzugrenzen, daß er bereits dem Zugriff des Historikers sich fügen könne". Eine Bibliographie aller Veröffentlichungen Kroyers hätte gewiß an dieser Stelle nur etwas Vorläufiges bedeuten können, aber jede Hilfeleistung in den bibliographischen Nöten unseres heutigen wissenschaftlichen Arbeitens ist zu begrüßen.

In dieser Hinsicht leistet die Nef-Festschrift in dem einleitenden Beitrag von Ernst Mohr, Karl Nef und sein Werk, was in solchem Falle zu tun war. Durch die Forscher- und Lehrtätigkeit des Jubilars war die Musikgeschichte der Schweiz als thematischer Mittelpunkt der Festschrift von vornherein gegeben. H. Ehinger beleuchtet die Rolle der Schweiz in der Allgemeinen musikalischen Zeitung während der 50 Jahre Bestehens, E. Refardt berichtet über den Anteil der Musik im Almanach „Alpenrosen", während A. Geering und J. Handschin sich der Schweizer Musikgeschichte des Mittelalters zuwenden. Namentlich Handschins Quellenhinweise auf Handschriften vor allem des Klosters Engelberg sind von hohem Wert. Anregungen zur Wiederbelebung der liturgischen und außerliturgischen Monodie des Mittelalters gibt Ina Lohr. J. C. Hol zeichnet ein eindringliches Bild der Persönlichkeit des Cipriano de Rore. Noch seien gründliche und ergebnisreiche Formuntersuchungen W. Merians zu Mozarts Klaviersonaten genannt, eine instrumentengeschichtliche Studie von Dora Rittmeyer-Iselin über das Rebec sowie einige theoretische und ästhetische Arbeiten von G. Güldenstein (Die Gegenwertigkeit in der Musik), E. Lewy (Von der Synkope) und O. Maag (Musik und Sprache). So reiht sich auch dieser Band inhaltlich der umfangreichen Festschriftenliteratur unseres Faches würdig an.

Dr. Willi Kahl.

BESPRECHUNGEN

Bücher.

SIEGFRIED SCHEFFLER: Melodie der Welle. Rundfunkschriften für Rufer und Hörer, unter Mitwirkung der Reichsrundfunkgesellschaft herausgegeben von Theodor Hüpgens, Bd. IV. 1933. Max Hesses Verlag, Berlin-Schöneberg. Mk. 2.85.

Fast zehn Jahre Rundfunkmusik liegen in Deutschland hinter uns; sie ist zum vielleicht mächtigsten Faktor des Musiklebens geworden. Eine Zusammenfassung der bisherigen Erfahrungen, verbunden mit einem Ausblick, ist deshalb nicht nur eine Jubiläumsgabe, sondern eine innere Notwendigkeit. Siegfried Scheffler hat sich seiner Aufgabe im allgemeinen mit Geschick entledigt; daß sein Buch noch vielfach den Charakter des Andeutenden trägt, fällt nicht ihm zur Last, sondern der Sache selbst, die ja schließlich noch immer in den ersten Anfängen steckt und deshalb ungeklärt genug ist. Der Wert des Melodrams im Hörspiel, die Probleme der Unterhaltungsmusik, die Besonderheiten des Schulfunks und andere Fragenkreise der Rundfunkmusik werden sicher herausgestellt. Nachdrücklich zu unterstreichen ist die Feststellung, daß der Rundfunk die gewaltigen Literaturgebiete des Volksliedes und der Volksmusik ganz ungenügend ausgenützt hat. Dagegen vermißt man eine eingehende Behandlung des Kontrastes, der für die Rundfunkwirkung einer Musik von entscheidender Wichtigkeit ist. Die von Scheffler mit Recht bemerkte geringe Funkwirkung romantischer Orchesterwerke beruht nicht zum wenigsten darauf, daß scharfe Kontrastwirkungen in schneller Aufeinanderfolge meist nicht vorhanden sind. Weiterhin fehlt eine ausführliche Darstellung des rhythmischen Prinzips; eine rhythmisch stark betonte Musik ist von vornherein funkwirksamer als eine Musik, die auf dieses Mittel der Wirkung keinen so großen Wert legt.

Am weitesten stößt Scheffler dort vor, wo er eine Gliederung der Rundfunkmusik zu geben versucht; freilich fordert er dort auch am meisten zum Widerspruch heraus. Drei Gruppen nimmt er an: 1. funkgeeignete, 2. funkmäßige, 3. funkeigene Musik. Unter funkgeeigneter Musik versteht er „alle Werke, deren Empfangswirkung, auch wenn sie nicht für den Rundfunk gedacht war, verhältnismäßig gut bleibt, die unabhängig von Zeitstil und Geschmackswert, dem Hörer funkisch lebendige Eindrücke vermitteln kann". Die funkmäßige Musik ist jene, die für die Bedürfnisse des Rundfunks, nach seinen Erfahrungen und Ansprüchen neu geschaffen worden ist. Alle Musik schließlich, die auf elektro-akustischen Instrumenten ausgeführt wird, soll funkeigen sein. Diese Gliederung ist deshalb wenig brauchbar, weil nicht nach einem durchgehenden Gesichtspunkt gegliedert wird. Bei der ersten Gruppe werden formale, gattungsmäßige, personal- und zeitstilistische sowie instrumentationstechnische Kriterien zusammengekoppelt, sodaß sich hier eigentlich alles trifft. Einer eindringenden Arbeit müßte es vorbehalten bleiben, in diese Gruppe noch einmal Ordnung zu bringen. Bei der zweiten Gruppe wird, nimmt man alles in allem, doch der recht äußerliche Anlaß der Bestellung für das Entstehen einer Musikgruppe haftbar gemacht. Nun bemerkt der Verfasser schon bei der Besprechung der ersten Gruppe ganz richtig, daß die Funkeignung einer Musik vom Zeitstil und Geschmackswert unabhängig sein kann. Diesen Grundsatz soll man aber auch für Musik gelten lassen, die das Glück hatte, nach 1923 komponiert zu werden. Ein Divertimento von Mozart ist funkgemäße Musik, wie man sie sich nicht besser wünschen kann; dabei wußte sein Komponist vom Rundfunk gar nichts. Dagegen kann das Klavierkonzert des Herrn A. eine vollkommen funkunmögliche Sache sein, auch wenn der Urheber alter Rundfunkpraktiker ist. Daß der Verfasser die Entwicklungsmöglichkeiten der elektro-akustischen Musik hoch einschätzt, muß man ihm als Verdienst anrechnen; daß es gegenwärtig etwas still um diese Sache geworden ist, darf nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier einmal Wichtiges für die Musik entstehen wird. Nun bleibt allerdings abzuwarten, ob diese Klangfarbenexperimente, um die es sich doch zunächst handelt, auch das Entstehen neuer musikalischer Formen zur Folge haben werden. Es ist sehr wohl denkbar, daß diese sich auch mit den bisherigen Mitteln der Klangerzeugung herausbilden lassen und daß die elektro-akustische Musik sich ihrerseits wieder erprobter funkgeeigneter Formen der Vergangenheit bedienen wird, also etwa der Suite. Deshalb kann man wohl kaum diese neue Instrumentengruppe als Gliederungsprinzip für die Rundfunkmusik in Anspruch nehmen. Darüber kann allerdings kein Zweifel sein, daß der Rundfunk so oder so das Entstehen von musikalischen Formen zur Folge haben wird, die den bisherigen Formen schlechterdings nicht entsprechen. Von der formalen Seite wird aber eine Gliederung der Rundfunkmusik auch heute schon am besten ausgehen. Wir wissen, daß Suite, liedförmige Gebilde sowie das Rondo sehr gut im Rundfunk ansprechen, und wir wissen auch, daß Oper und Sinfonie im Rundfunk problematisch sind. Die Darstellung hätte entschieden gewonnen, wenn der Verfasser seine diesbezüglichen Ausführungen zur durchgehenden Grundlage einer Gliederung gemacht hätte. Die formale Seite der Musik scheint allerdings die schwache Seite des Verfassers zu

sein, denn sonst wäre es doch kaum möglich, die Kantaten Bachs als „Motetten" zu erklären. (Diese Sendungen kommen übrigens schon seit Jahren aus dem Gewandhaus und nicht aus der „geheimnisvollen Tiefe des Kirchenraumes".) Desgleichen ist man sehr befremdet, daß im Jahre 1933 noch die destruktive Musik eines Weill lobend erwähnt wird. Die schönen Tage Mackie Messers sind nun vorüber.

Auf einem Wege, der noch sehr lang ist, bedeutet Schefflers Buch eine Etappe. Als solche hat es auf alle Fälle seinen Wert.

Dr. Horst Büttner.

HANS JOACHIM MOSER: Corydon, das ist: Geschichte des mehrstimmigen Generalbaßliedes und des Quodlibets im deutschen Barock. 1. Band, 100 S.: Geschichte, 2. Band, 214 S.: Beispiele. Henry Litolffs Verlag, Braunschweig. Broschiert Mk. 12.—, geb. Mk. 15.—.

In ein noch wenig beachtetes Gebiet der deutschen Musikgeschichte hat Moser mit diesen beiden Bänden hineingeleuchtet, so daß nun aus einem dunklen Winkel auf einmal ein lebenserfüllter weiter Raum wird. Wir sehen darin, musikalisch gespiegelt, das gesellige bürgerliche Leben des deutschen Barock in den mannigfachsten Zuständen des „Aufgekratztseins": hier ein mehr den hohen Bildungsidealen zugewandtes Musizieren — der sächsische Großmeister Schütz mit seinen deutschen Madrigalen nach Martin Opitz ist dessen Führer, der Schäfer Corydon, den Moser zum Paten seines Buchs bestellt hat, die symbolische Verkörperung jenes deutschen Barockmenschen, dort ein noch unmittelbarer volkstümliches Musiktreiben — dabei schießen die Süddeutschen, die Nürnberger, Augsburger, Wiener den Vogel ab, aber auch noch J. S. Bach gehört mit seinem Hochzeitsquodlibet und der Bauernkantate hierher. Sehr dankenswert, daß Moser der geschichtlichen Übersicht, die den ersten Band füllt, einen auch einzeln käuflichen Beispielband beigegeben hat. Darin findet sich von Heinrich Alberts besinnlichen Königsberger Kürbshütte-Liedern bis zu dem ausgelassenen vielleicht Mozartischen Buchstabierchorus Pater Peter Pomp eine Fülle musikalischen Ernstes und vor allem Humors zusammengetragen — ein wahrer „Musikalischer Grillenvertreiber". Welch Vergnügen schon darin zu blättern, und erst recht, daraus zu musizieren! Dr. Rudolf Steglich.

H. J. MOSER: Musiklexikon, 4. Lieferung, Max Hesses-Verlag, Berlin. Mk. 1.—

Diese 4. Lieferung ist in ihrem Inhalt wohl die reichste der bisher erschienenen Lieferungen. Die Reihe der „nationalen" Artikel findet ihre Fortsetzung in den Artikeln über „Englische" und dem besonders wertvollen über „Französische" Musik. Sehr anschaulich und in gewissem Sinne den Stoff in den Grundlinien geradezu erschöpfend sind Artikel wie „Engführung", „Enharmonik", „Elektrische Musik", „Fuge", „Fünfzählige Taktarten", „Funktionslehre", „Farbe und Ton". Höchst imponierend ist der Aufriß einer Systematik der Formen im Artikel „Formen".

Wenn nun noch einige Wünsche geäußert werden, so hat das, wie schon anläßlich der Besprechung der 1. Lieferung betont wurde, nichts mit vorlauter oder übereifriger Kritik zu tun. Es handelt sich nur um einige vielleicht nicht ganz unnötige Hinweise. — Den Artikel „Durchbrochene Arbeit" hätte ich ausführlicher gewünscht, zumal dieser von Riemann geprägte Terminus musikwissenschaftlicher Begriff geworden ist. Ein Notenbeispiel (etwa „Eroica", I. Satz) wäre nützlich gewesen. Das Gleiche gilt für den Artikel „Durchimitieren", der gar zu knapp geraten ist. Auch die mit diesem Terminus von Riemann bezeichnete kompositorische Technik, die um 1480 in der Motetten- und Messenkomposition erreicht wird, hätte vielleicht durch etwas breitere historische Hinweise gestützt werden müssen. Gerade die Sicherstellung solcher Grundbegriffe scheint mir besonders wichtig, da der Laie mit ihnen ein Instrument zur Stilerkenntnis in die Hand bekommt. (Sollte die Raumfrage an der Kürze Schuld tragen, so wäre ich bei Artikeln über so wenig bemerkenswerte lebende Komponisten wie etwa Fidelio Finke, Hans Gal gern mit der halben Länge zufrieden. Es müssen ja nicht deren sämtliche Werke aufgezählt werden.)

Nicht richtig ist die Ableitung der Ganztonleiter und des Ganztonakkordes aus dem alterierten tonischen Undezimenakkord. Ganztonleiter und Ganztonakkord sind niemals als tonische Bildungen auffaßbar. Ich glaube in meinen Arbeiten („Die moderne Musik", Leipzig 1928, dann vor allem „Die Harmonik Scriabines", Anbruch II. Jahrgang, Heft 2) nachgewiesen zu haben, daß die Ganztonleiter durchaus dominantischen Ursprungs ist. Die Vermeidung der Tonika in der hochromantischen (nachtristanischen) Musik, das Bestreben, die Dominantspannung andauernd zu erhalten und durch Alteration zu verschärfen, führte bei Debussy und noch konsequenter in den Werken Scriabines zur Ganztonleiter, die ein fundamentloses Hängen in der Spannung des alterierten Dominantnonenakkordes (in C dur also g-h-des-f-a) bedeutet. Den Werken Scriabines eignet darum ein reiner Dominantcharakter. Ihre Tonkurven gleiten in diesem Dominantakkord auf und nieder, ohne jemals aus ihm herauszufinden. So gesehen ist die Ganztonleiter keine eigentliche Tonleiter — denn sie hat ja kein Tonika-Fundament — sondern erstarrte alterierte Dominantakkordspannung, die sich, leiterhaft aufgelöst, als Ganztonleiter darstellt.

Dr. Kurt Westphal.

Musikalien.

WALTER NIEMANN: Op. 130, Rondinettos. Mk. 1.50. C. F. Peters, Leipzig.

Es hat in der letzten Zeit vor und nach dem Kriege sehr viele, auch hochangesehene Musiker und Musikliebhaber gegeben, die dem Klavier das Ende ansagten; kompositorisch und klanglich sei es erschöpft. Ein Einziger kam und widerlegte diese ewigen Vergangenheitsblicker: Walter Niemann. Er ging von bekannten Meistern der Klavierkomposition aus, so wie alle großen Komponisten von einem oder mehreren Meistern des Tonsatzes ihre Wurzeln zunächst absenkerten. Mehr und mehr aber wurde sein Werk eine eigene, eigenartige und vielfarbige, vielgestaltige, schöne Welt. Eine lange Zeit trieb es den nach Fernen Sehnsüchtigen in der Welt der Tropen ebenso umher wie im Norden, Osten und Westen der Welt. In den neuen Rondinettos vergeht die äußere Erscheinung. Nicht einmal unbewußt kann man irgend einem Programm, einem Vorwurf aus Natur- oder Landschaftswelt nachspüren. Eine reife, innere Heiterkeit hat diese sechs göttlichen Heiterkeiten, über denen der Geist griechischer Lebensfreude strahlt, geboren. Mit technisch einfachen Mitteln entsteht ein Werk der Lebensfreude, ein Werk sonnigen Himmels der Seele. Jeder Musikliebhaber kann diese Stücke, die auch in seinem Rahmen belangvolle Feinheiten der Ausarbeitung erfordern, sich erringen. Nach ihrem Genuß erfüllt ruhige Freude den Hörer und Spieler. Wenn man schon einen bildhaften Namen für die Rondinettos wählen müßte, würde ich vorschlagen: amabile con moto, in modo pastorale.

Dr. Alf Nestmann.

WALTER NIEMANN: Wasser-Pastelle, Op. 122. Peters, Leipzig.

Am Rande der Wasser eines alten deutschen Bades, Alexandersbad, streift Niemann umher. Reich an Erinnerungen ist diese Gegend im Fichtelgebirge. Im alten markgräflichen Schlosse spielen die Wasser, in den wallenden Hügeln spielen die quellenden Sturzbäche mit den Nebelbänken. Im Teiche des Herrenhauses gleiten stolz und wie vor 150 Jahren die schwarzen Schwäne durch die dunkle Flut. Goethe kommt, siehe dort Jean Paul und Humboldt und dort die schmerzensreiche Luise, Königin von Preußen. Eine Flut von Gestalten umwebt den E. T. A. Hoffmann unserer Tage. Unser Hoffmann hat nur die Notenfeder zur Hand und lebt in einer gesunden Welt der Wahrheit und des schönen Scheins. So mag dieses Werk Wasser-Pastelle entstanden sein. Wer träumen kann, darf es zur Hand nehmen. Ein Peitschenhieb den lächerlichen Harmonieschnüflern, die über äußerlichen Ähnlichkeiten vergessen, daß Niemann einer von denen ist, die uns Harmonien für das deutsche Empfinden erobern, die sonst nur die französisch eingestellten Impressionisten (in Anlehnung an Franz Liszt entwickelt) für ihre Eindrücke einsetzten. Niemann schafft auch dann deutsche Musik, wenn er solche Harmonien anwendet; darin liegt vielleicht gerade seine geschichtliche Aufgabe als Komponist der im Klavier noch ruhenden ungeheuren Ausdrucksmöglichkeiten. Man soll endlich einmal diesem Meister gebührende Ehre erweisen.

Dr. Alf Nestmann.

JULIUS WEISMANN: Vierzehn Etüden für Klavier, op. 109. Richard Birnbach, Berlin.

Wer den feinen, naturbeseelten süddeutschen Neuromantiker Julius Weismann liebt — und wer tut das nicht, wenn er etwa nur an die Variationen op. 21, 25, 27 (Spaziergang durch alle Tonarten), die Tanzfantasie op. 35, die 10 Kleinen Walzer, die Kleine Sonate op. 51, die Sonatine op. 68, die Zyklen Sommerland op 32, Aus meinem Garten op. 48, Aus den Bergen op. 57 u. a. denkt —, der von Schubert und Schumann, Brahms und Reger kommt, der wird diesen, technisch wie harmonisch komplizierten, Carl Friedberg gewidmeten Etüden wohl hohes Interesse, aber wenig Liebe entgegenbringen. Man merkt den technischen Formeln der meisten dieser Etüden den Urgrund an: Chopins op. 25. Aber, wie immer, wenn Weismann virtuos und konzertant schreibt, wirkt er klanglich blaß und, trotz all der vielen kleinen Durchgangs- und Wechselnoten nicht einmal farbig. Er hat eine wahre Vorliebe für möglichst „falsche", d. h. den klaren harmonischen Sinn, die klare Tonalität verwischende Durchgangs- und Wechselnoten (z. B. die *des, es, as* im F-dur der Nr. 6), und man sieht auch daraus, daß er sich bestrebt, so modern wie möglich zu erscheinen. Das Resultat ist aber ein Klaviersatz, der gern bis ins kleinste Detail hinein sich verhäkelt und vertiftelt, oft überaus unbequem und unhandlich ist und trotz oder wegen aller übermäßigen Differenzierung nicht „klingt". Selbstverständlich stehen bei einem Meister und Könner wie Weismann ein paar prächtige Nummern darin, wie die in romantisches Helldunkel getauchte, schmerzlich bewegte Nr. 1 (Legato-Akkordzerlegungen), Nr. 2 (Staccato-Oktaven), die kokett-spielerische Nr. 4 (es-moll), die entzückende, bachrauschende Pastorale Nr. 11 über einer ostinaten Skalenfigur der Linken in gleichbleibender, sonnenstrahlender Tonika, die Non legato-Oktavenstudie Nr. 14. Aber ich gebe gern alle diese Etüden für ein einziges seiner Hefte mit kleinen oder kleineren lyrischen Stücken hin. Die Schätze an Kleinkunst, die in d i e s e n Heften stecken, sind heute, namentlich im Deutschen Rundfunk, auch noch nicht annähernd gehoben und genutzt. Vielleicht, daß der Weg ins deutsche Haus auch hier erst durch den Konzertsaal führen muß. . . .

Dr. Walter Niemann.

HANS HERMANNS: Improvifation über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten" und Paffacaglia für Klavier. Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Den Hamburger Klaviermeifter Hans Hermanns — Klaviervirtuofe auf ein oder zwei Klavieren (mit feiner Gattin Friedel H., geb. Voget), Leiter der Hamburger Klavier-Akademie — als Komponiften fucht man in den Klavier-Literaturführern von Ruthardt oder Teichmüller-Herrmann vergebens. Nach dem Studium diefes bedeutenden Werkes fragt man erftaunt, warum es auch diefem Künftler erft als 54-jährigen gelungen ift, es „ans Licht zu bringen"? Denn, um es gleich zu fagen: es ftellt nicht nur eine willkommene Vorftudie zu den großen Bach-Übertragungen und Bearbeitungen Bufonis dar, fondern ift zugleich eine durchaus perfönlich geartete Weiterführung diefer einzigen, das Klavier klanglich zur Orgel fteigernden „Umdichtungen", die auch in dem ernften, grau verfchleierten b-moll, das fich nur ganz felten einmal nach B-dur aufhellt, auf nordifchem, Hamburgifchem Boden gewachfen ift. Zunächft das Formale: dem fchön und fchlicht harmonifierten Choralthema find in der Improvifation acht Variationen abgewonnen, deren jede eine beftimmte rhythmifche Figuration — Viertel-Triolen, Achtel — oder thematifche Verfchiebung (3) durchführt und ftellenweife (3, 4, 6) bei aller imitatorifchen Strenge überaus aparte, leife klangmalerifche („impreffioniftifche") Züge (Glocken) annimmt. Die großartig gefteigerte Paffacaglia nimmt in der 13. Variation des achttaktigen Baßthemas den Oftinato der Bachfchen Paffacaglia gleichzeitig im Baffe auf — ganz natürlich und mit überrafchend großer Wirkung —, um dann (ein befonders finniger und poetifcher Zug!) in den letzten drei Variationen langfam abzuebben und im ppp B-dur verklärt auszuklingen. — Dann das Technifche: Das ift endlich einmal wieder deutfche Klaviermufik, die bei aller großen, konzertant-virtuofen Schwierigkeit, aller orgelmäßigen Fülle und Wucht des großflächigen Satzes ganz und gar aus Klang, Stil und Technik des Klaviers herausgewachfen ift und erftaunlich gut „in der Hand liegt". — Endlich und nicht zuletzt der Inhalt: bei allem Glanz, aller Wucht der Klangwirkung, bei aller Strenge des polyphonen Satzes ift nichts erklügelt oder konftruiert; alles ift aus einem großen, vollen, warmen Herzen heraus als echte „Improvifation" wie aus dem Augenblick heraus geboren und mit kräftiger, ficherer Hand groß, plaftifch nud frei geftaltet. — Hier haben unfre Konzertpianiften endlich einmal wieder eine „große Nummer" von ficherer und packender Wirkung. Möchten fie, denen in früheren Jahren jeder neue Prokofieff, Strawinfky, Ravel oder de Falla taufendmal wichtiger war als das neue Werk eines deutfchen Meifters, fie nun aber auch fpielen! Und — möchte der allzu befcheidene Hamburger Meifter mit dem niederrheinifchen Temperament des geborenen Crefelders uns nun auch feine weiteren Klavierwerke fchenken. Denn ich lefe mit Staunen in einem Tonkünftler-Lexikon, daß noch große Dinge, wie ein Klavierkonzert, eine Klavierfonate, Variationen, Suiten ufw. auf den Druck warten. Die deutfche ernfte Klaviermufik unfrer Zeit kann keine echt pianiftifchen Schöpfungen, wie die Hermanns'fchen es find, mehr entbehren. Werke gegen das Klavier hat uns die Neue Mufik übergenug befchert. Nun wollen wir Werke für das Klavier haben! Alfo: heraus damit!

Dr. Walter Niemann.

VALENTIN RATHGEBER: Mufikalifcher Zeitvertreib auf dem Klavier. 19 ausgewählte Stücke, herausgegeben von Rudolf Steglich. Nagels Mufik-Archiv Nr. 105. Mk. 2.—. Adolph Nagel Verlag, Hannover.

Der mainfränkifche Benediktinerpater Valentin Rathgeber (1682—1750) im Klofter Banz ift in der Gefchichte des deutfchen Liedes am bekannteften durch fein „Ohren-vergnügendes und Gemüthergötzendes" Augsburger Tafelkonfekt (1733—46) mit feinen vielen großen luftigen Quodlibets geworden. Sein fpäterer „Mufikalifcher Zeitvertreib" (1743) für Klavier wendet fich als Werk eines mufikalifchen Liebhabers ebenfalls in einer treuherzigen Vorrede an den „geneigten Liebhaber". Alfo Hausmufik für Liebhaber mit ganz leichten und kurzen, wie man damals fagte, „Schlag-Arien" (für Schlag = Tafteninftrumente im Gegenfatz zu Sing-Arien) und Galanteriestücken.

Uns intereffiert diefe Sammlung heute vor allem durch ihre zehn Paftorellen (Arie Pastorelle) „vor die Weynacht-Zeit", alfo ihre Weihnachts-Paftorellen: kleine leichte weihnachtliche Hirtenmufiken mit all der fröhlichen und freudigen Naivetät ihrer noch gar nicht von der Empfindfamkeit des fpäteren galanten Rokoko angekränkelten, kräftigen Zeit.

Eine kurze Vorrede des ausgezeichneten Herausgebers, des Erlanger Univerfitätsprofeffors Rudolf Steglich, orientiert fachlich und vortrefflich über alles gefchichtlich und äfthetifch Wiffenswerte. Die Ausgabe entfpricht in der zeitgefchichtlich notwendig begründeten vorfichtigen — m. E. ftellenweife vielleicht noch allzu dünnen und vorfichtigen — Ausfüllung des meift nur 2ftimmig fkizzierten Satzes, der Anwendung von Verzierungen und anderen, damals als felbftverftändlich dem Spieler zugeftandenen Spielfreiheiten (Veränderungen bei Wiederholungen, Echos) allen mufikwiffenfchaftlichen Anforderungen. Einzig die Durchführung der alten Echo-Lehre (p nach f bei gleichen

Motiven, Noten) hätte ich gern vielfach noch konsequenter gewünscht. Nur ein Beispiel für viele: Nr. 4 (Hirtenmusik an der Krippe); auch die Takte 15—17 des I. Teiles, 6—8, 12—14, 24—26 des II. Teiles wären als Echos mit (p...) zu bezeichnen.

Das Ganze: ein köstlicher Zuwachs unsrer weihnachtlichen deutschen Hausmusik für Klavier.

Dr. Walter Niemann.

RICHARD WETZ: Drei Weihnachtsmotetten für unbegleiteten gemischten Chor, 58. Werk. Partitur 1—3, vollständig RM. 1.80, Stimmen je RM. —.40. Gustav Bosse, Musikverlag, Regensburg.

Wenn Richard Wetz sein letztveröffentlichtes Werk, eben diese drei Weihnachtsmotetten, „dem Erfurter Madrigal-Chor zugeeignet" hat, so ist darin bestimmt mehr zu sehen als nur ein Zeichen äußerer Verbundenheit des Dirigenten und seines Chores. In der Arbeit mit und an diesem oft gerühmten Instrument sind dem nachschöpferischen Musiker Wetz viele und glückhafte Wege in altgeheiligte Bezirke der Tonkunst frei und bedeutungsvoll geworden, die dann auch für seine schöpferische Eigenart neuen Kräftezuwachs in sich bargen. Die hier zur Rede stehenden Weihnachtsmotetten geben davon ein ergreifendes, ja erschütterndes Zeugnis. Der Ruhm, auf den diese drei edlen und mit einem geradezu unheimlichen Können gestalteten Sätze ein begründetes Anrecht hätten, würde sich zweifellos rasch einstellen, wenn ihr Komponist im Lager der Jugendmusikbewegung beheimatet wäre. Da ihm solche Bindungen fehlen, ist in diesen Motetten aber auch nichts von dem Dogmatismus zu finden, der oft die Freude an jenen Hervorbringungen stört, denen Wetz scheinbar und beim ersten, flüchtigen Blick hin sich genähert hat.

Aber sobald man genau hinschaut und seine Ohren aufmacht, dann zeigt sich, daß das religiöse Erlebnis, daß die unbeschreiblich subtile und feinste Stimmführungskünste und Klangfarbenbrechungen auswertende Technik dieser drei Motetten in all und jedem so sehr den Stempel des Wetzschen Schöpfertums trägt wie nur irgendeines seiner anderen, monumentaleren Werke. Das erste Stück „Und das Wort ward Fleisch" ist 1932 schon von der „Zeitschrift für Musik" veröffentlicht worden, es darf somit hier als bekannt vorausgesetzt werden. Das Mittelglied dieses Tryptychons „Also hat Gott die Welt geliebet" ist ein wundervolles Es-Dur-Adagio, voll jenes beseligenden Atems, der die geheimnisvolle Dynamik seines Melos auch in anderen Werken so entscheidend formt; man höre hier nur auf die „Alleluja"-Kadenz mit der rechten Andacht hin, da wird sich auch das vorhergehende sinnvoll erschließen. Das umfangreichste, auf starken Kontrasten des Klanges und des Rhythmus aufgebaute Schlußstück „Singet frisch und wohlgemut" ist nicht nur eine äußere Steigerung des Gesamtwerkes. Wer Wetz noch nicht kennt, wird von ihm nach solchen Stellen wie „sollen selig werden", „und führt aus Tod und Höll" besser Bescheid wissen. Das „Eija, eija" erinnert von weitem an die Welt des „Weihnachtsoratoriums". Im übrigen sind diese Motetten durchaus keine Diminutivausgabe des früheren Werkes. Mir ist nicht eine Stelle bekannt, wo sich Wetz veranlaßt sah, sich selbst zu wiederholen. Diese neue Weihnachtsgabe des Erfurter Meisters kann durchaus trotz und neben seinem „Oratorium" bestehen. Es dürfte keinen Chor geben, der aus dem Studium des nicht eben leichten Werkes nicht unschätzbaren Gewinn zöge.

Dr. Walter Hapke.

ARMIN KNAB: Weihnachtskantate. B. Schotts Söhne, Mainz.

Das neue Werk des bekannten Komponisten entstand aus der Bühnen-Begleitmusik zu dem „Tiroler Weihnachtsspiel" von Joseph Garber, die, allerdings mit gewichtigen Zusätzen und Veränderungen, hier zu einer Kantate freien Stils mit in sich geschlossenen Chor-, Solo- und Orchestersätzen verarbeitet wurde. Besetzung: eine Alt-, eine Sopran- und drei Männerstimmen, gemischter Chor und kleines Orchester. Schon die Wahl des Textes, der wahre Volkstümlichkeit und hohes dichterisches Niveau in sich vereinigt, darf als ein überaus glücklicher Griff bezeichnet werden. Und doch hat man den Eindruck, als käme die Poesie des Wortes mit durch die Musik zum Klingen und Erblühen! Es ist erstaunlich, was für Wirkungen Knab mit verhältnismäßig einfachen — oder vielmehr einfach scheinenden! — Mitteln aus einem linear gehaltenen, wesentlich auf Diatonik gestellten Satzstil herauszuholen weiß. Und das nur durch die Kraft einer Melodik, die, in völliger Freiheit sich bewegend, weiteste Bögen und Spannungen überbrückt und überhaupt eine Reife und Vollendung zeigt, wie sie heute nur bei ganz wenigen zu finden ist. Das Entscheidende in der Gesamthaltung ist aber, daß diese Musik so ganz aus der Verwurzelung in der großen Tradition herausgeboren ist und gleichwohl eine Stilhaltung von völlig eigener Art aufweist, die sich in selbständiger organischer Weiterbildung des Früheren auf der Grundlage der veränderten Erlebnismöglichkeiten aufs natürlichste herauskristallisierte. Das klingt alles so heimlich-vertraut, so kindheitsgläubig und weihnachtsselig und ist doch in jeder Einzelheit so frisch, original und neuartig! Besonders spannungskräftig erweist sich auch im Wechsel von Chor- und Sologesängen der Gegensatz von objektiver und subjektiver Welt, von Heilsverkündigung und betrachtender Schau! Letztere erreicht ihren Höhepunkt in den zwei Marienliedern („O Joseph, lieber Joseph mein" und „Alle Türen sind

verriegelt"), die an die Innerlichkeit bester Stücke altdeutscher Holzschnittkunst gemahnen. Eine Köstlichkeit für sich ist der Auftritt der heiligen drei Könige, die mit der funkelnden Pracht und allem märchenhaften Pomp des Orients — reiche orchestrale Untermalung mit charakteristischem Trompetenmotiv! — ihren Einzug halten. Alles in allem ein echter und vollgewichtiger Knab und gewiß eine der schönsten Weihnachtsgaben, die heuer dem deutschen Volk beschert werden. Möge es durch entsprechende Aufnahme seine Dankbarkeit beweisen. Oskar Lang.

ALTE DEUTSCHE WEIHNACHTSMUSIK für Klavier oder Orgel, herausgegeben von Rudolf Steglich. Nagels Musik-Archiv Nr. 95. Verlag Adolph Nagel, Hannover 1932. Mk. 2.—.

Von S. Scheidt drei Lieder: „Vom Himmel hoch", „Puer natus" und „O Jesulein süß" in vierstimmigem Orgelsatz, zu dem eine Singstimme die Melodie hinzusingen kann; von Pachelbel, Zachow, Lübeck, Choralbearbeitungen über: „Gelobet seist du, Jesu Christ", „In dulci jubilo", „Nun komm der Heiden Heiland", „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich"; von Murschhauser Variationen über: „Laßt uns das Kindelein wiegen"; ferner teilweise brillante Variationen über eine „Aria pastoralis"; von Muffat eine „Fuga pastorella"; schließlich von Rathgeber eine „Aria pastorella". Wahrlich eine reichhaltige und erlesene Weihnachtsmusik, wert, in jedes musikliebende Haus eingeführt zu werden. Zu der Sammlung: „Klassische Weihnachtsstücke" bei Steingräber bedeutet diese Sammlung im Verlag Nagel eine äußerst wertvolle und sicherlich mit viel Freude aufgenommene Ergänzung. Prof. Jos. Achtélik.

C. F. HÄNDEL: Weihnachtsarie. „Und siehe! Der Engel des Herrn kam über sie", für eine Sopranstimme und Basso continuo. RM. 1.50. Herausgegeben von Rudolf Steglich. Verlag Adolph Nagel, Hannover 1933.

Dem Herausgeber gebührt Dank dafür, daß er diese, von Händel für den „Messias" nachkomponierte Arie in einer Einzelausgabe zugänglich gemacht hat. Die Arie ist für jede Weihnachtsgelegenheit, in Kirche und Haus, gleich gut zu verwenden. Der Continuo ist schlicht ausgesetzt. Eine Violoncello-Stimme ist als erwünschte Gegenstimme zum Gesang und als klangliche Bereicherung des Continuo beigegeben, aber nicht absolut obligat. Prof. Jos. Achtélik.

HUGO DISTLER: „Die Weihnachtsgeschichte", für vierstimmigen gemischten Kammerchor a cappella und vier Vorsänger. Op. 10. Im Bärenreiter-Verlag zu Kassel 1933.

Auf! Ihr Madrigalvereine! Auf! Ihr leistungsfähigen gemischten Chöre! Ihr könnt eure Weihnachtsfeier nicht würdiger begehen, als durch die Aufführung dieser „Weihnachtsgeschichte" In meisterhafter Polyphonie und Polyrhythmik, mit Sinn für Klangwirkungen der verschiedensten Art ist dieses Werk durchgeführt. Einleitungs- und Schlußchor sind frei fugierte Sätze mit gegenseitiger thematischer Beziehung. Im mittleren (Haupt-)Teil werden sieben Strophen des Liedes: „Es ist ein Ros entsprungen" in freien Bearbeitungen gesungen. Zwischen diesen Strophen tragen vier Vorsänger rezitativisch Erzählungen aus den Evangelien vor; singt Maria ihr „Magnificat", während der Chor pp seinen Choral singt; jubeln die Engel ihr „Ehre sei Gott"; singen die Hirten ihr „Lasset uns gehen"; fragen die Weisen bei Herodes: „Wo ist der neugeborene König?" und singen die Schriftgelehrten als Antwort: „Zu Bethlehem". Mit einem pp-Amen in sonnenhellem E-dur schließt das wundervolle Werk, dem wir weiteste Verbreitung wünschen. Prof. Jos. Achtélik.

HALLELUJA. Ein Weihnachtsalbum für Gesang und Klavier oder Klavier allein. Universal-Edition Nr. 10550.

Neben den bekannten, zum eisernen Bestande jeder deutschen Familie gehörenden Weihnachtsliedern, finden sich in diesem Album eine ganze Reihe weniger oder gar nicht bekannter Weihnachtsgesänge, durch die eine willkommene Abwechselung in das Weihnachtssingen gebracht wird. Die Begleitung sucht ganz ausgetretene Pfade dankenswerter Weise zu vermeiden. Für Klavier allein sind drei Stücke beigegeben: aus dem „Weihnachtsoratorium" (Vorspiel) von Bach, aus dem „Messias" (Hirtensymphonie) von Händel und aus dem „Weihnachtskonzert" (Pastorale) von Corelli. Zu dieser Sammlung ist auch eine leicht spielbare Violinstimme erschienen. Albrecht Dürers „Die Geburt Christi" schmückt als Titelbild die schöne Sammlung. Prof. Jos. Achtélik.

DIETRICH BUXTEHUDE: Missa Brevis für fünf Stimmen herausgegeben von Willibald Gurlitt, erschienen im Bärenreiter Verlag.

Mit dieser Ausgabe ist ein Dokument veröffentlicht worden, das dem Laien und Musikliebhaber nicht nur unbekannt, sondern auch schwer zugänglich war. Diese Messenkomposition ist in jenem Palestrinastil geschrieben, den namentlich Heinrich Schütz seinem Schüler Joh. Theile gegenüber der sich neu ausbreitenden Konzertmusik als das Ideal einer Kirchenmusik lehrte.

Das Werk wird erstmalig veröffentlicht. Der Bearbeiter bemerkt ausdrücklich, daß er sich jeden Eingriff im Hinblick auf das Original versagt hat, und einen aus der Gliederung der Stimmen sich ergebenden Generalbaß hinzugefügt hat. Von Vortragszeichen wurde abgesehen, und die Ausdeutung den Ausführenden überlassen. Das Werk trägt jenen dem Geiste der Barockmusik umspannenden großen Bogen und jene weiten Klangräume dieser Zeit.

Der Aufführungspraxis jener Zeit entsprechend kann diese Missa mit oder ohne Generalbaß oder verstärkende Stimme aufgeführt werden.

Johannes Cybinski.

HEINRICH LEMACHER: Weihnachtskonzert für gemischten Chor oder Frauen- (Kinder-) Chor mit Klavier und Streichquartett op. 29, Nr. 1. Verlag L. Schwann, Düsseldorf.

Lemacher entwickelt seine Polyphonie aus dem Harmonischen. Der im Grunde einfache akkordische Satz (z. B. die Choräle Nr. II und VIII) wird reich mit melodischen Ziernoten ausgestattet. Besonders gefällig und durchsichtig ist der 3stimmige a cappella-Chor „Zu einer Jungfrau zart", der Schluß des ersten Teiles („Advent"), den ein instrumentales Pastorale („Intermezzo") mit dem zweiten Teil („Weihnachten") verbindet. Der Komponist stellt es frei, das Werk durch Striche zu kürzen bzw. durch geeignete Zusätze (Messeteile, Motetten, Sololieder) zu erweitern, er stellt aber auch die Besetzung mancher Vokalstimmen frei; sogar die zwischen den einzelnen Nummern zu verlesenden Evangelien können durch „freie poetisierende Texte oder sonstwie ‚verbindende' Worte" ersetzt werden. Das Werk kann also in verschiedenster Weise aufgeführt werden. Mögen die Wiedergaben mannigfaltig geschehen! (Nr. XIIa, Takte 6 und 8 dürften im Klavierbaß Druckfehler enthalten.)

Dr. Otto A. Baumann, Berlin.

MEISTERSÄTZE des evangelischen geistlichen Liedes in Auswahl. Neue Folge. Erstes Heft (Weihnachten) herausgegeben von D. Fritz Fliedner. Verlag: Nordbund Ev. Männer- und Jungmännervereine e. V. Hamburg 23.

MEISTERSÄTZE des evangelischen geistlichen Liedes in Auswahl. Neue Folge. Zweites Heft (Passion, Ostern, Pfingsten). Herausgegeben von D. Fritz Fliedner. Verlag: Nordbund Ev. Männer- und Jungmännervereine e. V. Hamburg 23.

Auch diese Sätze werden von unseren Chorleitern sicher gut zu verwenden sein, zumal die beiden beigegebenen „Kleinen Bach-Weihnachtsliederhefte", eine dankenswerte Zusammenstellung Bachscher Weihnachtschoralsätze in Klavierauszug und Partitur geben.

Leipzig. Arthur Prüfer.

KREUZ UND QUER

Hermann von der Pfordten †

Ein Nachruf von Dr. Wilhelm Zentner, München.

„Der Frost hat mir bereifet des Hauses Dach; doch warm ist mir's geworden im Wohngemach" — Schuberts „Greisengesang" an dem er mit besonderer Liebe hing, ist das letzte Lied gewesen, das ich beim gemeinschaftlichen Musizieren, mit dem sich in gewohnter Selbstverständlichkeit jedes Zusammensein mit dem verehrten Manne beschloß, aus dem Munde Hermann von der Pfordtens vernahm. Könnte man eine bleibendere und bezeichnendere Erinnerung an den lieben Toten bewahren als diese Worte, die geradezu auf den Greis mit der ewig jungen, begeisterungsflammenden Seele geprägt waren? Es schlugen und schlagen wenige Herzen, die so wie seines der Musik zubrannten als der unmittelbarsten, der beglückendsten und deutschesten aller Künste. Wer einmal diese Glut gespürt hat, der mußte ihr und ihrem Träger verfallen für immer. Die deutsche Musik hat in Hermann von der Pfordten einen ihrer unermüdlichsten Herolde, die Kunst einen ihrer lautersten Jünger verloren.

Hermann von der Pfordten war der Sohn des Staatsministers Ludwig von der Pfordten und als solcher am 5. Juli 1857 zu München geboren. Nach dem Besuch der Universitäten München und Leipzig habilitierte er sich im Jahre 1882 in seiner Vaterstadt und zwar, da die Musikwissenschaft sich damals noch kein Heimatrecht an deutschen Hochschulen erobert hatte, für das Gebiet der Neuphilologie. Jedoch sein ganzes Herz zog, nein, riß ihn zur Musik. Entflammt hatte sich diese Neigung vor allem an unserem klassischen Musikbesitze, wie er in der bayerischen Hauptstadt vorbildliche Pflege fand, und am Kunstwerke Richard Wagners, in dem er, Sohn des Mannes, dem man des Meisters Austreibung aus München zuschrieb, den Abgott seiner Jugend verehrte. So konnte es nicht ausbleiben, wenn von der Pfordten sich in seiner Lehrtätigkeit bald mehr und mehr musikgeschichtlichen Vorlesungen zuwandte.

Richard Wagner galten seine ersten Studien, Schriften und Vorträge, und dann hat er in einer Reihe kleiner, lebendiger Monographien dem deutschen Volke fast alle seine großen musikalischen Genien ins Herz geprägt: Mozart, Beethoven und Schubert in wahrhaft volkstüm-

licher Weise dargestellt. Am unmittelbarsten hingezogen fühlte er sich zu unseren Romantikern: C. M. von Weber, Robert Schumann, Robert Franz, Hugo Wolf und unter den Zeitgenossen zu Hans Pfitzner. In Tagen, da noch ein von falschen Propheten gefördertes Odium darauf ruhte, hat er die nationale Verwurzelung und volkhafte Bindung der Musik gepredigt und in seinem Haupt- und Lebenswerke „Deutsche Musik" Gedanken ausgesprochen, die erst durch den Impuls der nationalen Wiedergeburt der deutschen Musik gesichert worden sind, hat er bereits gekämpft in Zeiten, da noch Geringschätzung und Hohn solch unentwegten Bekennermut belohnten.

Aber man kennt Hermann von der Pfordten nur halb, wenn man diese Kenntnis lediglich aus seinen Schriften bezieht. Der ganze Mann ward erst im Redner und Sänger offenbar. Wenige haben das Wort gemeistert gleich ihm, das Wort, das ihm vor allem dazu diente, das unermeßliche Seelenbesitztum der deutschen Musik ins Bewußtsein unseres Volkes dringen zu lassen. Dem Zauber seiner Rede vermochte sich kein Hörer zu entziehen. Dazu kam, daß von der Pfordten seine Ausführungen durch selbst gegebene Gesangsbeispiele lebendig durchflocht. Seine ausdrucksvolle, edeltimbrierte Baritonstimme, die wundervolle Energie seiner Tongebung, seine ungemeine Musikalität, sein untrügliches Stilbewußtsein hätten ihn, hätte er in diesem Punkte mehr die Öffentlichkeit gesucht, zu einem großen Bühnen- und Oratoriensänger, zu einem Liedgestalter ungewöhnlichster Art befähigt. Im Gesange lebte sich vielleicht das unmittelbarste Wesen dieses Künstlermenschen aus, der Zeit seines Lebens in dem unvergeßlichen Heinrich Vogl, dem er auch eine kleine Publikation gewidmet, das Ideal eines deutschen Künstlersängers verehrt hat.

All diese Eigenschaften vereinigten sich in einer menschlichen Persönlichkeit von reinster Lauterkeit der Gesinnung und goldhaltigem Edeltum des Charakters. Seine lebensbejahende Kraft obsiegte allen Kämpfen dieses Daseins, selbst als ihm der Tod in späten Tagen die treue Lebensgefährtin geraubt und die geistige wie materielle Not der letzten Jahre auch an seine Türe gepocht hatte, blieb er aufrecht und ungebrochen. Nie hat er gezagt oder gezweifelt. Der Glaube an das Große und Gute in der Welt war unüberwindbar in ihm. War er doch selbst für jeden, der sorgenbeladen zu ihm kam, die helfende Güte in Person. Niemand schied unaufgerichtet von seiner Schwelle.

Von denen, die er liebte und die ihn verehrten, wollte er nicht mit seinem Adelsprädikat, noch „Herr Professor" angeredet werden. „Lieber Freund" mußte man zu ihm sagen, und „Freund" von ihm genannt zu werden, war ein Ritterschlag, auf den man stolz war.

Lieber Freund, es liegt gewiß eine Tragik darin, daß du von dieser Erde mußtest in Tagen, die gerade deinen Idealen reiften. Du, der so unermüdlich am Aufbau mitgeholfen, hast den Ausbau nicht mehr erleben dürfen. Aber welch beseeligendes und glückliches Ende trotz allem, in einem Augenblick zu fallen, da noch der Jubelruf das Ohr des sterbenden Streiters erreicht: „Heil uns, die Schlacht ist gewonnen!"

Musiker- und Musikgedenktage im Jahre 1934.

Von Dr. Wilhelm Virneisel, Dresden.

Waren in verflossenen Jahren Klassiker und Romantiker Gegenstand der Erinnerung, so steht 1934 ein Musiker im Mittelpunkt des Gedenkens, der, als ein Herrscher im Reiche der Töne bedingungslos anerkannt, uns jüngst erst durch ein Meisterwerk — Arabella — in des Wortes tiefster und reinster Bedeutung erfreut und aufs höchste beglückt hat: Richard Strauß. Sein 70. Geburtstag am 11. Juni 1934 wird ein Festtag für die ganze musikalische Welt sein, ein Tag, an dem mit Deutschland die gesamte Kulturwelt dankbar zu dem Manne aufblickt, der von dem Erbe Wagners und Liszts ausgehend, alle Gattungen musikalischen Schaffens um unvergängliche Werke bereichert hat. Eine auf intimere Wirkungen abzielende Persönlichkeit darf wenige Tage früher (2. VI.) den gleichen Festtag begehen, der Lehrer an der Hochschule für Musik in Köln, August von Othegraven, dessen Meisterhand gar manches Volkslied kunstvolle polyphone Belebung verdankt und dessen Oratorium „Marienleben" für das Ethos seines Schöpfers spricht. — In vergangenen Jahrhunderten haftet der Blick zunächst

an dem 175. Todestag Georg Friedrich Händels (14. IV.), dessen Werk auch heute noch leider nicht im Verhältnis zu seinem Werte bekannt ist, und an dem 125. Todestag Joseph Haydns (31. V.), dessen 200. Geburtstags-Feier (1932) in zahlreichen Aufführungen wenig bekannter Sinfonien und Quartette erfreulich nachwirkt. 450 Jahre sind seit der Geburt Valentin Hausmanns, des Freundes Luthers und Joh. Walthers und Vaters des bedeutenden gleichnamigen Komponisten dahin, 400 seit der Geburt Giovanni dei Conti Vernio Bardis, in dessen Salon aus Diskussionen bedeutender Künstler und Gelehrter die Grundlagen der Oper geschaffen wurden. Das Haupt der ersten neapolitanischen Opernschule und der Lehrer J. A. Hasses, Alessandro Scarlatti wurde vor 275 Jahren, 1659, geboren, und mit Maria Barbara Bach (20. X.), der ersten Frau Johann Sebastian und Mutter Wilhelm Friedemanns und Phil. Emanuels teilen Francesco Durante (1. III.) und der Lexikograph und Komponist Joh. Gottfried Walther (18. IX.) das Geburtsjahr 1684, das Johann Rosenmüllers, des bedeutenden Suitenkomponisten Todesjahr ist. Der Musiker der französischen Revolutionsoper François J. Gossec (17. I.) und Gottfried van Swieten, der Wiener Adlige und Bibliothekar, der dem Dreigestirn der Wiener Klassiker durch mannigfache Bande unlösbar zugehört, sind gleichaltrig und vor nunmehr 200 Jahren (1734) geboren, in demselben Jahr, in dem Andreas Silbermann (16. III.), der Erbauer zahlreicher Orgeln, im Elsaß starb. Im gleichen Jahr wie Händel starben Karl Heinrich Graun (8. VIII.), dessen „Tod Jesu" sich lange lebendig erhalten hat und der Opernunternehmer Pietro Mingotti (28. IV.), während der Enkel J. S. Bachs und nachmalige Cembalist der Königin Luise, Wilh. Friedr. Ernst Bach (27. V.) und der spätere Musikschriftsteller Friedrich Rellstab (27. II.) in demselben Jahre das Licht der Welt erblickten. 1784 ist das Geburtsjahr François J. Fétis', des berühmten Musikgelehrten (25. III.), Francesco Morlacchis, Wagners Kapellmeisterkollegen in Dresden (14. VI.), Georges Onslows (27. VII.), Ferdinand Ries', des Schülers und Biographen Beethovens (getauft 29. XI.), Louis Spohrs (5. IV.) und Karl von Winterfelds (28. I.) und das Todesjahr von Joh. Seb. Bachs genialem Sohn Wilh. Friedemann (1. VII.) und des Theoretikers Padre Martini (4. X.). — Friedrich Erk, der Herausgeber des Lahrer Kommersbuches und Bruder Ludwig Erks, (geb. 8. VI. 1809) ist gleichaltrig mit dem Weber-Bibliographen Wilhelm Jähns (geb. 2. I.), dem Beethovenforscher Wilh. von Lenz (1. VI.) und Felix Mendelssohn-Bartholdy (geb. 3. II.). Hundertjährig werden in diesem Jahr Karl Heinrich Döring, fruchtbarer Komponist von Klavierunterrichtswerken (4. VII.), Ludovic Halévy (1. I.), des „Jüdin"-Komponisten Sohn und Librettist von Offenbach und Mitlibrettist von „Carmen", Otto Kitzler (16. III.), der Nachwelt vertraut als Lehrer A. Bruckners, Franz Xaver Kuhač (20. XI.), der südslavische Volksliedsammler, der sich auch in der Haydn-Forschung einen — wenn auch zweifelhaften — Namen gemacht hat, Charles Lamoureux (28. IX.), ferner der durch sein Lexikon bekannte Hermann Mendel (6. VIII.), der „Gioconda"-Komponist Amilcare Ponchielli (1. IX.), Arthur Pougin (6. VIII.), der Verdi-Biograph und Bearbeiter des Supplements von Fétis' großer „Biographie universelle...", Wilhelm Albert Rischbieter (20. VII.) und Franz Xaver Witt (9. II.), der Begründer des „Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins". François Adrien Boieldieu, der Komponist der „Weißen Dame" starb am 8. X. 1834. Seinen 80. Geburtstag darf Heinrich Zöllner am 4. VII. feiern, den 75. begehen die Dirigenten Max Fiedler (31. XII.) und Karl Muck (22. X.), die Musikgelehrten Max Hasse (24. XI.), der verdienstvolle Cornelius-Forscher, Rudolf Schwartz (20. I.), der langjährige Bibliothekar der Musikbibliothek Peters, und Alfred Schnerich (22. X.), der sich um die Beachtung der katholischen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts eifrig bemüht, ferner die bereits dahingegangenen Hugo Goldschmidt (19. IX.), Emil Vogel (21. I.), die Komponisten Richard Handl (9. V.), Gerhard Schjelderup (17. XI.), dann Karl Scheidemantel (21. I.), Franz Ondřiček (29. IV.), August Iffert (31. VIII.), wogegen Louis Spohr (22. X.) und Carl Gottlieb Reißiger (7. XI.) vor 75 Jahren bereits die Augen schlossen. Des 70. Geburtstages von Oskar Bie (9. II.), Alexander Gretschaninow (25. X.), Camillo

Haering (4. VI.), Henri Lichtenberger (12. III.), Henri Marteau (31. III.), Franz Mayerhoff (17. I.), Adolf Sandberger (19. XII.), Charles Sandford Terry (24. X.) wird die musikalische Welt dankbar gedenken und auch die nicht vergessen, denen dies Alter zu erreichen nicht vergönnt war, wie Eugen d'Albert (10. IV.), Anton Beer-Walbrunn (29. VI.), Peter Griesbacher (25. III.), Stephan Krehl (5. VII.), den feinsinnigen Liederkomponisten und Kapellmeister, Ludwig Rottenberg (11. X.). Siebzig Jahre sind nun verflossen seit dem Tode F. W. Arnolds (13. II.), des ersten Herausgebers des Lochheimers Liederbuches und deutscher Volkslieder, Giacomo Meyerbeers (2. V.) und des ersten Beethoven-Biographen Anton Schindler (16. I.). 65jährige, von denen widerum einige nicht mehr unter uns weilen, sind H. Bäuerle (24. X.), der sich um die katholische Kirchenmusik reiche Verdienste erworben hat, der Theoretiker Franz Bölsche (20. VIII.), der berühmte Geiger Willy Burmester (6. III.), Georg Capellen (1. IV.), der Brucknervorkämpfer August Halm (26. X.), Sidney Jones, Moritz Mayer-Mahr (17. I.), Hans Pfitzner (5. V.), der französische Schütz- und besonders Bach-Forscher André Pirro (21. II.), Eduard Poldini (13. VI.), Karl Prohaska (25. IV.), Albert Roussel (5. IV.), endlich Siegfried Wagner (6. VI.) und Johannes Wolf (17. IV.). Als 60jährige seien angemerkt Julius Bittner (9. IV.), Christian Döbereiner (2. IV.), Max Ettinger (27. XII.), Edmund Eysler (12. III.), Georg Göhler (29. VI.) Gustav Th. Holst (21. IX.), Dominicus Johner (1. XII.), Gerhard v. Keußler (23. VI.), Robert Lach (29. I.), Ludwig Landshoff (3. VI.), Hugo Leichtentritt (1. I.), Oskar Nedbal (26. III.), Julius Prüwer (20. II.), Conte de Saint Foix (2. III.), Heinrich Kaspar Schmid (11. XI.), Franz Schmidt (22. XII.), Arnold Schönberg (13. IX.), Paul Schwers (22. II.), Richard Stöhr (11. VI.), Theodor Streicher (7. VI.), Josef Suk (4. I.), van den Borren (17. XI.) und Theodor W. Werner (8. VI.).

Das fünfte Lebensjahrzehnt vollenden (wieder in alphabethischer Reihenfolge) der berühmte Pianist Wilhelm Backhaus (26. III.), der Herausgeber dieser Zeitschrift Gustav Bosse (6. II.), der Kölner Musikgelehrte Ernst Bücken (2. V.), der als Puccini-Librettist weithin bekannt gewordene Gioacchino Forzano (19. XI.), dann Leonid Kreutzer (13. III.), Edwin Lindner (29. X.), Robert Müller-Hartmann (11. X.), Boris de Schloezer, Georg Schünemann (13. III.), Alfred Szendrei (29. II.) und Hermann Wunsch (9. VIII.). Vor einem halben Jahrhundert sind Siegmund Lebert, der Klavierpädagoge (8. XII.), Joseph Rubinstein (15. IX.), der „Klavierauszügler" des „Parsifal" und Friedrich Smetana (12. V.) dahingegangen, während der Rasen das, was an H. von Bülow (12. II.) sterblich war, bereits 40 Jahre deckt; seit dem Tode M. Belajews (10. I.), Anton Dvořáks (1. V.), Eduard Hanslicks (6. VIII.), Eduard Lassens (15. I.) sind dreißig Jahre, seit dem Hinscheiden Emil Bohns (5. VII.), Julius Heys (22. IV.) und Alfred Kalischers (8. X.) 25 Jahre verflossen. Zehn Jahre sind es her, seit Reinhold Becker (7. XII.), Ferruccio Busoni (27. VII.), Karl Eitz (18. IV.), Eugen Hildach (29. VII.), Hermann Kretzschmar (12. V.), Giacomo Puccini (29. XI.), Xaver Scharwenka (7./8. XII.) und Albert Thierfelder (6. I.) von uns gingen.

Überblicken wir zum Schluß denkwürdige Ereignisse der Musikgeschichte, so sei als ältestes die Entstehung des „Weihnachtsoratoriums" von Bach vor genau 200 Jahren festgehalten. Vor 150 Jahren war Mozarts reiches Klavierkonzertschaffen (Köchelverz. Nr. 449, 450, 451, 453, 456, 459), vor 100 Jahren begründete Robert Schumann seine „Neue Zeitschrift für Musik", die heute unter dem Namen „Zeitschrift für Musik" an erster Stelle im Kampf um eine deutsche Tonkunst steht. Die Uraufführung von Verdis „Un ballo in maschera" vor 75 Jahren fällt in das gleiche Jahr wie die Beendigung des „Tristan" durch Wagner, der 10 Jahre später seinen Siegfried vollendete und die Uraufführung der „Walküre" erlebte. Im gleichen Jahre — 1869 — wurde die Hochschule für Musik in Berlin eröffnet, und Bruckners e-moll-Messe gelangte in Linz zur Uraufführung, während Brahms' „Rhapsodie" op. 53 in Karlsruhe zum ersten Male erklang. Bruckners d-moll-Messe wird 1934 siebzig

Jahre alt, wogegen das erſtmalige öffentliche Erklingen ſeiner V. Sinfonie 40, das der IX. Sinfonie 30, das der nachgelaſſenen in d-moll gar erſt 10 Jahre zurückliegt. Mit Verdis bereits genanntem „Maskenball" iſt Gounods „Margarete" gleichaltrig, und weiterhin ſind ſo verſchiedene Schöpfungen wie Götz' „Der Widerſpenſtigen Zähmung", Strauß' „Fledermaus" und Muſſorgſkys „Boris Godunow" neben Verdis „Requiem" Altersgenoſſen (1874).

Die Eröffnung des neuen Gewandhauſes in Leipzig 1884 fällt zeitlich zuſammen mit dem erſtmaligen Erklingen von Bruckners 7. Sinfonie und dem Erſcheinen von Neßlers „Trompeter" und Maſſenets „Manon". Vor 30 Jahren ſchuf ſich die Neue Bachgeſellſchaft ihr Publikationsorgan, das „Bach-Jahrbuch"; bedeutſam für die Pflege des gregorianiſchen Chorals in der katholiſchen Kirche wurde die „Editio Vaticana" (1904). Strauß' „Domestica" (1904) iſt mit ihren 30 Jahren um 5 Jahre älter als die „Elektra" (1909), die ihrerſeits wieder dem nun 10jährigen Kammermuſikaliſchen Luſtſpiel „Intermezzo" um 15 Jahre vorausgeht.

Auf dem Gebiete des Bibliothekswesens ſei nicht vergeſſen die Muſikbibliothek Peters, die vor nunmehr 40 Jahren eröffnet wurde und durch ihren Beſtand und ihre hervorragende Publikation im muſikwiſſenſchaftlichen Leben eine bedeutende Rolle zu ſpielen berufen iſt.

Zum „Geſpenſter-Hoffmann" in Leipzig.

Von Prof. Dr. Arthur Prüfer, Leipzig.

Daß dieſe Bezeichnung des genialen Romantikers in den Aufſätzen vom 10. Oktober und 12. November der Leipziger N. Nachrichten und ſogar auf den „Undine"-Anzeigen des Neuen Theaters an den Anſchlagſäulen Leipzigs wieder einmal auftaucht, iſt ſehr bedauerlich. Angeſichts der ſo hochverdienſtlichen Uraufführung der Hoffmannſchen „Zauberoper" Undine in der Hans v. Wolzogenſchen Textbearbeitung in Leipzig (Neues Theater) am 14. Oktober d. J. iſt es darum notwendig, dieſen Ausdruck richtigzuſtellen.

E. T. A. Hoffmann, geſtorben 1822, lebt noch heute als Dichter. Und zwar nicht nur, wie einſt, als der Berüchtigteſte jener „Nacht- und Grabesdichter", welche Goethe im Maskenfeſte des zweiten Teiles ſeines Fauſt verſpottete. Auch nicht nur als jener oberflächlich ſo genannte „Geſpenſter-Hoffmann". Nein, er hat ſich glücklich durch dieſes Jahrhundert bis zu ſeiner wahren Wertſchätzung als „deutſcher Geiſterſeher" in einem viel tieferen Sinne durchgelebt. In unſeren Tagen iſt es vor allem der edle Bayreuther Dichter-Denker Hans Paul Freih. v. Wolzogen, der nun im 85. Lebensjahre ſtehende Vorkämpfer für deutſche und chriſtliche Art und Kunſt, der Herausgeber der Bayreuther Blätter (jetzt im 55. Jahrgang!) der ſich ſchon ſeit Jahrzehnten als Schriftſteller wie als Neubearbeiter des Undinentextes (Reclam-Leipzig, Bd. 83, Nr. 6279 der Univerſalbibliothek) für eine wahre Würdigung der wunderbaren Erſcheinung dieſes größten, weil gründlichſten Vorläufers Richard Wagners eingeſetzt hat. In einem kleinen Buche: E. T. A. Hoffmann, der deutſche Geiſterſeher, mit acht Bildern und fünf Vignetten von Hoffmanns Hand (C. F. W. Siegels Muſikalienhandlung, R. Linnemann, jetzt Kiſtner & Siegel, Leipzig, Sammlung „Die Muſik", begründet von Richard Strauß) hat Wolzogen Hoffmann als den Geiſterſeher, als Erzähler und als Künſtler, als Muſiker, als Philoſophen und Schopenhauer-Geiſtesverwandten wahrhaft gewürdigt. Es ſei aus dieſem ſo leſenswerten Buche S. 23 das tiefe und beſeligende Glaubensbekenntnis Hoffmanns, dieſes „muſikaliſchen Dämonen", wiedergegeben:

> „Es gibt geheimnisvolle Welt über oder hinter der unſrigen. Wir beſitzen ſie ſelber in der Muſik. Dieſe muſikaliſche Welt treibt nun Geſtalten, ſie will erſchauen, um wirklich zu werden. Was kann ſie ſchauen? Draußen kreiſt und kreiſelt eine — ſo dünkt es — entgeiſterte, ſeelenloſe, unmuſikaliſche Wirklichkeit. Aber im innerſten Traumorgan eröffnet ſich ein Reich der Phantaſtik, ein unendlicher Geiſterſpuk. Wäre dies nur ein Spuk? Nur poetiſche Willkür der eignen Phantaſie? Es entquillt doch derſelben Kraft, welche dort alle Wirklichkeit, wie der Urrhythmus der Welt von innen her im Kreiſe dreht. Sie möchte aus den Diſſonanzen der Erſcheinung zur klaren Melodie eines idealen Lebens werden. Ja,

Melodie einer All-Liebe, im selig verklärten Ideal-Dasein phantastisch geträumter Zukunft, aus ewig-märchenhafter Vergangenheit. Dies muß doch möglich sein! Meine Phantasie schaut es ja in greifbar ergreifender Gegenwärtigkeit, was mein ringendes, singendes Herz so tief wahrhaftig empfindet. Es ist mein Evangelium, meine Wahrheit, mein Gottesglaube, meine Geisterschau. Es wird mein Gedicht."

In dem Fouqué schen Märchen der Undine fand Hoffmann das schon in seinem bedeutungsvollen Zwiegespräche „Der Dichter und der Komponist" (Leipzig, Reclam, Sonderdruck) bei Gozzi gesucht: das Dämonisch-Naturmythische, das Phantastisch-Lyrische, menschlich in der Empfindung, tief gewurzelt in der Natur, mit einem Wort das Deutsche, und strömte es künstlerisch aus in der Gestalt des dämonischen Elementargeistes Kühleborn, der seinen Namensvetter in Lortzings gleichnamiger, hier nicht zur Vergleichung heranzuziehender Oper um Haupteslänge überragt.

Von Hoffmanns Oper hat Hans Pfitzner schon 1906 einen Klavierauszug erscheinen lassen, eine eminente Tat, wie sie Edgar Istel mit Recht rühmt, der Herausgeber der ausgezeichneten Ausgabe von Hoffmanns musikalischen Schriften (Deutsche Musikbücherei, Bde. 23 und 24, Gustav Bosse Verlag, Regensburg). Die Lektüre dieser Meistererzählungen ist auch dringend wünschenswert für unser Opernpublikum, das unsern Geisterseher bisher meist nur aus den Zerrbildern seiner Gestalten kennt, zu denen diese von dem französischen Textverfasser der bekannten Offenbachschen Oper „Hoffmanns Erzählungen" entstellt worden sind. Max Chop hat den Offenbachschen Opernfiguren sehr verdienstlich die Hoffmannschen Dichtergestalten gegenübergestellt („Erläuterungen zu Offenbachs Erzählungen", Reclam, Nummer 5036). Die musikgeschichtliche Bedeutung Hoffmanns rechtfertigt auch, abgesehen von seiner Undine, die Ausgabe seiner musikalischen Werke von Dr. Gustav Becking: 4 Klaviersonaten, ein Quintett für Harfe (Pianoforte) und Streichquartett (öfter übertragen durch Rundfunk), 6 Geistliche Chöre (Leipzig, Kistner u. Siegel). Bisher 3 Bände.

Zur Eröffnung der Reichskulturkammer.

In Berlin fand die feierliche Eröffnung der Reichskulturkammer durch Reichsminister Dr. Goebbels statt. Im festlich geschmückten Saal der Philharmonie hatte sich zur Mittagsstunde die Auslese der gesamten deutschen Kunstwelt eingefunden. Von weither aus Nord und Süd waren die bekanntesten Persönlichkeiten herbeigeeilt. Die Straßen waren durch SA-Leute abgesperrt, Menschenmassen belagerten die Eingänge, auf allen Balkons, an allen Fenstern zeigten sich neugierige Gesichter. Von endlosen Heilrufen begrüßt, betraten der Führer Adolf Hitler und Dr. Goebbels den Saal der Philharmonie, der im Schmuck der Blumen, Guirlanden aus Tannenzweigen und Fahnen prangte.

Durch die Übertragungen der Feier auf alle deutschen Sender hatte das ganze deutsche Volk Gelegenheit, dieser historischen Stunde beizuwohnen, in der über das kulturelle Schicksal Deutschlands entschieden und die Verantwortung in die Hände von Dr. Richard Strauß (Präsident der Musikerkammer), Dr. Wilhelm Furtwängler, Prof. Dr. Paul Graener, Prof. Dr. Fritz Stein, Prof. Dr. Gustav Havemann und Heinz Ihlert (Mitglieder des Präsidialrates) gelegt wurde. Hier haben sich Männer zu geistiger Zusammenarbeit gefunden, die in der Tat als die Spitzen der deutschen Musikwelt anzusehen sind, die in einwandfreier Gesinnung den nationalen Gedanken vertreten und in ihrer Leistung unantastbar sind.

Jeder, der dieser Feierstunde beigewohnt hat — von der Einleitung durch die Egmont-Ouvertüre bis zum Wach-auf-Chor aus den „Meistersingern" unter Bruno Kittels Leitung —, nimmt einen unauslöschlichen Eindruck mit nach Hause. Ein Werk ist geschaffen, eine Aufgabe erfüllt worden, die noch vor wenigen Jahren einfach unausführbar erschien, die aber heute dank der nationalsozialistischen Einigung in kurzer Frist eine glückliche Lösung fand. Diese Reichskulturkammer wird für alle Zeiten ein Merkmal kultureller Einigkeit im deutschen Volke darstellen, vor diesem Forum wird ein neuer Abschnitt deutscher Kulturgeschichte

vorbildliche Bedeutung erlangen. Und daß wir alle Ursache haben, mit vollstem Vertrauen in die künstlerische Zukunft Deutschlands zu schauen, dafür bürgen die Namen der Führer, die sich mit dem Volke zu gemeinsamer Aufbauarbeit verbunden haben. Dr. F. Stege.

Zugehörigkeit zur Reichskulturkammer wird Zwang!

Neue Gesetze in Vorbereitung.

Bis zum 15. Dezember muß jeder Einzelne, der beruflichen Anteil an dem kulturellen Leben nimmt, seinen Eintritt in eine Körperschaft vollzogen haben, die einer der Kulturkammern angehört. Nach diesem Termin läuft jeder deutsche Künstler Gefahr, durch Polizeigewalt an der Ausübung seines Berufes gehindert zu werden, falls er der Meldepflicht nicht nachkommt. Entsprechende Gesetze befinden sich in Vorbereitung.

An jeden tritt nunmehr die Frage heran, ob er einen im Sinne des Reichskulturkammergesetzes liegenden Beruf ausübt. Kommt für ihn eine Mitwirkung bei der Erzeugung von Kulturgut in Betracht? Oder bei der Wiedergabe, der geistigen oder technischen Verarbeitung? Oder der Verbreitung, der Erhaltung, dem Absatz oder der Vermittlung des Absatzes? Diese Bestimmungen erfassen jeden, der nur irgendwie etwas mit kulturellen Gütern zu tun hat. Es kommt nicht auf die Form der Beschäftigung an, sondern nur auf die Tatsache an sich. Der Schriftleiter, der geistige Kulturgüter verbreitet, ist ebenso beteiligt, wie der Film-Fachmann oder der Rundfunktechniker. Eine unmittelbare Anmeldung bei der Reichskulturkammer ist unzulässig. Einzig und allein die amtlichen Großverbände, die die Basis der einzelnen Kammern bilden, können Mitglieder aufnehmen. Also z. B. freie Schriftsteller im „Reichsverband deutscher Schriftsteller", Berlin W., Nürnbergerstr. 8 (Kritiker jeder Art, Dichter usw.). Musiker melden sich beim „Reichskartell deutscher Berufsmusiker", Berlin W., Blumenthalstr., hauptberufliche Redakteure beim „Reichsverband der deutschen Presse", Berlin W., Tiergartenstr. usw. Es liegt im dringendsten Interesse eines jeden, seiner Meldepflicht unverzüglich nachzukommen.

Meldepflicht für Komponisten.

Wir erhalten folgende Zuschrift mit der Bitte um Veröffentlichung:

Nachdem im Anschluß an die Eröffnung der Reichskulturkammer der „Berufsstand der deutschen Komponisten" begründet worden ist, dem — gemäß Reichskulturkammergesetz und den dazu erlassenen Durchführungsbestimmungen — jeder schaffende Musiker anzugehören hat, fordere ich hierdurch sämtliche in Deutschland lebenden Komponisten deutscher Staatsangehörigkeit auf, sich unverzüglich zur Aufnahme in den Berufsstand schriftlich zu melden, worauf ihnen die erforderlichen Aufnahmeformulare zugehen werden. Anschrift: Berufsstand der deutschen Komponisten zu Händen von Herrn Hugo Rasch, Berlin W. 8, Wilhelmstr. 57/58. gez. Dr. Richard Strauß.

Neuordnung in der deutschen Musikwissenschaft.

Um die musikwissenschaftliche Forschung und Lehre, die der Erkenntnis und damit auch der unverkümmerten, lebendigen Auswirkung des nationalen musikalischen Kulturguts dienen soll, dem neuen Staat zu fruchtbarer Arbeit eingliedern zu helfen, hat der Präsident der „Deutschen Gesellschaft für Musikwissenschaft" (bisher „Deutsche Musikgesellschaft), Prof. Arnold Schering-Berlin, die Gesellschaft auf dem Führer- und Leistungsgrundsatz neu aufgebaut und ihr eine neue Arbeitsgliederung gegeben. Ein Generalsekretär (Dr. von Hase-Leipzig) und ein „Finanzbeirat" regeln die geschäftlichen Angelegenheiten. Der Förderung der wissenschaftlichen Tätigkeit soll ein Fachbeirat dienen, der sich aus den Fachberatern folgender Arbeitsgruppen zusammensetzt: Musikalische Landeskunde (Prof. Seiffert-Berlin mit Prof. von Ficker-München und Prof. Müller-Blattau-Königsberg) — Musikalische Bibliographie und Bibliothekwesen (Dr. Krabbe-Berlin mit Dr. Beckmann-Berlin, Prof. Springer-Berlin und Dr. Taut-Leipzig) — Instrumentenwesen und musikalischer Denkmal-

schutz (Prof. Gurlitt-Freiburg mit Prof. Schultz-Leipzig und Prof. Frotscher-Danzig) — Universitätswesen (Prof. Schiedermair-Bonn mit Prof. Vetter-Hamburg und Dr. Birtner-Marburg) — Musikerziehung (Prof. Stein-Berlin mit Dr. Schäfke-Berlin und Prof. Noack-Darmstadt) — Evangelische Kirchenmusik (Prof. Hasse-Tübingen mit Prof. Gerber-Gießen und Dr. Mahrenholz-Hannover) — Katholische Kirchenmusik (Prof. Ursprung-München mit Prof. Schmitz-Breslau und Prof. Halbig-Berlin) — Opernwesen (Prof. Lorenz-München mit Prof. Schmidt-München, Prof. Bücken-Köln und Dr. Anheißer-Köln) — Kritik, Verlag, Konzertwesen (Dr. Heuß-Leipzig mit Prof. Werner-Hannover und Dr. von Hase-Leipzig) — Pressewesen (Dr. Steglich-Erlangen mit Dr. Schenk-Rostock) — Musikalische Volkskunde, Volkslied (Prof. Moser-Berlin mit Prof. Müller-Blattau-Königsberg und Dr. Quellmalz-Freiburg) — Vergleichende Musikwissenschaft, Rundfunk, Schallplatte (Prof. Schünemann-Berlin mit Dr. Heinitz-Hamburg und Dr. Schneider-Berlin) — Musikwissenschaftliches Publikations- und Reproduktionswesen (Prof. Besseler-Heidelberg mit Dr. Zenck-Göttingen und Dr. Osthoff-Berlin). Die Schriftleitung der Zeitchrift für Musikwissenschaft hat Prof. Schneider-Halle übernommen. Die Herausgabe eines Jahrbuchs ist vorgesehen. Bei der Verwirklichung dieser Pläne wird alles darauf ankommen, daß sich die wissenschaftliche Forschung nicht nur als Selbstzweck betrachtet, sondern sich ihrer Verbundenheit mit dem Kulturleben der Nation und ihren daraus entspringenden Pflichten stets bewußt ist.

In einer Versammlung der Vertreter der Musikwissenschaft an den deutschen Universitäten und Hochschulen in Leipzig ist begonnen worden, den neuen Arbeitsplan in die Tat umzusetzen. Lebhaft begrüßt wurde der Entschluß des Präsidenten, Staatsrat Dr. Furtwängler, Thomaskantor Dr. Straube und den Senioren der deutschen Musikwissenschaft Geh. Rat Stumpf-Berlin und Geh. Regierungsrat Sandberger-München die Ehrenmitgliedschaft anzutragen und dem Reichskanzler, dem Reichspropagandaminister sowie den Unterrichtsministern der Länder das Gelöbnis tatkräftiger Mithilfe am Aufbau der Kultur des neuen Reiches zu übermitteln.

Volkslied und Wettbewerb.

Ein Nachwort zum Preisausschreiben der deutschen Musikpremièrenbühne.

Von Dr. Fritz Stege, Berlin.

In Berlin wurde der Wettbewerb um das deutsche Volkslied ausgetragen. Viertausend Kompositionen waren eingegangen, 160 Lieder kamen für die engere Wahl in Frage, 17 wurden öffentlich vorgetragen. Ein paar wurden mit Preisen ausgezeichnet, der erste (Adolf Hitler-) Preis wurde nicht vergeben.

Ich habe sie mir alle angehört — diese siebzehn Lieder, die den deutschen Volksliedstil der Gegenwart kennzeichnen sollen. Zu dieser Anforderung ist man angesichts der hohen Zahl von eingegangenen Gesängen aus allen Teilen Deutschlands und aus allen Kreisen des Volkes zweifellos berechtigt. Ein Wettbewerb von solchem Ausmaß muß unbedingt einen aufschlußreichen Einblick in die musikalische Psyche des Volkes gewähren, muß Zeugnis ablegen von der Beschaffenheit der Volksseele, muß von ihren Leiden und Freuden, ihren Sorgen und Interessen Kunde bringen können. Und wie stand es nun mit dem künstlerischen Ergebnis jenes Wettbewerbs — an Hand von siebzehn Solo- und Chorliedern?

Sämtliche Lieder gehörten dem Volksliedstil des 19. Jahrhunderts an. Vielleicht einer oder zwei nationalsozialistische Gesänge, die einen neuen Ton versuchten, die sich jedoch ebenfalls nicht über den Rhythmus und über die typischen Anfangsnoten in der Moll-Tonart des „Volk ans Gewehr" hinausschoben. Im übrigen durchwegs Lieder, die einem irgendwie bekannt vorkamen durch die Fülle der unbewußten Erinnerungen im Spiegel der gewählten Melodie.

Da herrschten Anklänge an Soldatenlieder vor (das erste Preislied „Kamerad Horst Wessel" entspringt der Gefühlswelt bekannter Kriegslieder), da tauchen musikalische Bilder an gehörte

Motive der Tanzmusik auf, an Operettenweisen, an andere Volkslieder (wer vermag anzugeben, ob der Text der unausrottbaren „Rasenbank am Elterngrab" vielleicht unbewußt Anlaß zu der ersten Zeile eines ebenfalls preisgekrönten Arbeiterliedes gegeben hat: „Vorm Elternhaus steht eine Bank"). Selbstverständlich soll keinesfalls von bewußten Anlehnungen gesprochen werden. Nein — es soll damit lediglich die allgemeine Gefühlssphäre gekennzeichnet werden, der diese siebzehn Gesänge angehören. Gewiß vermag man viel Innigkeit, echte Empfindung, heroische Töne festzustellen. Bemerkenswert ist nur die Tatsache, daß dieser Liedstil eine Entwicklunglinie des 19. Jahrhunderts schnurgerade fortsetzt, als hätten wir keinen Krieg, keine marxistische Schreckensherrschaft, keine nationale Revolution gehabt. Nicht verschwiegen werden kann die Feststellung, daß Fritz Jödes Volksmusikreformen an allen diesen neuen Volksliedern spurlos vorübergegangen sind. Als wenn Jöde nie gelebt, nie seine mittelalterlichen Lieder in millionenfacher Auflage ins Volk geworfen hätte.

Aber es wäre besser, man vermeidet eine zwangsweise Produktionssteigerung des Volksliedes durch Preisausschreiben. Das Volkslied richtet sich nicht nach gelehrsamen Urteilen, nach den Entscheidungen der Preisrichter. Das Volkslied ist und bleibt ein Wildgewächs. Und wenn man wirklich Werte kritisch gegeneinander abwägen will — dann lasse man lieber das Volk selbst über seine eigenen Volkslieder abstimmen!

Probesingen.

Wir erhalten folgende Zuschrift:

Es scheint nötig, die Öffentlichkeit darauf aufmerksam zu machen, welche Mißstände sich bei der durch Herrn Geheimrat Rainer Simons beabsichtigten Errichtung einer Oper im Raimundtheater schon jetzt ergeben. Eine große Anzahl von jungen Gesangskünstlern, die gegenwärtig jede Möglichkeit, ein Engagement im Ausland zu finden, verschlossen sieht, kommt auf die ausdrücklich von Herrn Rainer Simons veröffentlichte Nachricht, daß er sich ein Ensemble ganz aus jungen Kräften neu zusammenstellt, zu ihm. Wie aber findet die Auswahl statt? Wir haben es selbst erlebt, daß er sich in einem Zeitraum von dreißig Minuten vierzig Kandidaten „vorsingen ließ". Es kommt also, wenn man die Zeit für den Namensaufruf, für das Auf- und Abtreten des Sängers und für das musikalische Vorspiel abrechnet, auf ein solches „Probesingen" knapp eine halbe Minute. Nun kann kein noch so großer Gesangspädagoge und kein noch so routinierter Theaterdirektor in der ersten halben Minute über Talent und Stimme ein richtiges Urteil gewinnen, zumal jeder Sänger im Anfang mit einer gewissen Befangenheit und Nervosität zu kämpfen hat. (Man braucht gar nicht an Caruso oder Slezak und ihre Geständnisse erinnern.) Und für diese Prüfungsfarce hat jeder Kandidat überdies dem Herrn Geheimrat zehn Schilling als Taxe zu erlegen!

Universitätsprofessor Dr. Viktor Junk, Wien.

Aufruf.

Aktivitätszwang des Musikliebhabers.

Im aufgehenden Dritten Reich gibt es für den Musikliebhaber eine unausweichliche Anforderung. Sie lautet: Sei aktiv, betätige Dich aktiv in der Musik! Spiel, blase, zupfe oder streiche ein Instrument! Sei es nun die Königin der Hausmusik, das Klavier oder die Geige, das Cello, die Flöte, die Oboe, Klarinette, das Fagott, Horn oder gar die Bratsche, Trompete, sei es die Mundharfe, das Bandonion, die Zither, Laute oder Gitarre. Welches Instrument Du spielst, darüber entscheidet nur Deine Begabung, aber . . . wenn Du ein Musikliebhaber sein willst, Dich begabt fühlst und begabt dazu bist, dann mußt, mußt, mußt Du Dich aktiv an der Liebe zur Musik betätigen. Du mußt des weiteren Rundfunk hören, denn durch den Rundfunk erhältst Du dauernd Anregung, was Du spielen kannst, wie Du spielen mußt. Eine Unmenge an guter Musik wird Dir dort geboten, Du kannst darin mit Deinen Ohren hörend wühlen, wie in einem Musikaliengeschäft oder einem Antiquariat. Oh welche Wonne ist es, in so einem Musikaliengeschäft in den Noten umherzusuchen, in den Noten — die man sehr vorsorglich behandelt — zu schauen, welche Schönheiten es gibt, und dann —

5*

wenn man das Beſte fand, nimmt man es mit wie einen Schatz. Dann geht es nach Haus ans Inſtrument. Freilich, dann kommt nach der erſten Wonne dicke Arbeit. Ich erinnere mich aus meiner frühen Jugend, als ich noch Muſikliebhaber war, dieſer herrlichen Stunden: der Trotz erwacht dann in jedem Deutſchen, der Muſik tätig liebt: Das muß ich ſchaffen. Oft freilich gings trotzdem nicht beim erſten Male. Dann ſprach meine ſelige, gute Mutter, ein Freund tröſtend auf mich ein, daß kein Haus an einem Tage gebaut werde, daß kein Baum auf einen Hieb falle. Und ich klappte das Heft zu und am nächſten Tage, als ichs wieder vornahm, oh Wunder, da ging manches wie von ſelbſt beſſer, andere Stellen wieder konnte ich nun ſchon halb bewältigen, andere wieder mußten in den nächſten Tagen überwunden werden. Das Meiſte aber wuchs wie über Nacht in mir, wurde klar und leicht. Und ich habe niemals locker gelaſſen, bis ich ein Stück ganz beherrſchte, ganz mir innerlich errungen hatte, bis ichs ganz hatte und es mir reif erſchien, daß es in mir eine Heimat gefunden hatte. Wohl kam es vor, daß ich ein Stück doch weglegte, entweder, weil ichs — wie ich jetzt weiß — noch nicht faſſen konnte, oder weil ich meine derzeitige Leiſtungsfähigkeit überſchätzt hatte. Aber eines iſt mir doch niemals vorgekommen: daß ich ein gutes Stück ablehnte. Ich habe wieder und wieder gebohrt, oft nach monatelanger, ja jahrelanger Pauſe und ſiehe da — auf einmal gings in mir auf, wie ein Saatkorn im harten Ackerſtückchen, es hatte lange gedauert, aber nun wuchs es umſo ſchöner empor und reifte zur Frucht. Später als Berufsmuſiker hat ſich dieſe Freude am Errungenen mir erhalten, wie alle echten Berufsmuſiker ſich dieſe innere Wärme erhalten. Ich darf heute von jedem Liebhaber dieſes unermüdliche Immerwieder fordern! Denn eine beſondere Eigenſchaft des Deutſchen, namentlich des im neuen Reiche Geneſenen oder Geneſenden iſt eine nie ermüdende, immer neu erwachende und ſich immer verſtärkende Ausdauer, eine Zähigkeit ohne Grenzen, ein Drang, nicht nur zuzuſchauen, ſondern ſelber mit zugreifen, als Muſikliebhaber zumal ſelber die Töne erklingen zu laſſen, die in uns ſchwingen, die in uns reifen.

Der Name Muſikliebhaber iſt ein Ehrenname im Dritten Reich. Wer ihn ſich erringen will, muß arbeiten an ſich und an den Werken, die er vornimmt. Und wenn ihm einmal der Atem der Kraft auszugehen droht, dann denke er an unſer aller einzigen Führer, dann denke er an Adolf Hitler und er denke an all die Tauſende und Aberzehn- und Hunderttauſende, die ohn Ermatten, ohne Raſt noch Ruhe dem Ziele hartnäckig zuſtrebten, deren erſter Schritt ſchon lange zurückliegt und die jetzt im donnernden Gleichſchritt friedlicher Millionen Deutſcher daherſchreiten, unaufhaltſam und ewig zum Ziele der Tat ſchreiten. Der äußere Kampf des ganzen Volkes bringt der Welt, der innere Kampf des Einzelnen bringt ihm ſelber Frieden. Mit dem Frieden kommt Freude und Sonne. So greift eins ins andere! So arbeitet auch der Muſikliebhaber am großen Ganzen mit wie alle Anderen: mit der Tat!

Der alte und neue Ruf und Ruhm des Landes der Muſik, Deutſchlands, fordert von jedem Muſikliebhaber, daß er mit ſeiner Mitarbeit Deutſchland im idealehrlichen Wettſtreit der Städte und Länder deutſchen Blutes in die erſte Reihe der Kämpfer bringe. Andere werden wieder uns nacheifern und ſo fördert eins das andere. In der erſten Reihe der Kämpfer ſtehen zu wollen, verpflichtet zu vielfacher Tat, zu vielfacher Kenntnis der Waffen dieſes Kampfes. Rechte aber aus dieſen Taten herzuleiten unterſteht ſich kein echter Deutſcher. Uns erwachſen aus Taten nur neue Pflichten und darauf ſind wir ehrlich ſtolz! Und nun, deutſcher Muſikliebhaber, drauf und dran! Dr. A. N.

Eine neue Volksoper.

In den ſtillen Werkſtätten unſerer deutſchen Künſtler wird fleißig gearbeitet. Es gilt, den deutſchen Menſchen in ſeiner Weſenheit, die deutſche Erde in ihrer Innigkeit, die deutſche Arbeit in ihrer Gläubigkeit auf der Bühne darzuſtellen. Der ſehr begabte, mit größeren Chor- und Orcheſterwerken hervorgetretene Komponiſt Hans Albert M a t t a u ſ ch hat eine heitere Volksoper „D e r A l t e i m S ch a f s p e l z" vollendet, die das Volksleben kennzeichnet und dem Volksempfinden weiteſter Kreiſe entſpricht. Über den Dächern von Uſelfingen, einer Spitzwegſchen Kleinſtadt, beginnt das Spiel um einen falſchen Rembrandt, den „Alten im

Schafspelz", dessen trügerische Existenz nicht nur den „Kunstverein" in hellen Aufruhr versetzt, sondern zugleich ein derartiges fröhliches Durcheinander von kleinbürgerlicher Eitelkeit, dünkelhaftem Aufbegehren und Dickköpfigkeit zuwege bringt, daß die ernsten künstlerischen Menschen der Komödie, der Maler Edel und sein „Schwalbenbräutchen" Hilde Mühe genug haben, die verworrenen Fäden zu lösen. Zwei Welten stehen sich hier gegenüber: die Welt der Alten, Ehrsüchtigen und die Jugend mit neuen Idealen und gläubigen, brennenden Seelen. Die Gruppe der Älteren muß erst auf diesen falschen Rembrandt hineinfallen, um zu lernen, daß Kunst nicht Sensation, nicht Geschäft ist, sondern Lebensinhalt, Heiligtum. Das Textbuch hat der bekannte Dichter E. H. Bethge verfaßt.

„Die Musik" — „Zeitschrift für Musik" und anderes.

Vor ihren 26. Jahrgang stellt „Die Musik" ein Werbeschreiben. Das ist ihr gutes Recht und jeder geschäftsgeübte Verlag und Geschäftsmann weiß, daß das Unterlassen einer rührigen Werbung oft geradezu die Lebensfähigkeit eines Unternehmens unterbindet. In dem Werbe-Rundschreiben wird darauf hingewiesen, daß „Die Musik" ein Kampforgan für nationale Kunst und Weltanschauung unter dem neuen Hauptschriftleiter Johannes Günther, der dem Gremium des Kampfbundes für deutsche Kultur angehört, künftig sein wird. Man glaubt es gern, daß unter der neuen Hauptschriftleitung das Gesicht der „Musik" (wie noch so vieler anderer Kunstunternehmungen) ein anderes sein wird, als unter der vorangehenden Bernhard Schusters. Das mag alles erfreulich und schön sein. Nur wenn man einstmalige Leser, die lange vor dem großen Umbruch nach einer nationaler eingestellten Musikzeitschrift Umschau hielten, mit dem Hinweis wiederzugewinnen versucht, daß „Die Musik" „heute wohl unbestritten die führende europäische Musikzeitschrift in deutscher Sprache" ist, so sind zu dieser Feststellung wohl einige Anmerkungen nicht ganz unangebracht:

Zu Europa zählt gottlob immer auch noch Deutschland, das seinen Willen zum Leben im neuen Reich in herrlicher und erhebender Weise zum Ausdruck bringt. Und in diesem geliebten deutschen Vaterlande gibt es viele und sehr viele, die längst erkannt haben, daß die „Zeitschrift für Musik" (ZFM) in Bezug auf ihre Mitarbeiter und Anhänger, in Bezug auf die Fülle und Gediegenheit des Inhalts der einzelnen Hefte den Vergleich mit jeder führenden Musikzeitschrift nicht zu scheuen braucht. Der Kreis derer ist groß, die z. B. längst erkannt haben, daß das wichtige Teilgebiet der Schulmusik (die mir als Schul-Musiklehrer naturgemäß besonders am Herzen liegt), in der ZFM eine weit ausgiebigere Beachtung und Stilpflege finden dürfte, als in der „Musik", daß aber auch über das gesamte übrige Musikschaffen die Warte, von der aus es überschaut, dargelegt und gehegt wird, in ihrer erhöhten Stellung nicht übertroffen wird. Mag sein, daß in ihrer europäischen Stellung „Die Musik" die „Zeitschrift für Musik" und andere deutsche Musikzeitschriften übertrifft, dies aber dann doch wohl nur darum, weil letztere (gedacht wird hier nur an die ZFM) gar nicht so sehr auf unbedingte europäische als auf deutschvölkische und nationale Grundeinstellung schon von früher her bewußt und wissentlich sich abgehoben hat. Daß diese Tatsache auch im Ausland erkannt worden ist, dürfte doch klar sein. Der derzeitige Herausgeber der ZFM hat vor dem Kriege schon mit der nicht hoch genug zu preisenden Begründung und Herausgabe der „Deutschen Musikbücherei" eine deutsche Tat geleistet, die freudigste Zustimmung beispielsweise eines Max Reger und vieler führender deutscher Geister gefunden hat. Bei all diesen Herausgaben handelte es sich nicht um geschäftsklügelnde Unternehmungen, (eine Feststellung, zu der jeder auch nicht buchhändlerisch Geschulte bei nur oberflächlicher Überlegung leicht kommen dürfte), als vielmehr um die bewußte Pflege ausschließlich deutschen Kulturwertgutes.

Diese Zeilen haben nicht den Zweck der Heraufbeschwörung einer unnötigen und unfruchtbaren Polemik und halten sich daher bewußt knapp. Ein Geist der Gleichschaltung und edlen Wettbewerbs hat andere Aufgaben und Ziele. Pflicht aber ist es, Verzerrungen von Tatsachen entgegenzutreten, in welcher Form sie auch auftauchen mögen. Jeder wahrhaft Deutschbewußte freut sich der Tatsache, daß „der neue Aufbau deutschen Musiklebens und die Einordnung musikalischen Schaffens in die nationale Linie (— auch —, Einfügung des

Einsenders) aus der Monatsschrift »Die Musik« ein Kampforgan" für nationale Kunst und Weltanschauung gemacht hat, aber es darf und soll hier die Feststellung nicht unterlassen werden, daß die ZFM diese Umstellung nicht nötig hatte und daß sie — trotzdem und deshalb — um ihre Stellung als „führende Musikzeitschrift" und Anerkennung als solche in der musikalischen Fachwelt ebenfalls zukünftig nicht bange zu sein braucht. K. A. M.

Anmerkung des Herausgebers: Wir bringen diese Einsendung zum Abdruck, zeigt sie doch mit herzerfrischender Deutlichkeit, daß unsere Arbeit in unserem Leserkreis verstanden wird und unsichtbar — vielfach auch unausgesprochen — sich eine kulturkämpferische Gemeinschaft zwischen dem Herausgeber und seinen Mitarbeitern einerseits und der großen Lesergemeinde anderseits gebildet hat. Das ist es aber, worum es geht, und dies bei solcher Gelegenheit einmal so frei betont zu sehen, ist wohl ein schöner Lohn für unsere Arbeit. — Im übrigen aber freut es uns, von der Zeitschrift „Die Musik" zu hören, daß sie nun endlich auch der nationalen Kunst dienen will. Wir hätten uns gefreut, schon früher — in den harten Zeiten des Kampfes — einen Mitkämpfer in ihr zu finden. Aber auch heute noch ist uns ihre Mitarbeit am nationalen Wiederaufbau unseres deutschen Musiklebens willkommen. Das große Werk kann nur gelingen, wenn alle daran mithelfen. Bosse.

Ich bitte ums Wort!

Auf Veranlassung des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland habe ich vor einem halben Jahre einen Dankpsalm nach Worten der Heiligen Schrift komponiert[1], der bei der Fünfzigjahr-Feier dieses großen Deutschen Verbandes in Stuttgart gesungen sowie darauf in zahlreichen anderen Städten (u. a. mehrmals in Dresden vom Kreuzchore) wiederholt worden ist. Auch am bevorstehenden Silvester- und Neujahrstage soll dieser Dankpsalm, wie ich höre, in Gottesdiensten und Aufführungen erklingen. Da erfahre ich, daß jetzt ängstliche Chorleiter und Geistliche dem widerraten, weil in diesem Psalm eine — althebräische Melodie Verwendung gefunden habe! Letzteres ist richtig. Es handelt sich hierbei aber nur um 8 (acht), mit dem a cappella-Chor alternierende Rezitativ-Takte, die auf den alttestamentlichen Ursprung der Bibelstelle: „Herr, ich bin viel zu geringe aller Barmherzigkeit und Treue" usw. Bezug nehmen und deren tiefer Ausdruck allerdings erst im eigenen Sing-Erleben ganz fühlbar wird. Keinesfalls etwa handelt es sich hier um eine moderne jüdische Weise, sondern ein etwa 1850 Jahre altes Melodiestück, das in seiner Sprechsingart vielleicht sogar jener Weise ähnelt, die der Heiland und seine Jünger beim letzten Abendmahle angestimmt haben (siehe Matth. 26, 30 und Mark. 14, 26). Denn daß jener „Lobgesang" nur mit einer althebräischen Melodie verknüpft gewesen sein kann, scheint wohl außer Zweifel. Übrigens finden sich auch in unseren gregorianischen Kirchengesängen, u. a. den „Psalmtönen" und „Lamentationen", noch Überreste solch althebräischen Melodiengutes, und gerade im letzten Jahrzehnt ist auf derartige, in die Augen springende Parallelen wiederholt hingewiesen worden.

Doch genug! Fest steht jedenfalls, daß der oben erwähnte, jetzt so ängstlich betrachtete „Dankpsalm" mit dem Arierparagraphen oder Ähnlichem nicht das Geringste zu tun hat. Man höre doch nicht auf Miesmacher und lasse sich von seinen künstlerischen Entschlüssen nicht abbringen. Heil Hitler!

Prof. D. Otto Richter, Dresden.

Zur Lage der Klavierindustrie.

Der Rückgang der Klavierindustrie ist bisher noch nicht zu einem Stillstand gekommen. Noch im Jahre 1925 wurden insgesamt 1831 Betriebe mit 33 634 beschäftigten Personen gezählt. Ende Oktober 1932 sank die Beschäftigungsziffer auf 8% der angegebenen Zahlen. Bis heute ist ein weiterer Rückgang erfolgt. Von hundert vorhandenen Arbeitsplätzen im Juli dieses Jahres sind nur noch 3,7% besetzt. Im ersten Halbjahr 1933 waren noch 1400 Arbeiter in der Klavierindustrie beschäftigt. Rund 16 000 Arbeiter sind in der Klavierindustrie brotlos.

[1] Verlag Heinrichshofen, Magdeburg.

Daß hier baldige Abhilfe notwendig ist, soll dieser Industriezweig vor dem Zusammenbruch gerettet werden, ist einleuchtend. Eine umfangreiche Denkschrift der Industrie- und Handelskammer, der wir die vorstehenden Zahlen entnommen haben, gibt unter dem Motto „Arbeitsbeschaffungsprogramm der Piano-Front" zum Teil recht wertvolle Anregungen, um diesem katastrophalen Zustand abzuhelfen. Da ist zum Beispiel von dem Bau billiger Volksklaviere die Rede, deren Stückpreis sich etwa auf 300/400 Mark belaufen würde. Da werden außer wirtschaftlichen Erleichterungen auch einige kulturell wichtige Punkte angeführt, etwa in der Frage, ob es möglich ist, daß die Erteilung von Schankkonzessionen abhängig gemacht wird von der Erwerbung eines neuen Klaviers. Rundfunk und Presse sollen sich mehr für die Klavierankäufe einsetzen, und die Lokale, die durch das Anschaffen eines Lautsprechers anstelle der bisherigen Kapelle sparen, könnten einen Bruchteil der früher hier aufgewandten Unkosten an die „Pianofront" abführen. Tausende von Klavieren sind nach der Denkschrift allein aus den Brauerei-Lokalen bei Einführung des Radios verkauft und versteigert worden. Eine Unmenge von gebrauchten Instrumenten überschwemmte somit den Arbeitsmarkt — eine Erscheinung, die selbstverständlich die nachteiligsten Folgen für die Neuherstellung von Klavieren verschulden mußte.

In welcher Weise diese Denkschrift sich die geringfügigsten Umstände nutzbar zu machen sucht, zeigt etwa der Vorschlag der Postreklame mit Poststempel „Treibt Hausmusik", „Musiziere selbst", oder die Einführung von Zusprüchen und Sprechchören am Rundfunk „Die Musik adelt den Menschen" oder „Jeder Mensch ist arm ohne Musik". Die von der Deutschen Musikpremièrenbühne e. V. (Dresden) für 1934/35 in Berlin geplante Weltmusikausstellung soll von der Klavierindustrie wesentlich berücksichtigt werden, die Gründung von „Fahrenden Kapellen", auf öffentlichen Plätzen und in Hallen musizierend, wird in Erwägung gezogen, um der Arbeitslosigkeit im Musikerberuf zu steuern, was wiederum indirekt der Klavierindustrie zugute kommen würde, und dergleichen mehr.

Das Klavier zählt zu den wichtigsten deutschen Hausmusikinstrumenten, und unter den jetzigen politischen Verhältnissen ist der Verzweiflungskampf der Klavierindustrie um seine Existenz kein Einzelproblem mehr, dessen Lösung nur bestimmten Volksschichten vorbehalten bleibt — das ganze deutsche Volk sollte sich ernstlich mit dem tieferen Kern dieser Frage auseinandersetzen, da die Kultur eines Volkes nicht zumindest abhängig ist von der seelischen Gewinn versprechenden Pflege guter deutscher Hausmusik auf den ihr eigenen Musikinstrumenten. —

Deutsche Künstler, fördert deutsche Meister!

Von Joh. Ziegler, Leiter der Werkstatt Prof. F. J. Koch, Dresden.

Alle geistigen, künstlerischen und wirtschaftlichen Kräfte unseres Volkes folgen begeistert dem Ruf unseres großen Führers nach nationaler Selbstbesinnung und Zielsetzung. Deutsche Kunst wird wieder bewußt gepflegt und aller „welsche Tand" bekämpft. Ein gesunder, frischer Wind hat auch den Tempel deutscher Kunst von fremdrassiger, fremdländischer Überwucherung befreit, und vorwiegend deutsche Weisen, deutsche Lieder erklingen wieder bei uns.

Seit Jahrzehnten kämpft aber der zeitgenössische deutsche Geigenbauer einen schweren, vergeblichen Kampf nicht nur um seine Existenz, sondern um die Anerkennung seiner hervorragenden Leistungen und gegen die sinnlose, völlig unberechtigte Überschätzung der alten, insbesondere der alten italienischen und französischen Geige. Mitschuldig an diesem unwürdigen Zustand war die deutsche Presse und der deutsche Künstler. Wir haben immer und immer wieder erlebt, daß die Presse bereitwillig ihre Spalten den aus dem Ausland kommenden Sensationsmeldungen öffnete, wenn es sich darum handelte, den Nimbus von der angeblichen Überlegenheit und Unerreichbarkeit der altitalienischen Geige zu fördern, die es aber ablehnte, sachliche Richtigstellungen von deutschen Fachleuten zu solchen Meldungen zu bringen.

Und wie stellte sich der Künstler im allgemeinen zu der Frage: „Alte oder neue Geige?". Meist wurde gedankenlos der von Vätern und Großvätern übernommene Unsinn nachgeredet, daß nur eine alte Geige gut klingen könne und daß eine Geige durch Alter und Einspielen

immer beſſer würde, obwohl ſich bei objektiven Vergleichsſpielen zwiſchen erſtklaſſigen altitalieniſchen Geigen und erſtklaſſigen neuen deutſchen Meiſtergeigen niemals einwandfrei eine Überlegenheit der erſteren hat nachweiſen laſſen. Im Gegenteil haben ſich in vielen Fällen die neuen Geigen ſogar als überlegen erwieſen! Wie ſchwer iſt es aber, ein liebgewordenes altes Vorurteil aufzugeben, namentlich wenn man bewußt oder unbewußt aus materiellen Gründen an deſſen Erhaltung intereſſiert iſt.

Jeder Beſitzer einer angeblich echten alten Geige, jeder Händler mit alten Geigen und die Vielen, die einen blühenden Schwarzhandel mit angeblich echten alten Geigen treiben, haben ein begreifliches Intereſſe daran, den Glauben an die Überlegenheit der alten Geige zu nähren und zu fördern, um die Preiſe für ſolche Inſtrumente auf der ganz unberechtigten phantaſtiſchen Höhe zu halten, letzten Endes zum Schaden der Künſtlerſchaft. Wie viele befähigte deutſche Geigenbauer haben ſchließlich ihren eigentlichen Beruf aufgegeben und ſind Händler geworden, weil ſie ſonſt hätten verhungern können. Was ſoll aber werden, wenn auch die letzten italieniſchen Geigen überaltert und unſpielbar geworden ſind? Jeder ausübende Muſiker und Lehrer kann durch Beiſpiel und Aufklärung eine hohe kulturelle Aufgabe erfüllen und ſich ein Verdienſt erwerben um die Förderung des deutſchen Geigenbaues.

Richtlinien für die Neubildung von Geſangvereinen.

Auf Grund der geſetzlichen Beſtimmungen für den Kampf gegen den Marxismus ſind vielfach auch Arbeitergeſangvereine unter Beſchlagnahme des Vermögens aufgelöſt worden. Zuſtändig für die Beſchlagnahme ſind in Preußen auf Grund einer Verordnung vom 31. 5. 1933 der Innenminiſter, das Geheime Staatspolizeiamt und die Regierungspräſidenten. Der Regierungspräſident hat das Recht, das Vermögen ſolcher Vereinigungen zu Gunſten des Landes Preußen einzuziehen. Die Freigabe des Vermögens etwa zu Gunſten neu zu gründender Vereine werde, obwohl in der Verordnung Entſprechendes nicht beſtimmt iſt, nach Anſicht des Deutſchen Gemeindetages durch den Regierungspräſidenten erfolgen können. Alſo ſteht der Neugründung von Vereinigungen unter Wahrung der Grundſätze des nationalſozialiſtiſchen Staates und künſtleriſcher Geſichtspunkte und unter Benutzung des früheren Vermögens nichts im Wege. Es ſei zu erwarten, daß die Reichsmuſikkammer demnächſt über die Neubildung und Umbildung von Geſangvereinen allgemeine Richtlinien ergehen laſſen werde.

MUSIKBERICHTE

STATTGEHABTE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke.

Mark Lothar: „Münchhauſen", Oper (Dresden).

Paul Klenau: „Michael Kohlhaas" (Stuttgart, 4. Nov.).

Flotow: „Sein Schatten", und

Hermann Zilcher: „Tanzfantaſie" (Hamburger Staatstheater).

Konzertwerke:

C. v. Dittersdorf: Konzert für Harfe und Orcheſter in Bearbeitung von Karl Hermann Pillney (Hamburg).

Mozart: D-dur-Violinkonzert (Adelaide-Konzert), (13. Nov. in London).

Friedr. Wilh. Schönherr: Meſſe a cappella (Halle a. S.).

Alfred Huth: „Die Erlöſten", Oratorium (Schleswig).

BEVORSTEHENDE URAUFFÜHRUNGEN

Bühnenwerke:

Hans Heinrich Dransmann: „Münchhauſens letzte Lüge" (Dortmund).

Franz Salmhofer: „Weihnachtslegende", Ballett nach Motiven von Franz Schubert (Wien, Staatsoper).

Adolf Vogl: „Die Verdammten", Oper (Neues Theater, Leipzig).

Konzertwerke:

Rudolf Herbſt: Werk 19a, Tänze aus der Oberpfalz für 8 Bläſer (Kalix-Konzerte, Nürnberg).

Karl Schäfer: Werk 34, 3 Orcheſterſtücke nach deutſchen Volksliedern (Kalix-Konzerte, Nürnberg).

Erich Rhode: Kammermuſik für 4 Bläſer und Klavier — Bläſertrio — Herbſtlieder (Bayer. Rundfunk).

Othmar Wetchy: Sinf. Musik f. VC. u. Orch. (Dezember, Wien).

Karl Höller: Werk 19, Kammerkonzert für Cembalo und 6 Soloinstrumente (Kalix-Konzerte, Nürnberg).

Richard Trunk: Feier der neuen Front. Ein Zyklus für Männerchor nach Gedichten von Baldur von Schirach. (31. XI. Berlin, durch den Berliner Lehrergesangverein unter Prof. Rüdel.

MUSIKFESTE UND TAGUNGEN

II. BRUCKNER-FEST IN MÜNCHEN.

Von Dr. Wilhelm Zentner, München.

Anton Bruckner hat im Jahre 1885 — und daraus spricht mehr als die augenblickliche Begeisterung und Dankbarkeit für die bahnbrechende Aufführung der E-dur-Sinfonie unter Hermann Levi — in einer tiefen Ahnung von bluts- und stammesverwandter Art München als seine „künstlerische Heimat" bezeichnet. Und in der Tat ist die bayerische Hauptstadt dann auch eine der vornehmsten Stätten des Brucknerverständnisses und der Brucknerverehrung geworden. Kein Wunder also, wenn die Internationale Brucknergesellschaft wie 1930 auch in diesem Jahre die überdies für alle süddeutschen, schweizer und österreichischen Brucknerfreunde mittelpunktartig gelegene Stadt mit ihren für die Durchführung reichen organisatorischen Möglichkeiten erneut zum Tagungsort des achttägigen Festes erwählt hat. Dichtbesetzte, ja zum Teil übervolle Säle zeugten von der leidenschaftlichen Anteilnahme, die die zahlreichen auswärtigen Gäste, vor allem aber auch die Münchener selber dem großen Genius und der mit seiner Feier verbundenen Kundgebung deutschen Geistes entgegenbrachten. Die Behauptung des Festredners Oskar Lang, daß „jede neue Synthese des Welterlebens, sei sie nun philosophischer oder künstlerischer Art, Zeit braucht, um allmählich erst über die fortschrittlichen Köpfe in die breiteren Schichten des Volkes einzusickern, bis sie schließlich als selbstverständlich und natürlich empfunden wird", fand durch die rege Teilnahme aus allen Bevölkerungskreisen vollauf Bestätigung.

Die Konzertreihe umfaßte zunächst als Kernstücke die fünf ersten Sinfonien. Drei Dirigenten und zwei Orchester teilten sich in deren Wiedergabe. Hans Knappertsbusch an der Spitze des ungemein klangplastisch spielenden Staatsorchesters fand Gelegenheit, von seinem Wachsen und Reifen als Brucknerdirigent zu überzeugen. Der breite Atem seiner langsamen Tempi, die Natürlichkeit seines Musizierens, sein ausgeprägter Klangsinn, die aus seinem dynamischen Stufengefühl entwickelte Kunst der Übergänge — das alles sind Tugenden, die seiner Brucknerdeutung zugute kommen müssen, obwohl der Meister vielleicht nicht gerade zu den Komponisten zählt, die der Wesensart und der innersten Neigung dieses Dirigenten am allernächsten stehen. Ich kann mir denken, daß der eingeschworene Brucknerianer an dieser virtuosen Leistung des Orchesters und seines Leiters manches verschoben empfunden haben mag. Auch wird sich die Mehrzahl der wahrhaft Brucknergläubigen mit der solistischen Behandlung der Bratsche im zweiten Satze schwerlich einverstanden erklären. Am allerwenigsten der Meister selbst, der nun einmal ein Bratschenunisono vorgeschrieben hat. Mit schöner, werkdienender Treue brachte Adolf Mennerich im Rahmen eines Volkssymphoniekonzertes die 2. und 3. Sinfonie zur gebührenden Geltung. Eine Freude war zu erleben, wie hier das große, nicht unmittelbar auf Bruckner eingestellte Publikum mitging! Die Deutung der 1. und 5. Sinfonie und damit den Ausklang des Festes hatte Siegmund von Hausegger seinen Münchener Philharmonikern vorbehalten. Seit Schalks Tode, der noch 1930 mit einer unvergeßlichen Wiedergabe der 5. begeistert hatte, ist Hausegger einer der letzten klassischen Brucknerinterpreten und Gralshüter. So war es nur recht und billig, daß er das Fest zum triumphalen Höhepunkte und Abschluß führen durfte.

Auch die drei Messen zu hören, war wiederum Gelegenheit geboten. Davon erklangen die in d-moll und e-moll an geziemender Stätte, im liturgischen Rahmen des sonntäglichen Gottesdienstes, erstere im Dom unter Prof. Ludwig Berberich, letztere in der St. Michaels-Hofkirche unter Prof. Alfons Singer, um in dieser Umgebung ihren ungebrochenen, nicht allein mit ästhetischen Maßstäben zu erfassenden Zauber zu üben. Die f-moll-Messe, die wohl am ehesten eine Konzertaufführung rechtfertigt, stand trotzdem in der nüchternen Tonhalle nicht ganz am zukommenden Ort. Die Erfahrung von 1930 wiederholte sich: es war, als widerstrebe das Werk seiner Loslösung aus der liturgischen Umklammerung und der Versetzung aus dem Kirchenraum. Mag auch die nicht durchweg auf der Höhe stehende Chorleistung die Wirkung beeinträchtigt haben, der Grund, weshalb die Messe nicht so eindrucksgewaltig wirkte wie ihre am Bestimmungsorte belassenen Schwestern, ist nicht nur in äußeren, sondern im Wesen der Schöpfung liegenden Gründen zu suchen. Mit einer hinreißenden Aufführung des „Te deum"

wuchs allerdings der von Hausegger geleitete Abend doch noch zu beherrschender Größe empor. Der Domchor unter Ludwig Berberich sang nach vorausgeschickter a cappella-Kunst des Josquin de Près, Guillaume Dufay und Claudio Monteverdi drei Motetten Anton Bruckners „Os justi", „Virga Jesse" und die Urfassung des „Christus factus est" unter Einbeziehung der begleitenden Violinstimme und der Posaunen mit unnachahmlicher Vortragskunst.

Auch je eine Erst- und Uraufführung gab es in diesen Münchener Brucknertagen. Die 1863 in Linz entstandene g-moll-Ouverture, eine Frucht der Arbeiten mit Kitzler, besaß für den Meister wohl in erster Linie den Sinn und Wert einer Orchesterstudie. Wobei freilich für den Hörer nicht ohne Reiz bleibt, das erste Flügelregen des Genius, das man in der romantisch überhauchten Adagio-Einleitung, in dem edlen Gesangsthema und in einigen bezeichnenden Einzelheiten der Instrumentation erspüren kann, zu belauschen. Mehr Gewicht zeigt allerdings die von Knappertsbusch uraufgeführte „Urfassung" des Scherzos zur 4. Sinfonie. Allerdings ist das Wort „Urfassung", wie der Vergleich beider Versionen lehrte, keine zutreffende Bezeichnung. Man kann nicht einmal behaupten, beide Fassungen verhielten sich zueinander wie Skizze und Ausführung. Obwohl beiden der Kerngedanke des Horn-Themas gemeinsam ist, handelt es sich doch um zwei durchaus verschiedene Stücke. Gewiß zeigt das Scherzo von 1874, das man trotz seiner Verwerfung durch Bruckner nicht unterschätzen sollte, die Kerben echt Brucknerschen Formwillens, vor allem in der Verarbeitung der musikalischen Gedanken, die freilich noch nicht eingesponnen sind in den jagdlichen Charakter des endgültigen Scherzos, aber noch ist das Ringen um die Form deutlicher als ihre Meisterung. Vielleicht liegt aber darin auch ein Reiz des Stückes, das in unseren Orchesterprogrammen Berücksichtigung verdiente. Losgelöst von der „Vierten", vor deren Geschlossenheit es, wie der Meister selbst durch seine Ablehnung dartat, nicht hätte bestehen können, dürfte das Stück im Konzertsaal sein Eigenleben als ein zwar nicht „großer", aber doch beachtenswerter Bruckner gewinnen.

Mit Friedrich Klose und dessen d-moll-Messe kam doch noch einer der wenigen persönlichen Bruckner-Schüler zu Gehör. Kloses Werk unterscheidet sich allerdings von seines Meisters Messen durch ihre bewußt unliturgische, dem Konzertsaal zudrängende Haltung. Nach der ungerechten Vernachlässigung, die Klose, eine der charaktervollsten und unbestechlichsten Persönlichkeiten der neueren Musik, im letzten Jahrzehnt erfahren hat, berührte die Wiederholung des bereits im Frühjahr durch Alfons Singer einstudierten und aufgeführten Werkes als eine Art verdienter Genugtuung, die auch vom Publikum als solche empfunden und durch eine überaus herzliche Huldigung für den unter den Festgästen befindlichen Komponisten bestätigt wurde. — Ebenfalls im Rahmen des Festes fand die Münchener Erstaufführung der „Deutschen Motette" op. 62 von Richard Strauß statt. Das wegen seiner unerhörten Wiedergabeschwierigkeiten gemiedene und daher seit 1913 erst zweimal aufgeführte sechzehnstimmige Werk erwies den hohen Rang des Münchener Domchors, der mit dieser auf jegliche Instrumentalhilfe verzichtenden Aufführung für sich und seinen Leiter Ludwig Berberich höchste Bewunderung abnötigte.

Die Festrede hielt der bekannte Brucknerforscher Oskar Lang, der Verfasser eines zwar an Umfang bescheidenen, aber an Inhalt umso gewichtigeren Brucknerbuches; seine von einem Strom charaktervoller Eigengedanken durchfluteten Ausführungen waren in ihrer tiefschürfenden, erlebnis-unmittelbaren Art ein heller Widerstrahl der erhebenden Eindrücke, die dies 2. Brucknerfest unter berufener Führung und Mitwirkung bedeutender solistischer Kräfte gespendet hatte.

SCHWEIZER MUSIKFEST IN STRASSBURG.

Von Karl August Maierheuser, Kehl (Baden).

Die Stadt Straßburg hat in Verbindung mit dem Schweizer Tonkünstlerverein in den Tagen vom 25.—29. Oktober ein großangelegtes Schweizer Musikfest in ihren Mauern veranstaltet, dem eine weitgehende innere und äußere Bedeutung zugemessen werden darf. Um dies vorauszunehmen: Es handelte sich fast ausnahmslos um deutsch-schweizerische Musik, die hier zum Erklingen gebracht wurde, besonders wenn man von der dreiaktigen Legende „Les armaillis" von Gustav Doret des zweiten Abends (unter E. G. Münch) absieht, die aber in den handelnden Hauptpersonen mit ihren Namen Maedeli, Lina, Roeseli, Koebi, Hansli sowohl, als auch im Stofflichen und Landschaftlichen und in den eingebauten Volksliedermelodien mehr deutsches Empfinden und die deutsche Volksseele wiederspiegelt, als die französische Sprache des Textbuches es vermuten ließe.

Der erste Abend wurde mit der Erstaufführung für Straßburg mit Othmar Schoecks Kantate „Vom Fischer und syner Fru" eingeleitet, die in den drei Jahren ihres Daseins schon eine Reihe erfolgreicher Aufführungen erleben durfte. Schoeck hat den Märchenstoff viel straffer und knapper gefaßt, als sein Landsmann Fr. Klose in seiner Oper „Ilsebill" ihn dramatisierte, und hat einen harmonischen Konzentrationsstil erreicht, der in

der Sturmfuge der letzten Variation in einer Steigerung gipfelt, die eindringlich nachwirkt, selbst wenn diese Gipfelung nicht so ideal erreicht würde wie unter der befeuernden Leitung des Straßburger Konservatoriumsdirektors Fritz Münch mit so vorzüglichen Solisten wie Mia Peltenburg-Bern, A. Grüninger-Zürich und F. Löffel-Bern dieses ebenso eigenprägige und gefühlsverdichtete sinfonische Tongemälde in wirklicher Festlichkeit erstrahlte. — Bei dem darauf folgenden Violin-Konzert des 1897 geborenen und jetzigen Lehrers am Baseler Konservatorium, Walther Geiser, bedauerte man, besonders im ersten Satz, daß der erstklassige Geiger Fritz Hirth-Basel nicht mit seinem Instrument so zum Geltungsdurchbruch kommen konnte, wie es seine hohe Kunst verdient hätte. Wenn die Melodien der Solovioline derart im Tongewirr des Orchesters untergehen, das mehr einer selbständigen Sinfonie gleichkommt, als den Zweck der Begleitung zu erfüllen, so entspricht dies zumindest nicht den Gesetzen eines idealen Violinkonzerts, und Figuren eines Soloinstruments, die derart im Orchester eingebettet liegen, daß sie auch bei klarster Wiedergabe nicht gehört werden können, sind doch nur unnötige Kraftverschwendung. Als Ganzes genommen hat aber auch dieses Violinkonzert durch Gefühlstiefe und Wärme für die Güte des deutsch-schweizerischen Musikschaffens beredtes Zeugnis mitzuliefern vermocht. — In prachtvoller Steigerung führte Fritz Münch mit seinem hochkultivierten Wilhelmer-Chor Fritz Bruns' „Verheißung" (Gedicht von Goethe) im zweiten Teil dieses Abends zu einem Höhepunkt, dessen Schlußjubel „Wir heißen euch hoffen!" wirkliche zukunftsfreudige Begeisterung entflammte. Die unter den Zuhörern weilenden Komponisten Walther Geiser und Fritz Brun konnten mit dem Gelingen der Festaufführung und dem dadurch mitbedingten Erfolg bei den Hörern, für deren starken Beifall sie sich persönlich bedanken konnten, restlos zufrieden sein. — Der Kammermusikabend des 27. Oktober brachte einleitend eine Violin-Klavier-Sonate von Frank Martin-Genf, von deren herzlicher Aufnahme der Komponist sich gemeinsam mit den Interpreten, Willem de Boer und Walter Frey, überzeugen durfte. W. Frey stellte seine pianistische Künstlerschaft auch erfolgreich in den Dienst einer Auswahl von Klavierstücken von Conrad Beck sowie beachtlichen Begabungsproben von Paul Müller, Hans Joachim Schäuble und Walther Schultheß, wie er auch als Begleiter am Flügel der Solokantate „Herbst" von Willy Burckhard für Sopran (Alice Frey-Knecht), Violine (Boer) und Cello (Fritz Reitz) sowie der Liederfolge „Neues Hoffen" von Werner Wehrli für den Erfolg sich als wirklich Berufener mit ganzer Hingabe und großem Können einsetzte. Als französisch-schweizerischer Komponist kam neben Frank Martin an diesem Kammermusik-Abend noch J. Binet-Genf mit einem hübschen Streichquartett in e-moll, von dem Züricher Streichquartett (W. de Boer, H. Schroer, Paul Essek und Fritz Reitz) klangprächtig zu Gehör gebracht und den Abend beschließend, zu Ehren.

Den krönenden Abschluß des Musikfestes bildete das dritte Konzert. Unter der aufopfernden, umsichtigen Leitung von Hans Münch-Basel, der die dargebotenen Werke auswendig aus dem Gedächtnis beherrschte, hörte man Hans Hubers etwas geräuschvolle, aber wirkungssichere Ouvertüre zur Oper „Simplicius", Volkmar Andreaes eigenartige, 1930 entstandene Li-Tai-Pe-Gesänge für Tenor und Orchester und, als zweiten Teil des Abends, den Sonnengesang des Franz von Assisi in der erhabenen und gewaltigen Vertonung von Hermann Suter. Aus den Lobgesängen der Geschöpfe, die Franz von Assisi zum Preise Gottes dichtete, als er 1225 im Kloster Sankt Damia krank lag, schuf Hermann Suter ein Oratorium von ganz großen und religiösen Ausmaßen. Das ist ein Werk, das zum Weihevollsten und seelisch Tiefsten gezählt werden muß unter Allem, was die neuzeitliche, musikalische Kunst hervorgebracht hat, und es ist unbegreiflich, daß dieses Hauptwerk Suters, das er dem Andenken seiner Eltern widmete, in den neun Jahren seines Vorhandenseins noch so wenig praktische Beachtung gefunden hat. Bei guter Aufführung wäre ihm überall derselbe starke Erfolg gewiß, wie jetzt in Straßburg. Allerdings werden die Solisten selten nur so gleichmäßig höchsten Ansprüchen zu genügen vermögen, wie bei dieser Festaufführung. In Alice Frey-Knecht-Zürich, P. Hoch-Basel, E. Bauer-Genf und F. Löffel-Bern hatte sich ein Soloquartett von ganz idealer Prägung zusammengefunden, und der Baseler Gesangverein mit seinen dreihundert Ausübenden, (zu dessen hundertjährigem Bestehen Suter 1924 das Werk schrieb und selbst uraufführte), der ausgezeichnet zusammengestellte Kinderchor, das verstärkte Straßburger Städtische Orchester, alles fand sich unter Hans Münchs Leitung zu einer Aufführung zusammen, die unvergeßliche Eindrücke hinterließ. Alles in allem war das Straßburger Musikfest ein über den Alltag weit hinausragendes Ereignis. Es schuf aufschlußreiche, mannigfaltige und auch tiefe Eindrücke, und, was mit besonderer Freude zu erfüllen vermag, es war in der überwiegenden Hauptsächlichkeit hochbeachtlicher Ausdruck nicht nur Schweizerischen Musikschaffens allein, sondern nach seiner ganzen inneren Haltung in Werkinhalten und Darbietungen zugleich auch Künder echt deutschen Musikgeistes und deutschen Musikausdrucks.

KONZERT UND OPER

DRESDEN. Vesper in der Kreuzkirche.

Sonnabend, 30. Sept.: Antonio Vivaldi: Konzert in d-moll, für Orgel (Joh. Seo. Bach). — S. Calvisius: „Unser Leben währet siebzig Jahr". — H. Schütz: a) „Unser Wandel ist im Himmel" aus der „Geistlichen Chormusik", b) Psalm 98 „Singet dem Herrn ein neues Lied", für 2 Chöre.

Sonnabend, 7. Okt.: Fr. Liszt: „Fantasie u. Fuge über Bach" für Orgel. — Kurt Thomas: „Von der ewigen Liebe", Motette für sechsst. Chor, op. 21.

Sonnabend, 21. Okt.: Jimenez de Cordoua: „Batalla de 6to Tono", aufgefunden im Eskurial und herausgegeben von Felipe Pedrell in Antologia de Organistas clasicos españioles. — L. Senfl: „Ewiger Gott aus deß Gebot", für 4stimm. Chor. — J. Gallus: „Zwei der Seraphim" für zwei Chöre. — H. Schütz: Deutsches Magnificat, 8st.

Sonnabend, 4. Nov.: H. Stephani: „Landsknecht Gottes". — M. Reger: Choralfantasie über „Ein feste Burg ist unser Gott". — G. Göhler: „Wär nicht Gott mit uns". — A. Mendelssohn: Motette zum Reformationsfest (op. 90, XIV).

BAMBERG. (Uraufführung der Oper „Aurora" von E. T. A. Hoffmann.) Die im Jahre 1914 durch den Würzburger Musikhistoriker Dr. Kaul unter verstaubten Archivalien im dortigen Stadtarchiv aufgefundene große dreiaktige Oper „Aurora" von E. T. A. Hoffmann wurde im Jahre 1811 komponiert. Der Text stammt von dem damaligen Direktor der Bamberger Bühne Franz von Holbein, der die Partitur nach Zusammenbruch des Bamberger Theaters an seine neue Wirkungsstätte Würzburg, offenbar in der Absicht, die Oper dort zur Aufführung zu bringen, mitnahm. Bei der sehr kurz befristeten Tätigkeit Holbeins in Würzburg blieb jedoch das Werk unaufgeführt. Holbein siedelte nach Wien über. Die „Aurora" führte im Staub des Archivs ein unrühmliches Dasein bis zu ihrer Entdeckung im ersten Kriegsjahre, dessen andersgeartete, schicksalsschwere Ereignisse die Ehrenpflicht einer Aufführung vergessen machten. Gelegentlich der Einweihung des Bamberger E. T. A. Hoffmann-Stübchens in dem putzigen Häuschen am Schillerplatz dieser Stadt hörte man erstmalig i. J. 1928 vielversprechende Bruchstücke aus der Oper im intimen Kreis der Bamberger Hoffmannfreunde. Die dort gewonnenen Eindrücke lösten den berechtigten Wunsch nach Lebendigmachung des ganzen Werkes aus. Der Bamberger Komponist Lukas Böttcher hat nun verdienstvoller Weise eine zeitgemäße Neubearbeitung der großen Oper vorgenommen, die sich in der Hauptsache auf eine knappere Fassung des Dialogs, auf große Kürzungen besonders in dem im Original sehr langatmig gehaltenen 3. Akt und auf eine farbigere Instrumentation erstreckt. Die Handlung ist gewiß nicht überwältigend: Die vielumworbene, klassisch-schöne athenische Königstochter Prokris bietet allen Widerständen zum Trotz Hand und Herz dem Hirten Kephalos, einem „reinen Tor", der sich im letzten Akt, beschirmt von der Göttin Aurora, als ehemals ausgesetzter Sohn seines Nebenbuhlers, des Königs Dyoneus von Phtiotis entpuppt. Die Musik segelt in der Hauptsache im klassizistischen Fahrwasser. An einigen bedeutsamen Höhepunkten im 2. Akt und in den befeuernden Ensembles trägt sie jedoch ein stark profiliertes Eigengesicht zur Schau und erweist sich mindestens für die Zeit ihrer Entstehung als zukunftsträchtig im Sinne der aufkeimenden neuen Idee des späteren Musikdramas. Sie ist der „Undine" sicherlich ebenbürtig. Die Aufführung selbst stand auf beachtlicher Höhe. Die äußerst gewissenhafte und lebendige Ausdeutung der Partitur durch Intendant Heinrich Pfaff kam der Gesamtwirkung nicht weniger entgegen als die prächtigen Bühnenbilder Walter Storms und die umsichtige Regie Hans Forstners. Franz Borck als Erechteus und Ortwin Graber als Dyoneus trugen bei guten gesanglichen Leistungen königliche Würde zur Schau. Guste Gebhard war in Spiel und Gesang eine anmutige Königstochter, Sybille Wehrmacher in der Titelrolle die hoheitsvolle Göttin. Alf Ernesti (Kephalos) beeinträchtigte eine gute Leistung durch einige spitzige Töne in der Höhe. Mit der Besetzung der übrigen Rollen durch Hans Böck, Paul Knen und Walter Huber konnte man einverstanden sein. Die interessante Premiere endete mit Beifall und Lorbeer für die Darsteller, die Leiter der Aufführung und den Neubearbeiter des Werkes.

Franz Berthold.

BAYREUTH. Den Auftakt der Konzertzeit 1932/33 bildete die Wiedergabe des Mozartschen Jugendwerkes „Apollo und Hyazinth", das der Elfjährige im Jahre 1767 als lateinisches Zwischenspiel für eine Salzburger Schüleraufführung komponiert hatte. In der Neubearbeitung durch Erika Mann (Text) und Karl Schleifer (Musik) wurde diese echt Mozartschen Geist atmende Komödie in 3 Bildern als erste Veranstaltung der Gesellschaft der Musikfreunde im markgräflich prunkvollen Opernhaus dargeboten.

Für ihre zweite Veranstaltung hatte die Gesellschaft das Freiburger Kammertrio für alte Musik gewonnen. Im Februar gab sie einen erfolgreichen Brahmsabend, der von dem Münchner Pianisten Udo Dammert und dem einheimischen Geiger Fritz Beer bestritten wurde. — Ein Kammermusikabend vereinte Fritz Beer (Geige), K. A. von Kotzebue (Klavier) und den Cellisten Schmeußer. Das pathetische Beethoven-Trio op. 1 Nr. 3, das impressionistisch eingestellte „Hungerpastortrio" von Paul Graener sowie die dankbare Violinsonate in E von Bach waren die schönen Gaben dieses Abends. — In einer musikalischen Feierstunde in der Stadtkirche begegneten wir dem Geiger Beer und dem Organisten von Kotzebue bei der wirkungsvollen Wiedergabe von älteren und neueren Werken.

Der Bayreuther Liederhort (Leitung: Oskar Jünger) verlieh seinem Stiftungsfest eine patriotische Note. Köstliche altdeutsche Volkslieder wechselten mit vaterländischen Werken von Bruch und Liszt. — A. Bruckners „Trösterin Musik" (am Harmonium Prof. Albrecht) schuf eine weihevolle Stimmung. Eine Abteilung der Reichswehrkapelle bereicherte die Vortragsordnung. — Stadtkantor Bachmeier fand eine dankbare Kirchengemeinde, als er mit seinem Chor und einigen Solosängern unter Beiziehung eines Kammerorchesters und instrumentaler Solisten (Orgel: H. Albrecht, Cello: Fr. Waberg, Cembalo: Organist v. Kotzebue) zwei liturgische Andachten abhielt, in denen die Bachkantate: „Uns ist ein Kind geboren" und Werke von Schütz, Corelli und Vivaldi stilrein wiedergegeben wurden. — Das traditionelle Kirchenkonzert der Lehrerbildungsanstalt (Chorleitg.: Studienrat Pöhlmann, Orchester: Studienprofessor Albrecht) bekundete aufs neue den hohen Stand der Musikpflege, die die künftigen Volkserzieher mit den Perlen der alten und neuen Musik vertraut macht. Prof. Albrecht leitete die Feierstunde, der die Leitgedanken: Erntedankfest — Reformation und Gustav-Adolf-Fest zugrunde lagen, mit der grandiosen zweiten Orgelfuge über BACH von Robert Schumann ein. Der Männerchor und ein Solist sangen geistliche Lieder von Friedemann Bach, Beethoven und Lotti sowie die Choräle: „Ein' feste Burg" und „Wach auf, du deutsches Land!" Streichquartettsätze von Tartini und Bach und ein Charakterstück „Abendfeier" von H. Albrecht mischten sich unter die vokalen Nummern. Besonders eindrucksvoll war das von H. Albrecht für Streichorchester bearbeitete Grave aus Bachs Orgelfantasie in G-dur. Die kontrapunktische Struktur dieses kantabilen Meisterwerkes kommt so noch plastischer zur Geltung als auf der Orgel. — Eine Gustav-Adolf-Feier im Gemeindehaussaal verschönten Chor- und Orchestervorträge der Lehrerbildungsanstalt, darunter eine von Prof. Albrecht komponierte dreisätzige Choralsuite über „Ein' feste Burg", wirkungsvoll abschließend mit einer kunstvoll aufgebauten Doppelfuge.

Der Liederkranz (Leitung: Studienrat E. Schmidt) hatte für sein Novemberkonzert die Sängerin Marie Trunk und Prof. Richard Trunk-Köln als genialen Liedbegleiter gewonnen. Schon in den Liedern von Pfitzner bewies Frau Trunk ihre Vortragskunst, die sich in den feinsinnigen Tonschöpfungen ihres Gatten noch steigerte. Die blühende Lyrik der Männerchöre von R. Laugs, Thuille und Trunk wurde mit gleicher Begeisterung aufgenommen. — Das 2. Liederkranzkonzert war zugleich dem Gedächtnis des Meisters Brahms gewidmet. Die Reichswehrkapelle unter Obermusikmeister Weiß leitete den Abend mit der jugendfrischen Wiedergabe der Akademischen Festouvertüre von Brahms ein. Die Opernsängerin Inger Karén-Darmstadt wußte die Brahmslieder seelenvoll auszudeuten, am Flügel von Prof. Reinhardt feinfühlig begleitet. Der Höhepunkt des Abends war die abgerundete Darbietung der Brahmsschen Rhapsodie op. 53 für Altsolo, Männerchor und Orchester. Ernst Schmidt führte Sänger und Orchester zu einheitlicher Wirkung zusammen.

Die Konzerte des Orchestervereins unter dem gleichen Dirigenten erfreuten sich eines regen Besuches. Der erste Abend wurde mit der 36. Symphonie von Mozart eingeleitet. Akademieprofessor Schmid-Lindner (München) fesselte durch seine überragende pianistische Kunst. Er spielte die h-moll-Variationen von Schubert, die f-moll-Fantasie von Chopin sowie das anmutige 9. Klavierkonzert von Mozart.

„Musik am Hofe Friedrichs des Großen": Unter diesem Motto veranstaltete der Orchesterverein sein 25. Konzert unter Mitwirkung der Solisten Prof. Schertel-Leipzig (Cello), E. Schmidt (Violine), Andr. Rupp (Flöte), Rich. Reinhardt (Klavier) sowie des Mädchenchors des Gymnasiums. Friedrich der Große, Boccherini, Pachelbel, Händel, Krieger und Bach führten der Töne Reigen. Eine Symphonie des großen Königs konnte mehr musikhistorisches als rein künstlerisches Interesse beanspruchen. Boccherinis B-dur-Konzert für Cello und Orchester tauchte schon in tiefere seelische Regionen. Fritz Schertels abgeklärte Kunst hauchte dem sonnigen Werke Wärme und Leben ein. Die Händelsche Passacaglia in Variationsform für Violine und Cello bauten E. Schmidt als Geiger und Schertel als Cellist wirkungsvoll auf. Besonders hervorzuheben ist noch das 5. Brandenburger Konzert von Bach. Es fesselte durch sein agogisches Leben, seine männliche Kraft und echte Seelensprache. R. Reinhardt betreute den Flügel zuverlässig. — Zu seiner 3. Aufführung hatte

der Orchesterverein den Kammersänger Wilhelm Rode und den Pianisten K. Bergner aus München gewonnen. Dem Programm fehlte diesmal die Geschlossenheit; es bot Altes und Neues in bunter Folge.

Die Standartenkapelle 7 unter Horlbecks Leitung gab mit Prof. Marteau ein Symphoniekonzert, das mit der Militärsymphonie von Joseph Haydn begann. Marteau bot einen hohen künstlerischen Genuß mit der ausgezeichneten Wiedergabe der Chaconne von J. S. Bach, die die Seele der Hörer bis zur letzten Note gefangen hielt. Aber auch Mozarts tönende Welt erschloß der berühmte Geiger, vom Orchester trefflich unterstützt, mit der meisterhaften Darbietung des 5. Violinkonzertes. Kultusminister Schemm, der gegen Schluß des Konzertes eintraf und jubelnd begrüßt wurde, pries in einer Ansprache das deutsche Volkstum, dem allein wahres menschliches und künstlerisches Erleben entquellen. —

Die Städtische Singschule, geleitet von Prof. Kittel, B. Heuschmann und Chr. Braun, erntete viel Beifall mit einem Konzert für die Kinderhilfe. — Die Ortsgruppe Bayreuth des Reichsverbandes Deutscher Tonkünstler und Musiklehrer veranstaltete einen Lichtbildervortrag über das Thema: „Das Klavier und sein Stammbaum". Die fesselnden Ausführungen Prof. Kittels wurden praktisch veranschaulicht durch eine Reihe von Darbietungen älterer und neuerer Musik sowie durch eine interessante Instrumentenausstellung.

Die Gruppe Bayreuth im Nordostgau des Fränkischen Sängerbundes (Gruppenchormeister Jünger) gab unter Mitwirkung der Reichswehrkapelle ein großes Wohltätigkeitskonzert. Dabei waren zwei erfreuliche Tatsachen wahrzunehmen: Die Liebe und Begeisterung zur edlen Liedpflege bei allen Bayreuther Männerchören und die gründliche gesangspädagogische Schulung durch tüchtige Chorleiter. Die bewährte Reichswehrkapelle spielte Werke von Wagner, Weber, Verdi u. a. Ein Massenchor sang mit Orchesterbegleitung das ergreifende Straßburglied von W. Kienzl. — Die von der Triovereinigung Schmidt — Schertel — Reinhardt veranstaltete Sonntagsmusik bot Wertvolles dar: Ein Beethoven-Trio, Händels Passacaglia für Violine und Cello, die bereits im Orchesterverein gespielt wurde, sowie Tschaikowskys a-moll-Trio. — Im Opernhaus hörten wir ein künstlerisch hochstehendes Symphoniekonzert unter der vorzüglichen Leitung Adolf Mennerichs, der sich auch als glänzender Pianist bewährte (Klavierkonzert in A von Mozart).

Das Wagner-Gedenkjahr wurde in Bayreuth besonders festlich begangen. Bei der offiziellen Gedenkfeier im Gemeindehaussaal hielt Oberkirchenrat und Kreisdekan D. Prieser eine geistvolle Ansprache, die Richard Wagner als echt deutschen Menschen und Künstler würdigte. Umrahmt wurde diese stimmungsvolle Totenehrung von dem wundersamen Bachchoral „Ach, großer König!" aus der Johannispassion (Leitung Prof. Kittel) und dem feierlichen Gebet aus dem „Liebesmahl der Apostel" von R. Wagner (Leitung E. Schmidt). — Unter dem Leitgedanken „Feier des 1. Geburtstages R. Wagners im Dritten Reich" veranstaltete das Fränkische Symphonieorchester unter Kapellmeister W. Böhm (Nürnberg) am Vorabend des 120. Geburtstages des Bayreuther Meisters in den Räumen des Festspielhausrestaurants ein sehr gut besuchtes Konzert, in dessen Mittelpunkt die Festrede des neuen Bayreuther Oberbürgermeisters Dr. Schlumprecht stand, der eine Parallele zog zwischen Richard Wagner, dem großen Kunsterzieher seines Volkes, und Adolf Hitler, dem großen deutschen Führer. Das einheitlich geschulte Orchester gab treffliche Proben seines Könnens. Die leidenschaftlich bewegte „Holländer"-Ouvertüre, das abgeklärte „Lohengrin"-Vorspiel, die seltener gehörte „Faust"-Ouvertüre und die farbenfrohe „Meistersinger"-Einleitung wurden stilvoll wiedergegeben. Die aus den Tiefen nationalen Seelentums strömende Tonsprache ergriff jung und alt. Das Festkonzert klang in R. Wagners gewaltigen Kaisermarsch aus, dessen Schlußchor von der Bayreuther Hitlerjugend und dem B. d. M. unter der anfeuernden Leitung Jüngers begeistert gesungen wurde. — Auch die Mittelschulen feierten Wagners Gedächtnis.

Abgesehen von den diesjährigen Wagnerfestspielen war wohl das bemerkenswerteste musikalische Ereignis die glänzende Aufführung der „Neunten" im Festspielhaus unter der Stabführung des Parsifaldirigenten Dr. Richard Strauß. Ein erlesenes Soloquartett (Kirsten Flagstad, Lilly Neitzer, Fritz Wolff und Rud. Bockelmann), ein erstklassiger Chor sowie das Festspielhausorchester — durch solch prominente Kräfte Beethovens Wunderschöpfung im Wagner-Gedenkjahr an so geweihter Stätte aufführen zu hören, das war ein seltenes künstlerisches Erlebnis. Was Strauß mit seiner getreuen Künstlerschar hier vollbrachte, drang den Hörern tief in die Seele. Der ekstatische Hymnus an die Freude und das beglückende Bewußtsein, daß es aufwärts geht mit unserem Volke, ließen die ergriffenen Zuhörer innerlich freier aus dem Tempel der deutschen Kunst treten. Macrobius.

BUENOS-AIRES. (Fritz Buschs Orchesterkonzerte.) Im Anschluß an die überaus erfolgreiche deutsche Opernspielzeit in Buenos-Aires leitete Fritz Busch auf Einladung der Stadt Buenos-Aires vier Orchesterkonzerte, in denen er — neben einigen Werken argentinischer Kompo-

niften — Beethovens 3., 7. und 9. Symphonie, das „Deutfche Requiem“ und das Doppelkonzert von Brahms, die Symphonie Nr. 101 („Die Uhr“) von Haydn, die Mozartvariationen feines Bruders Adolf, einige Wagnerfche Vorfpiele und „Don Juan“ und „Till Eulenfpiegel“ von Rich. Strauß bot. Die Konzerte bedeuteten einen neuen, gewaltigen Triumph für Fritz Bufch und die deutfche Mufik. Das Publikum von Buenos-Aires, das im allgemeinen der fenfiblen Mufiziererei franzöfifch orientierter Dirigenten fehr zugetan ift, wurde durch Bufchs kraftvoll-männliches Mufizieren zu kaum je erlebten Beifallsftürmen hingeriffen. Bei faft allen Konzerten war das riefige Colóntheater bis auf den letzten Platz befetzt, und Bufch mußte in zwei weiteren Konzerten die wichtigften Werke feiner Programme wiederholen. Das Abfchiedskonzert am 17. Oktober, an dem die „Siebente“ und die „Neunte“ wiederholt wurden, geftaltete fich zu einer geradezu überwältigenden Kundgebung für Bufch; es kam zu anhaltenden Ovationen, an denen fich auch Chor und Orchefter beteiligten, und die fich fogar auf der Straße fortfetzten, als Bufch das Theater verließ. In einem weiteren, Wagner gewidmeten Konzert in der Stadt Rofario errang Bufch gleichfalls einen triumphalen Erfolg.

Die Frage, ob Bufch im nächften Jahre wiederkehrt, ift noch nicht definitiv entfchieden, trotzdem Bufch an fich bereit ift, fogar feine Berufung nach Bayreuth abzulehnen, um feine kulturelle Aufbauarbeit im nächften Jahre in Argentinien fortfetzen zu können. Bufch hat der Stadtverwaltung einen genauen Arbeitsplan für das nächfte Jahr vorgelegt, deffen Genehmigung vom Bonaerenser Stadtparlament abhängt. Es ift zu hoffen, daß diefes letzte Hemmnis, das der Wiederberufung Bufchs noch im Wege fteht, binnen kurzem aus dem Wege geräumt werden wird.

Dr. Wilhelm Luetge.

CHEMNITZ. Unfer Opernhaus eröffnete die letzte Spielzeit mit einer von Intendant Hartmann überwachten Neuinfzenierung des „Lohengrin“, die neben manchem Gelungenen auch allerlei neufachliche Willkürlichkeiten aufwies, an denen fchon der „Ring“ und der neue „Triftan“ krankten. Mufikalifch aber überzeugte die Aufführung von den Fähigkeiten KM Egelkrauts und von einem außerordentlich gut zufammengeftimmten hochwertigen Enfemble, mit dem man in der Folgezeit auch voll befriedigende Aufführungen der meiften Wagnerdramen (zu Oftern kam noch der glücklicherweife wieder romantifch neuinfzenierte „Parfifal“ hinzu), fowie der teils „ftehenden“, teils wiederaufgefrifchten Opern wie „Zauberflöte“, „Wildfchütz“, „Carmen“, „Hoffmanns Erzählungen“, „Bohème“, „Hänfel und Gretel“, „Rofenkavalier“, „Tiefland“ und „Schwanda“ herausbringen konnte.

Die Neuausftattung der Strauß’fchen „Ariadne“ veranlaßte noch einen mufikalifchen Ariadne-Abend, an dem Monteverdis Ariadne-Bruchftück, Bendas Melodram, Milhauds fchnurrige Kurzoper und Straußens Orchefterfuite aus dem „Bürger-Edelmann“ fzenifch dargeboten wurden — ein nachahmenswerter Verfuch. D’Alberts „Mr. Wu“ gefpenfterte nur viermal über die Bühne, um dann verdienter Vergeffenheit anheimzufallen. Schade um den Aufwand an Mühen und Koften! Dagegen begrüßten wir Wolf-Ferraris „Neugierige Frauen“ als wirkliche Bereicherung des Spielplans, wenn auch der verdorbene Gefchmack des großen Publikums nicht hinter die Feinheiten diefer mufikalifchen Komik kommt. Aus diefem Grunde war auch der verdienftvollen Wiedererweckung von Peter Gaft’s „Löwen von Venedig“, über die wir fchon berichtet haben, kein Dauererfolg befchieden. Eher könnte fich fchon Verdis „Boccanegra“ trotz des fchwachen, unklaren Buches (das aber doch nicht fchlechter ift als das „Troubadour“-Buch) dank der erfindungsreichen, dramatifch ficher geftaltenden Mufik durchfetzen. Starke Wirkung ging von Ludwig Webers „Chriftgeburtsfpiel“ aus. Eduard Künneckes hübfche Singfpiele „Das Dorf ohne Glocke“ und „Der Vetter aus Dingsda“ mögen überleiten zu den Operetten, die als Kaffenmagneten einen finanziellen Ausgleich fchaffen follten; von ihnen feien wenigftens der „Zigeunerbaron“, der „Walzertraum“, „Die fchöne Galathee“ und „Der liebe Auguftin“ wegen ihrer überdurchfchnittlichen mufikalifchen Wiedergabe genannt.

Über das 100jährige Beftehen der ftädtifchen Kapelle ift hier fchon berichtet worden. Ihr Geburtstagswunfch, einen mit den nötigen Machtbefugniffen ausgeftatteten Führer zu bekommen, ift erft nach dem nationalen Umfchwung erfüllt worden: nachdem Intendant Hartmann, der feine eigene Perfonalpolitik hatte, zurückgetreten ift, hat KM Egelkraut die Nachfolge Malatas angetreten und die künftlerifche Führung von Oper und Konzert übernommen. Die bis dahin waltende Zerfplitterung fand ihren Ausdruck darin, daß die „Jubiläumskonzerte“ von fünf Dirigenten (Prof. Heinrich Laber, GMD Weisbach, GMD Abendroth, Egelkraut und Kitzinger) geleitet wurden. Unter ihnen machten Abendroth und Laber ftärkften Eindruck, diefer u. a. mit feinem Brahms-Abend, der noch durch Elly Neys Mitwirkung (d-moll-Konzert) feine Weihe erhielt. Die Soliften der übrigen Konzerte waren Karl Erb, Martha Linz (Mendelsfohns Geigenkonzert), der hochbegabte Jofeph Schufter (Dvoraks Cellokonzert), die poefievoll fpielende Lubka Koleffa (Schumanns Klavierkonzert). Während die Programme die Großen von der Klaffik bis zur Neuromantik berückfichtigten, war ein befonderer Abend Chemnitzer Komponiften gewidmet. Der Altmeifter unter ihnen, Franz Mayerhoff, machte mit einer edelgeftalteten Elegie für Cello und Klavier, Otto

Böhme mit einer melodiosen Bläserserenade, Hans Luderer mit straußisch empfundenen Vertonungen Rilkescher Sonette bekannt. In ihrer Fortschrittlichkeit überzeugend wirkten Werner Hübschmanns Orchesterlied nach japanischen Dichtungen (wie die Sonette vortrefflich gesungen von Ilse Sachsenberg), krampfig-modern dagegen die sich linear gebärdende Kammersymphonie von Hans Kurzbach.

Das von Paul Steinbach geleitete NSBO-Orchester führte sich mit Beethovens 8. Symphonie gut ein. Brahms-Abende veranstalteten u. a. KM Philipp Werner mit dem Sinfonie-Orchesterverein (4. Symphonie und das von Edgar Wollgandt herrlich gespielte Violinkonzert), KM Seebohm mit der städtischen Kapelle und dem Lehrergesangverein (2. Symphonie, Nänie, Schicksalslied), Adolf Fritzsch mit seinem Mädchenchor und dem Gewandhausquartett (Chor-Romanzen, Quartette c- und a-moll), Otto Böhme mit dem Kampfbundquartett, KM Egelkraut mit der städtischen Kammermusikvereinigung und Emmy Senff-Thieß (Ernste Gesänge). Von den sonstigen Veranstaltungen städtischer Kammermusiker verdienen die Aufführung der Sextette von Pfitzner und Thuille, von alten Tänzen und ein „Concert am Hofe Friedrichs des Großen" auf alten Instrumenten lobende Hervorhebung. Über den Alltag erhob das Leipziger Trio (Weinreich — Wollgandt — Münch-Holland) mit Klaviertrios von Mozart, Schubert und Brahms. Eine neue Form anregender Musikdarbietung war das „Kammermusikstudio", das Gust. William Meyer mit Unterstützung des Musikhauses C. A. Klemm aufbaute. Einen begnadeten Künstler lernte man in dem Cellisten Karl Hesse-Dresden kennen, der mit Prof. Bachmann Sonaten von Beethoven, Strauß und Brahms spielte. Soloklavierabende fehlten (bezeichnenderweise!) ganz; wohl aber gab es zwei Konzerte für zwei Klaviere, nämlich von Prof. Bachmann und Fritz Just (Bach, Clementi, Reger) und Margret Janssen und Just (Saint-Saëns, Kaun, Rachmaninoff). Von den Liederabenden war der der Maria v. Basilides unvergeßlicher Höhepunkt. Trotz der notgedrungenen Zurückhaltung der Chöre gab es einige nennenswerte Aufführungen: Händels Acis und Galathea durch den Lehrergesangverein (Seebohm), Liszts „Heilige Elisabeth" durch den Orpheus (K. Bock), die Matthäus-Passion durch Kantor Siegert, Weihnachtsoratorium, Johannispassion und Magnificat durch Paul Geilsdorf, Bachkantaten und Motetten von Johanniskantoren durch Kantor John, Motetten von Bach und Arnold Mendelssohn durch Hans Hartung, alte und neue Kirchenmusik durch KMD Trägner (darunter ein Abend mit eigenen Werken). Als Orgel- und Vokalkomponist ist Ewald Siegert so schöpferisch, daß er mehrere eigene Abende veranstalten konnte. Unter den Orgelspielern führen der geniale Straubeschüler Hans Hartung und der altverdiente Eugen Richter, die beide in regelmäßigen Orgelvespern für die Orgelmusik aller Zeiten werben. E. Püschel.

DRESDEN. Von den überaus zahlreichen Veranstaltungen der letzten beiden Monate ist an erster Stelle die Uraufführung der Marienkantate, Werk 99 für Soloquartett, Chor und großes Orchester von Paul Graener zu erwähnen, die, eine Woche vor der Berliner Erstaufführung, unter Walter Ladwig durch die Dresdener Singakademie stattgefunden hat. Graeners Kantate, der Texte zum Teil bekannter, zum Teil auch unbekannter Herkunft aus verschiedenen Jahrhunderten unterlegt sind, umfaßt elf Nummern, von denen eine — die Nummer 9 (Chor: Allen weinenden Seelen) bei der Dresdner Aufführung nicht zu Gehör gekommen ist. Die einzelnen Nummern nützen in jeweils sehr charakteristischer Weise einen anderen Teil des vokalen und orchestralen Klangkörpers (der gesamte Klangkörper wird allein im Schlußchor herangezogen) und dennoch empfindet man, ungeachtet der Variationsmöglichkeiten und des Variationsreichtums des Apparates eine eindeutige formale Struktur von zwei in ihrem Abschluß verwandten musikalischen Teilen, die — von verschiedenem Umfang — die Nummern eins bis vier und fünf bis elf der Kantate umfassen. Die Stimmung der beiden Teile ist gegensätzlich und durch den textlichen Vorwurf bedingt. An die Verkündigung, in der der Solosopran bald hinter den Stimmen des Chores zurücktritt, schließen in jeweils steigender Bewegung an: ein A cappella-Chor (Cantus Nr. 2) und ein reizvolles Wiegenlied; dieses leitet über zu einem Con moto (Nr. 4) Hallelujah, in dem der Sopran die Steigerung herbeiführt, mit der das Stück und der erste Teil der Kantate schließt. Der Einschnitt, der sich vollzieht, ist deutlich fühlbar. Ein Interludium des Orchesters bildet den Auftakt dreier langsamer Nummern, von denen die beiden Alt-Soli ganz besonders reizvoll und ausdrucksstark sind, während das Baß-Solo (Nr. 8) erheblich hinter der Formung der anderen Nummern zurücksteht. Abschließend bringen ein Soloquartett (Nr. 10) und ein Schlußchor die große und hinreißende Schlußsteigerung, die nicht zuletzt in dem Einsatz des ganzen Klangkörpers, dann aber auch darin begründet liegt, daß der Schlußgesang klanglich und rhythmisch die Energien des Hallelujah (Nr. 4) aufnimmt und siegreich zu Ende führt.

Ist so die musikalische Form der Kantate in ihren Einzelheiten skizziert, so bleibt zusammenfassend zu sagen, daß Graeners Werk die Vorzüge seiner Handschrift — durchsichtige Stimm-

führung, tonliche Klarheit und Prägnanz — in jedem Takte bekundet; niemals gewollt oder gekünstelt, entzückt diese Komposition durch die Feinheit und durch den Reichtum der Erfindung, die dabei niemals differenziert oder erklügelt, sondern stets schlicht, warm und stark ist. Walter Ladwig dirigierte das Werk mit Sorgfalt und unter Betonung des choralen Charakters; in seiner Ausdeutung trat das solistische Element zurück. Ausführende der Uraufführung waren die Dresdner Singakademie, die Dresdner Philharmonie und — als Solisten — Elsa Wieber, Doris Winkler, Kurt Ingo Rieger und Herbert Neck.

Im Opernhaus wirft der Anbruch der Aera Böhm (Dr. Böhm tritt sein hiesiges Amt nun doch schon eher, am 1. Januar des nächsten Jahres an) seinen Schatten durch eine Reihe von Anstellungsgastspielen und durch bereits vorgenommene Neuverpflichtungen voraus; von diesen Neuverpflichtungen stammt noch von der früheren Leitung — und ist aufs wärmste zu begrüßen — das Engagement von Tiana Lemnitz, die als Elisabeth (Don Carlos), Micaela und Eva in jeweils stärkster Weise das Publikum und die Presse beeindruckte; ein Gastspiel der Leipziger hochdramatischen Margarete Bäumer vermittelte die Bekanntschaft mit einer zumal in der Herausarbeitung von Einzelheiten sichtlich begabten Künstlerin. Von den bisher stattgefundenen Sinfonie-Konzerten leitete Dr. Böhm die beiden ersten Konzerte der Reihe A, in denen er Beethovens 5., die 2. von Brahms und außerdem Werke von Mozart, Strauß, Weber zu Gehör brachte, die beiden ersten Konzerte der Reihe B dirigierte Hermann Abendroth (dessen Wiedergabe von Beethovens Siebenter einer meiner stärksten Konzerteindrücke überhaupt gewesen ist) und Clemens Krauß; dieser erwies sich mit einer Wiedergabe der Brucknerschen achten Sinfonie als so hinreißend großer, überlegener Sinfonie-Dirigent, daß die Kundgebungen für ihn ein ungewöhnliches Ausmaß erreichten. Als Solisten wirkten in diesen Konzerten mit Walter Gieseking und Viorica Ursuleac (diese mit den für sie instrumentierten, kürzlich in einem Berliner Konzert uraufgeführten Straußschen Orchestergesängen echt Strauß'scher Prägung, Gieseking mit der Wiedergabe eines Konzertes von Mozart und der Burleske von Strauß).

Von den Premieren der Oper ist die gewissermaßen autoritative, weil unter Leitung des Komponisten und des Textdichters stattgefundene Erstaufführung der „Schmiede" von Kurt Striegler (Text von Waldemar Staegemann) an erster Stelle zu nennen; die Wiedergabe des Werkes durch Plaschke, Nilsson, Hirzel, Angela Kolniak war dementsprechend in jeder Weise glücklich, während die Wiederaufnahme der „Turandot" von Puccini allein durch die gesanglichen Leistungen von Maria Cebotari und von Max Lorenz interessieren konnte.

In einem Festkonzert, das die Orchesterschule der Staatskapelle anläßlich ihres 10jähr. Bestehens veranstaltete, gelangte zur Uraufführung ein Concerto grosso von Joseph Lederer, das durch die kräftige, lebensbejahende Note des Musizierens einen sehr großen Erfolg errang; nicht minder erfolgreich spielte im gleichen Konzert der Bachmann-Schüler Johannes Schneider-Marfels Schumanns Klavier-Konzert in a-moll. Aus einem Diskussionsabend der Arbeitsgemeinschaft deutscher Musikkritiker ist hier ein Vortrag von Dr. Karl Schönewolf ausdrücklich zu erwähnen, welcher das Thema „Neue Musik im neuen Reich" ebenso geistig überlegen, wie frisch und bekennermutig behandelte. Gerhart Göhler.

ELBERFELD. (Uraufführung der heiteren Oper „Donna Diana" von E. N. von Reznicek am 15. Nov. 1933 im Stadttheater.) Als junger Tondichter schuf v. Reznicek eine erfolgreiche Oper nach einem Lust-(Ritter-)spiel des spanischen Dichters Moreto. Dr. J. Kapp hat diesen Stoff unserm heutigen Zeitempfinden gemäß, geschickt, bühnenwirksam umgearbeitet. Das Spiel von der Widerspenstigen Zähmung wickelt sich vor unsern Augen in lebendigen Szenen (3 gleichmäßig langen Akten) ab. Die viel umworbene Donna Diana wird mit ihren eigenen Waffen, Gleichgültigkeit und Stolz gegenüber den Liebhabern, bekämpft und besiegt. Don Cesar, der seine Liebe geschickt zu verbergen weiß, gewinnt am Schluß der abwechslungsreichen Handlung die angebetete Donna Anna.

Die musikalische Ausgestaltung der dankbaren textlichen Vorlage ist dem bekannten Tonsetzer trefflich gelungen. Schon die auch im Konzertsaal nicht unbekannte Ouvertüre läßt durch ihren frischen Klang und ihren belebenden Rhythmus aufhorchen. Voll zarter Stimmung ist das fein empfundene Zwischenspiel, welches ertönt, als die schöne Mondnacht langsam herabsteigt. Echt volkstümlichen Klang atmet der schneidige spanische Tanz, von unsern Tanzkünstlern trefflich dargestellt. Prachtvoll getroffen ist der leicht eingängliche Ton in dem Narrenlied nach Hugo Salus, das Hermann Abelmann als Perin wiederholen mußte. Innige Herzenstöne schlägt das Wiegenlied (gleichfalls eingeflochtenes Gedicht von Salus) an. Von großer Klangschönheit, Tonfülle und Farbigkeit sind die Chöre, welche im Hintergrunde bleiben, aber bei ihrem Auftreten einen

tiefen Blick in die Volksseele und Volksverbundenheit tun lassen. Auch unter dem spanischen Kolorit ist überall die deutsche Seele des Meisters zu fühlen. v. Rezniceks „Donna Diana" ist voll feiner Melodik, natürlicher Frische, reicher Abwechslung; sie erlebte Dank sorgfältigster Vorbereitung einen ausgezeichneten Erfolg, an welchem u. a. beteiligt waren: Intendant Smolny (Regie); Operndirektor H. Schleuning; Edith Nego (Donna Diana); Fritz Pesson (Tenor als Don Cesar); Hermann Abelmann (Perin); der Chor durch Gregor Eichhorn einstudiert); Paul Mehnert (als Verfertiger hübscher Bühnenbilder). Der anwesende Komponist, der Kapellmeister und die Hauptdarsteller wurden nach der glänzenden Aufführung ungezählte Male auf die Bühne gerufen. Der Reichsleiter der Deutschen Bühne, Dr. Stang, wohnte der Vorstellung bei; in einer Ansprache an die Zuhörerschaft bezeichnete er unsere Bühne als mustergültig für das Deutsche Reich. H. Oehlerking.

ERLANGEN. (Musikpflege an der Universität im Sommersemester.) Die erste Veranstaltung des Collegium musicum im verflossenen Semester war eine würdige und zugleich lehrreiche Brahmsfeier. Der Leiter, Privatdozent Dr. Steglich führte zunächst allgemein in die Kunst des großen norddeutschen Meisters ein, wobei er besonders darauf einging, was dessen Werke uns heute in der Zeit nationaler Selbstbesinnung sein können; dann bereitete er zum rechten Verständnis der in der Folge gebotenen Gesänge vor, indem er hauptsächlich die Auffassung der Texte durch den Komponisten beleuchtete und auf eine Fülle von Feinheiten aufmerksam machte. Das eigentliche Programm des Abends bestand in den gesamten Romanzen aus „Magelone", die Frl. Betty Neumüller, von Prof. Friedr. Kehr, klar und gediegen am Flügel begleitet mit besonders in der Höhe entzückend reiner und süßer Stimme und mit kultiviertem Vortrage sang. Einen besonderen Charakter erhielt die Veranstaltung noch dadurch, daß Prof. Dr. Ew. Geißler verbindend zwischen den einzelnen Romanzen mit bezwingender Sprechkunst Tiecks Märchen von der schönen Melusine erzählte und so bei den Zuhörern Verständnis und Stimmung ungemein vertiefte. — Dieser Brahmsabend dürfte in seinem ideal geschlossenen Aufbau geradezu vorbildlich sein.

Der zweite Vortragsabend vermittelte wertvolle Einblicke in die eigentliche Arbeit des musikwissenschaftlichen Seminars. Zunächst hörte man zwei Madrigale von Schütz und Monteverdi auf den gleichen Text (O primavera, gioventù del anno) und zwar in je viermal wechselnder Besetzung mit Singstimmen und Streichinstrumenten — eine Anordnung, die einerseits den, aus Abbildungen zu erschließenden historischen Tatsachen entspricht, andererseits aber auch hervorragend geeignet ist, das Verständnis für diese hochentwickelte Musik zu fördern; denn dadurch, daß bald die eine, bald die andere der fünf selbstständigen Stimmen gesungen und damit gegenüber den übrigen, instrumental ausgeführten, hervorgehoben wurde, lernte man das innere Gefüge dieser kunstvoll polyphonen Werke kennen. Außerdem wurde durch die Gegenüberstellung zweier Kompositionen, die derselben Stilgattung und derselben Zeit angehören, aber von einem deutschen und einem italienischen Meister geschaffen sind, der Gegensatz in der Musikauffassung der beiden Völker, zwischen italienischer Leidenschaft und Grazie gegenüber deutscher Wärme und Tiefe überzeugend klargemacht.

Im zweiten Teil dieses Abends kam altfränkische Musik zur modernen Uraufführung. Zwei Konzerte (f-moll und D-dur) für Violine und Streichorchester von Joh. Pfeiffer (geb. 1697 in Nürnberg als Sohn eines Glasermeisters, seit 1733 markgräflicher Kapellmeister in Bayreuth, schließlich Hofrat, gest. 1761) machten in H. Spatz' großzügiger Interpretation starken Eindruck. J. Pfeiffer spricht die musikalische Sprache des deutschen Hochbarocks, vor allem dessen beschwingte Kraft und prächtige Gravität kultiviert er, aber auch dessen blühende Ausdrucksfülle. — Den stärksten Beifall errang ein von Dr. Steglich selbst mit überlegener Musikalität und feinstem Stilgefühl gespieltes Konzert in G-dur von einem jüngeren Joh. Michael Pfeiffer („aus Franken, 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts", weitere Daten noch unbekannt). Sein Tonsatz ist kaum noch polyphon verwebt, sondern leicht und locker, ähnlich etwa dem Joh. Chr. Bachs, und wird beherrscht durch eine unmittelbar gewinnende Melodik von schlichter Anmut und herzlicher Wärme, wie sie den schönsten fränkischen Volksliedern eigen sind (Neuausgabe 1933 in Nagels Musikarchiv).

Mit großer, weit über den Kreis der Universität hinaus gehender Spannung wurde das erste Konzert des Akad. Kirchenchores mit seinem neuen Leiter erwartet — und die Erwartung wurde nicht enttäuscht. Universitätsmusikdirektor Georg Kempff brachte es fertig, in den wenigen Wochen seines Hierseins eine ausgezeichnete Aufführung von Händels Pastorale „Acis und Galathea" vorzubereiten. Im herrlichen Schloßgarten, mit dem Rundbau der Orangerie als Bühne, fand er dafür einen ideal stilgemäßen Rahmen. Den Acis sang Paul Winter-Köln mit großer Hingabe und mit einer seltenen, echt musikalischen Verbindung von rhythmischem Schwung und lyri-

schem Schmelz; er dürfte, wenn erst seine Stimme noch kräftiger geworden ist, ein vollendeter Vertreter der Rolle des Acis werden. Seine Partnerin, Gisela Derpsch-Frankfurt a. M. gewann weniger durch hinreißende Leidenschaft als durch eine vornehm klare und kluge Art, zu singen. Den Polyphem gab mit sicherer Meisterschaft Kammersänger Prof. Albert Fischer-Berlin und als Damon bewährte sich unser einheimischer Tenor Willi Götz. Stilgerechte Reigen und Bewegungschöre unter Leitung von Carla Schlichthaar-Erlangen vervollständigten das getreue Bild des barocken Pastorales.

Nicht unerwähnt darf in diesem Zusamm nhang das „Kammerorchester Studentenhaus" bleiben, ein Kreis von Studierenden, der unter Führung des jungen Erlanger Geigers Erich Limmert ernste Musik pflegt und auch jedes Semester mit einer Aufführung herauskommt. Die „3. Abendmusik" zu Ende des Semesters brachte Kammer- und Orchesterwerke des Barock. Wenn auch die Belebung dieser historischen Werke nicht durchweg vollkommen gelang, blieb doch der erfreuliche Eindruck, daß hier mit liebevoller Sorgfalt und hohem Ernst gearbeitet wird. Es wäre zu wünschen, daß dieser begeisterte Kreis junger Menschen sich künftig der Pflege neuer, „junger" Musik unserer großen Zeit widmete; darin würde er die Aufgabe finden, für die er wie geschaffen ist, und damit auch den ihm zukommenden Platz im aktiven Musikleben Erlangens. Dr. H. Heurich.

HALLE (Saale). Im Musikleben des letzten Winters ist als besonderes Ereignis die 100-Jahrfeier der Robert Franz-Singakademie zu verzeichnen. Prof. Dr. Rahlwes, der seit mehr als 20 Jahren an ihrer Spitze steht und ausgezeichnete Arbeit geleistet hat, wurde nebst anderen Persönlichkeiten, die an der Geschichte der Sing-Akademie Anteil haben — Prof. Dr. Schering, Frau Schmidt-Haym —, in einem Festakt in der Universitätsaula nach Verdienst geehrt. In einer stimmungsvollen Feier hatte man des Meisters R. Franz gedacht. Musikalische Höhepunkte des Jubeljahres waren Bruckners Messe f-moll, ein Kirchenkonzert (Bach, Händel) und Händels „Semele" (Bearb. Rahlwes).

Chorkonzerte von Bedeutung boten ferner der Lehrergesangverein (Rahlwes), der MGV 1911 (Sauerstein: u. a. Lendvai, Psalm der Befreiung) und Prof. Dr. Hoffmann mit dem Chor der Päd. Ak. (Schütz, Matthäuspassion).

Die Oper des Stadttheaters stand dank der ganz außergewöhnlichen Fähigkeiten des neuen 1. KM Johannes Schüler, der leider nur eine Spielzeit hier weilte und nun in Essen einen größeren Wirkungskreis gefunden hat, auf bedeutender Höhe. „Die vier Grobiane" (Wolf-Ferrari), „Friedemann Bach" (Graener), „Der Rosenkavalier", „Tristan und Isolde" — um nur Einiges zu nennen, legten Zeugnis ab von seiner ebenso sorgfältigen wie blutvollen Dirigierkunst. Als Leiter der Sinfonie-Konzerte wartete er mit einfallsreichen Programmen auf. Neben ihm bewährte sich sehr gut KM Jos. Zofel („Zar und Zimmermann", „Fra Diavolo" u. a.) und in der Operette Walter Trolldenier.

In der „Philharmonie" hörte man außer gastierenden Orchestern (Berliner Philharmoniker u. a.) diesmal häufiger unser in bester Form befindliches Opernorchester. Die Leitung lag vorzugsweise bei Dr. G. Göhler.

Der Pflege der altklassischen Musik unter gelegentlichem Vorstoß bis ins 19. Jahrhundert nahm sich mit rühmenswertem Erfolg Benno Plätz mit seinem Kammerorchester an.

Um die Darbietung von Klaviermusik an zwei Instrumenten machten sich verdient Anita Wendt mit Oswin Keller und Irma Thümmel mit Fritz Weitzmann. Ferner bewährte sich Irma Thümmel als vorzügliche Kennerin des Cembalos in einer „Kammermusik um 1700", wobei ihr K. Günther und K. Remmler (Viola d'amore) und C. Köpping (Blockflöte) aufs beste assistierten.

Über den musiklosen Sommer halfen wieder die wegen ihrer musikalischen Qualität und der Vielseitigkeit der Programme geschätzten Orgelfeierstunden von Oskar Rebling (Marktkirche) hinweg. Dr. Hans Kleemann.

HILDESHEIM. (Jubiläumsfeier des Hildesheimer Madrigalchors, Uraufführung von Frank L. Roberts Motette „Wohl denen, die ohne Tadel leben".) Am 29. Oktober feierte der Hildesheimer Madrigalchor unter seinem verdienstvollen Dirigenten Dr. Johannes Kobelt sein zehnjähriges Bestehen durch eine geistliche Abendmusik in der Andreaskirche. Die Vortragsfolge des aufs beste gelungenen Konzerts umfaßte neben Orgelwerken (Sweelincks Fantasie auf die Manier eines Echo und Bachs gewaltige 6stimmige Fuge aus dem „Musikalischen Opfer"), die Prof. Dr. Hermann Dettmer aus Hannover meisterlich spielte, an Chorwerken Giovanni Gabrielis hochbedeutsame Motette „Timor et tremor", Heinrich Schützens von deutschem Empfinden getragenen Psalm 122 in der Bearbeitung von Karl v. Jan und Alessandro Scarlattis freudig bewegte Motette „Exsultate Deo", dann Bachs herrliche Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf" und zum Schluß sang der Chor als Uraufführung eine noch ungedruckte Mo-

tette, die ihm und Dr. Kobelt gewidmet ist. Der Hanauer Komponist Dr. Frank L. Limbert hat als op. 25,1 den Psalm 119 1—3 und 17 mit frommer Einfühlung und mit tiefem Verständnis für Klangwirkungen vertont. In einem Andante tranquillo (Es-dur) hebt das Werk mit besinnlichem Ernst an: „Wohl denen, die ohne Tadel leben". Dieser erste Teil, der in B-dur schließt, wird abgelöst durch ein Allegro in H-dur: „Du hast geboten, fleißig zu halten deine Befehle". Ein Andante: „O daß mein Leben deine Rechte hielte" lenkt zurück zu Es-dur und ist erfüllt von dem ganzen Ernst des Sündenbewußtseins. Sehr wirkungsvoll singt dann der Chor psalmodierend, wie in sich versunken: „Wenn ich schaue auf deine Gebote, so werde ich nicht zu Schanden". Höchst eindringlich erschallt die Bitte: „Verlaß mich nimmermehr" (D-dur), die dann ergreifend schön überleitet zum Anfang. Die Anfangsmelodie wird aber nur in reichen und z. T. kühnen Modulationen umgestaltet, bis im letzten Takt das Es-dur wie eine Verheißung aufleuchtet. Das Werk hinterließ wie das ganze Konzert einen starken Eindruck und fand auch in der Presse eine überaus günstige Beurteilung. Fritz v. Jan.

KARLSRUHE. Der Oktober brachte nicht übermäßig viel, doch sehr eindrucksstarke Musik. Gleich das erste Sinfoniekonzert des Bad. Staatstheaters zog mächtig an: es war dem Gedächtnis A. Bruckners gewidmet durch die Wiedergabe der 1. und 9. Sinfonie mit anschließendem Tedeum. Es muß von vornherein als erfreuliche Tatsache registriert werden, daß GMD Klaus Nettstraeter damit seinen Willen zeigt, die Karlsruher Bruckner-Überlieferung weiter zu pflegen, und an ihr hängt doch ein großer Teil der hauptstädtischen Musikgemeinde außerordentlich fest. Nettstraeters Bemühen, überall die machtvolle Linie Bruckners und die Eigenart seiner Instrumentierung zur Geltung zu bringen, brachte dem Konzert einen ausgesprochenen künstlerischen Erfolg; sympathisch berührte auch jetzt wieder seine einfache und zugleich eindringliche Art, zu dirigieren, die dem Pathos sein Recht gibt und die feine Ziselierung der kompositorischen Technik nicht zu kurz kommen läßt. Das Orchester unterstützte den Dirigenten kundig und willig: ist es doch seit langen Jahren mit Bruckners Musik aufs innigste verwachsen. Bachverein und Theater-Singchor übernahmen die Gesangsaufgabe, Opernmitglieder das Soloquartett; über der mächtigen Gesamtwirkung vergaß man gern einige Unausgeglichenheiten der vokalen Ausführung, Folgen ungleicher Stimmittel des Quartetts und zeitweiligen Detonierens im Chor. Überaus tiefgehende Weihe und andächtige Stimmung begleiteten das musikalische Werk dieses ersten verheißungsvollen Abends.

Franz Philipp hatte für einen weiteren Badischen Komponistenabend im Barocksaal der Musikhochschule einige intim wirkende Kammermusikwerke ausgesucht. Unter ihnen mußten die Opuszahlen 1 ganz besonders reizen, die das Programm umrahmten. Man hörte Heinrich Kaminskis Klarinettenquartett Nr. 1 b, das in früher Abgeklärtheit den Meister schon beredt zeigt: vollendet liegt seine Kunst in den Variationen des zweiten Satzes zutage. Noch als Schüler hat Franz Philipp seinen Zyklus von Lenauliedern für Alt, Streichquintett und führende Klarinette und Fagott geschaffen. Das Wort ist voll am Platz: die Eigenart der satten Instrumentierung, die Sicherheit der Lenau-Stimmung, die Erfindung so lebensfähiger Melodie von künstlerischem Wert, sie haben hier einen Wurf ergeben, der den kommenden Meister der Liedkomposition dokumenthaft erweisen. Aus Julius Weismanns reicher Schatzkammer gab es etwas fast allzu Originelles zu hören. Die indischen Tagore-Lieder für Alt und Klaviertrio wirken stark konstruiert, was beim Charakter der übersetzten Texte nicht wundert; die Nummer „Wanderer, mußt du gehn?" macht eine erfreuliche Ausnahme; sie wirkt durch ihre pikante Tonmalerei auch auf weite Kreise anregend. Nicht atonal, doch auch nicht Melodie und Harmonie erstrebend ist eine Cellosonate von Josef Schelb gehalten, die man in Uraufführung erlebte. Der Komponist, Lehrer der Musikhochschule, verfügt über ausgesprochene Eigenart, auch Eigenwilligkeit, die es nicht leicht macht, seiner Musik wirklich nahezukommen. Völliges selbständiges Nebeneinandergehen der Cello- und Klavierstimmen, grübelndes Suchen nach musikalischer Evolution der Gefühle, seltenes Durchführen des erfaßten Gedankens geben dieser Komposition nicht die Wirkung der künstlerischen Befreiung und musikschöpferischen Erlösung, um die sich ihr Schöpfer fühlbar im inneren Ringen bemüht. Zweifellos hat man aber ein Werk vor sich, das nach seinem ernsthaften Gehalt das Studium ernsthafter Cellisten und Pianisten sehr verdient. Das Konzert wurde instrumental ausgeführt von hervorragenden Lehrkräften der Hochschule; die Altlieder sang Paulita Martin-Dane mit gutem musikalischen Eindringen in Technik und Inhalt.

Der Bachverein gedenkt am Karfreitag 1934 das Oratorium des Augsburger Komponisten Otto Jochum „Der jüngste Tag" aufzuführen und hat zur geistigen Vorbereitung den Komponisten um eine Einführung in Stoff und Musik des Werkes gebeten. O. Jochum verstand es, durch die ungezwungene Art seiner Ausführungen am Rednerpult und Flügel, unterstützt durch Gesangeinlagen des Kammersängers Harlan (Staatsoper), die Teilnahme der Bachvereinsmitglieder stark zu fes-

seln und sie in inneren Kontakt mit der Schöpfung zu bringen, der man als einem wirklichen musikalischen Ereignis zu begegnen hat; darauf weisen die Proben, weist der Klavierauszug zweifellos hin. Dr. K. Preisendanz.

LÜBECK. (Zyklus der Abendmusiken in der St. Marienkirche.) Bei einem Rückblick auf die diesjährige Folge der hochsommerlichen Abendmusiken, die — von Franz Tunder ins Leben gerufen — nunmehr das eigentliche musikalische Spezifikum der orgelreichen Hansestadt am Travestrande ausmachen, läßt sich das künstlerische Ergebnis etwa wie folgt zusammenfassen: bei der Programmgestaltung trug Walter Kraft mit bewußter Abkehr von früheren Fehlerquellen dem neu erwachten Zeitgeist Rechnung. Verzicht auf zwecklose artistische Experimente und Befreiung von totem Historizismus gewannen den einzelnen Programmen deshalb auch einen stärkeren Widerhall bei der Besucherschaft dieser ungemein beliebten Konzerte. Mit einer lebensnahen Betonung ihres volkstümlich-musikalischen Charakters erschloß der diesjährige Zyklus neben der Kunst der älteren, bis ins 15. Jahrhundert verfolgten Epoche wieder mit gebührender Achtung auch die Romantik und Gegenwart durchaus im Sinne einer Kunstpflege, die an so geweihter Stätte der inneren Erbauung und Sammlung auf die unvergänglichen Kräfte deutschen Gemütslebens bedacht sein muß. Die aus musikerzieherischen Erwägungen eingeführte Textfassung des mit knappen, aber zuverlässigen Erläuterungen versehenen Programmblattes war eine gern begrüßte Neuerung. Bei der musikalischen Ausgestaltung der einzelnen Abende ließ Walter Kraft das solistische Element fast ganz zurücktreten. Dafür war die von ihm betreute „Vereinigung für kirchlichen Chorgesang" in häufigerer Mitwirkung als bisher zu hören; ihr war vor allem eine von beschwingter Ausdruckskraft getragene, klangsauber und konturenscharf disziplinierte Wiedergabe der Bach-Motette „Fürchte dich nicht" zu danken. Stärkste künstlerische Impulse erfuhren diese Abendmusiken durch Walter Krafts Orgelspiel das — verschiedenste Stilepochen mit instinktsicherer Einfühlung beherrschend — in monumentalen Werken Bachs, Schumanns (B—A—C—H-Fuge) und Max Regers (Toccata und Fuge in A-dur op. 65; Introduktion, Passacaglia und Fuge in e-moll op. 127; sogar in kurz aufeinander folgender wiederholter Darbietung!) wachsendes inneres Reifen und gestaltungskräftiges technisches Können offenbarte. So darf unser Marienorganist mit Genugtuung auf den künstlerischen Ertrag des diesjährigen Zyklus seiner Abendmusiken zurückblicken, die ja als berühmtes lübisches Vermächtnis aus der Musikepoche des 17. Jahrhunderts nun wieder der Gegenwart zu verantwortungsbewußter Hütung und Pflege anvertraut sind.

Dr. Paul Bülow.

LUDWIGSHAFEN. Aufführung der Großen Messe op. 27 von Wilhelm Petersen. Es mag wohl seltsam erscheinen, daß dieses Werk seit seiner erfolgreichen ersten Aufführung bei der 700-Jahrfeier der Stadt Darmstadt im Juni 1930 trotz verschiedentlicher Wiederholungen in anderen Städten bisher noch nicht die weitere Verbreitung gefunden hat, deren es zweifellos wert ist. Gewiß kann man bei der ersten flüchtigen Bekanntschaft mit der Partitur dieser Messe Einflüsse aus der künstlerischen Werkstatt von Anton Bruckner, vielleicht gelegentlich auch von Friedrich Klose, seinem Lehrer, ja selbst von Max Reger zu bemerken glauben. Gewiß verlangt die Messe einen wohlgeschulten, sehr treffsicheren Chor, ein vollbesetztes Orchester und vor allem einen gewandten Dirigenten, der mit sicherer Hand verschiedenartige Tongruppen einheitlich zusammenzuhalten und wirkungsvoll gegeneinander aufzubauen versteht; ich kann mir auch denken, daß an manchen Stellen die klangvolle Instrumentation, die in ihrer überwältigenden Fülle gelegentlich nicht nur die Solisten, sondern selbst auch den Chor zu erdrücken droht, als zu dickflüssig, zu schwerfällig empfunden wird, daß an manchen anderen Stellen, besonders bei dem zwischen dem Sanctus und Benedictus unvermutet eingeschobenen Interludium für Orgel allein, der formale Aufbau des Werkes nicht ganz restlos überzeugend wirkt: aber was wollen denn alle derartigen, fast kleinlich anmutenden Ausstellungen bedeuten gegenüber einem Werk von solcher Ehrlichkeit der musikalischen Sprache, erfüllt von edlem Pathos, von einer Innigkeit des Empfindens und Reinheit des Gefühls, dieser in der letztvergangenen Zeit leider so selten gewordenen hohen Tugenden?

Ebensowenig wie etwa Bachs h-moll-Messe oder Beethovens Missa solemnis für den Gottesdienst in der Kirche, sondern lediglich für den Konzertsaal bestimmt, verbindet diese Messe eine feierliche Mystik mit stärkster Realistik, tiefstes religiöses Erleben mit höchster Wahrhaftigkeit und feinster Gestaltungskraft.

In musikalischer Hinsicht manchmal harmonisch, wohl auch thematisch an Reger erinnernd, manchmal auch mehr der herben mittelalterlichen Tonsprache sich nähernd, weiß die Messe mit meisterhaftem Geschick die so widerstrebenden Elemente einer alten polyphonen kirchlichen Überlieferung mit der Nachromantik der sogenannten Münchner Schule zu verschmelzen, eigenwillig und nicht eben gerade leicht eingänglich, doch mustergültig in der geistigen Beherrschung des technischen Apparates, der kontrapunktisch vielfach verschlunge-

nen Satzkunst, mustergültig in der hinreißenden Gewalt der musikalischen Sprache: ein Bekenntniswerk eigenster, vornehmster Gesinnung!

Dieser Eindruck, den ich aus dem häuslichen Studium der Petersen-Messe gewinnen durfte, sah sich denn auch in jeder Hinsicht bestätigt und bestärkt durch den Eindruck, den mir deren Aufführung durch den trefflichen Beethovenchor in Ludwigshafen a. Rh. unter der Leitung von Fritz Schmidt hinterließ. Schmidt hat diese Messe schon vor einiger Zeit zur Wiedergabe gebracht, und es erscheint mir sehr bezeichnend zu sein, daß die jetzige Wiederholung des Werkes nicht so sehr auf die vielfachen Ermutigungen in den maßgebenden Zeitungen sich gründet, als vielmehr auf den dringenden Wunsch des Chores selbst, der die Messe von Petersen wieder singen zu dürfen dringend bat.

Dem ausgezeichneten Beethovenchor gebührt denn auch das erste Wort freudigsten Lobes und dankbarster Anerkennung für die ungemein wirkungsvolle Aufführung, während die Leistungen des Orchesters und des nicht eben sehr dankbar bedachten Solisten-Quartetts dagegen etwas zurückstehen mußten. Petersen und mit ihm Fritz Schmidt wurden verdienterweise herzlichst gefeiert.

Welche Stadt, welcher Chorverein, welcher Chorleiter wird nun wohl zunächst in hochstrebendem, tatenfrohem Ehrgeiz die Messe von Petersen zur Aufführung bringen? Aug. Richard.

MÜNCHEN. Mit dem Beginn des neuen Spieljahrs hat in der Staatsoper auch der Aufmarsch der heuer recht zahlreich verpflichteten neuen Kräfte begonnen. Ging es dabei auch nicht ohne Nieten ab, so überwogen doch jene Fälle, zu denen man bedenkenlos jasagen kann. Am raschesten in die Gunst des Publikums haben sich wohl die Hochdramatische Henny Trundt und der Bassist Ludwig Weber gesungen, welch letzterem allerdings eine noch etwas sorgsamere Kultur seines wohl fortegewaltigen, aber im Piano nicht mit gleicher Meisterschaft behandelten Organs zu wünschen wäre. Einen guten Griff hat man ferner mit der Berufung des neuen Staatskapellmeister Karl Fischer getan, der sich nicht nur mit der reibungslosen Übernahme eines guten Dutzends von Repertoireopern, darunter „Freischütz", „Lohengrin" und „Carmen", als überlegener Beherrscher des Orchester- und Bühnenapparates bewährte, sondern auch mit der Neueinstudierung von Ermanno Wolf-Ferraris „Die vier Grobiane" eine Aufführung von letzter musikalischer und szenischer Geschlossenheit herausstellte. Der vorbildliche Ensemblegeist unserer Oper ward an diesem köstlichen Abend, zudem sich alle guten Geister des Frohsinns und unbeschwertester Laune eingefunden hatten, in bestechendster Weise sichtbar. Münchens außerordentlich abwechslungsvoller Opernspielplan ist damit um eine Besonderheit reicher geworden.

Mit dem literarischen Ereignis der Uraufführung von Gerhart Hauptmanns Schauspiel „Die goldene Harfe" verband sich zugleich ein musikalisches. Denn was Hermann Zilcher in einer Suite von Zwischenspielen geschaffen hat, überschreitet in seiner Eigenbedeutung weitaus den Bezirk der üblichen „Bühnenmusik". Romantischer Melodieodem, dem Wesenskern der Dichtung und der Sphäre, in der sie angesiedelt ist, innig verwandt, durchhaucht diese pastellartig feinen, farben- und stimmungsreichen Intermezzi, die durch denkbar kleine Besetzung (Streichquartett, Flöte, Horn und Harfe) den vollen Reiz kammermusikalischer Intimität atmen.

Im Konzertsaal erlebte eine Reihe neuer Lieder von Richard Trunk ihre Erst- bzw. Uraufführung. Maria Ivogün sang einen ihr zugeeigneten Zyklus, zierliche und minutiös gedrechselte Musik zu in einigen Fällen reichlich zuckerhaltigen Texten („Menuett" von O. J. Bierbaum), die in Rücksicht auf die Persönlichkeit der Interpretin mit allerhand Melismen und Koloraturflittern ausgeziert worden sind. Heinrich Rehkemper setzte sich für die Uraufführung eines Eichendorff-Zyklus desselben Komponisten ein. Wenn sich unter den sieben Gedichten auch manche befinden, die schon durch so ausgesprochene Eichendorff-Spezialisten wie Hugo Wolf und Hans Pfitzner in Musik gesetzt worden sind, der unerschöpfliche Stimmungszauber dieser Texte und die unmittelbare Erlebnisnähe, in die uns wiederum alles Romantische gerückt ist, lassen es begreiflich finden, wenn immer neue Vertoner angezogen werden. Trunk erweist sich auch in diesem Zyklus als echter Liedmeister, denn Sanglichkeit und lyrische Intimität erscheinen ihm als höchste Stilgebote. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß der Stimmungsgehalt sämtlicher Dichtungen bis auf die letzte seelische Tiefe ausgelotet worden sei. Aus der herrlichen „Sehnsucht" („Es schienen so golden die Sterne"), einem Kleinod deutscher Lyrik, macht Trunk durch allzu affekt- und effektvoll ausladenden Schluß nahezu einen „Reißer". Auch kann ich mir denken, daß das Hindrängen auf den Quartsextakkord bei den Höhepunkten nicht jedermanns Geschmack ist. Aber vor allem das abschließende „Ständchen" ist ein derart inspiriertes Stück, daß man ob solcher Bereicherung deutschen Liedgutes dem Schöpfer einige vorausgehende mindere Gewähltheiten gerne verzeiht. Endlich hob Paul Benders hohe Gestaltungskraft zwei Orchestergesänge für Baßstimme op. 25 von Ernst Schiffmann aus

der Taufe, von denen der erste, in besinnlichem Stimmungszauber eingewoben, mehr vom Glück innerer Beruhigung kündet, der zweite (die Dichtung stammt in beiden Fällen von Anton Stockmayr) von leidenschaftlichem Ausdruck der Bewegung durchpulst wird.

Aus dem Ablauf der allabendlichen Konzerte hoben sich kraft ihres ausgesprochen künstlerischen Charakters bedeutsam heraus: die sängerlichen Veranstaltungen von Lotte Lehmann, Maria Ivogün und Alexandra Trianti, die Klavierabende von Edwin Fischer und Poldi Mildner, ein Brahmskonzert der Münchener Philharmoniker unter Hausegger (Solistin Elly Ney) und eine klangberauschende Wiedergabe von Verdis „Requiem" durch den Chor des Lehrergesangvereins, das Staatsorchester und die Solisten Elisabeth Feuge, Luise Willer, Rudolf Gerlach und Hans Hermann Nissen unter der Stabführung von Hans Knappertsbusch.

Dr. Wilhelm Zentner.

NORDHAUSEN. Das Musikleben unserer Stadt empfing auch in diesem Winter seine kräftigsten Impulse durch die Wirksamkeit des Konzertvereins, der alle hiesigen musikliebenden Kreise umfaßt. Ihm haben wir es zu verdanken, daß wir auch diesmal Künstler hören konnten, wie sie die Großstadt nicht besser bieten kann. Das Programm wies folgende Namen auf: Dresdener Philharmonie unter Fritz Busch, Künstlervereinigung der Berliner Philharmonie, Gustav Havemann, Maria Basca, Helge Roswaenge mit Frau, Genzel-Quartett und die grandiose 17jährige Poldi Mildner. Ferner hatten wir im Rahmen dieser Veranstaltungen noch eine schöne und beschwingte Aufführung der „Schöpfung" durch den hiesigen Früh'schen Gesangverein unter Leitung des Gymnasial-Musiklehrers Treichel mit dem Loh-Orchester aus Sondershausen und den Solisten Adelheid Armhold, Walter Ludwig und Prof. Albert Fischer, ferner einen Reznicek-Komponistenabend mit dem Künstler selbst als Dirigenten und Klavierbegleiter, dem Sondershäuser Orchester und dem Früh'schen Gesangverein, der mit dem gediegenen und begeisternd frischen Vortrag der ungemein reizvollen 7 alten deutschen Volkslieder für gemischten Chor einen Sondererfolg erzielte. Es braucht wohl nicht besonders betont zu werden, daß alle Künstler von dem dankbaren Publikum nach Gebühr gefeiert wurden.

ak.

NÜRNBERG. (Fränkische Uraufführungen.) In den „Kammerkonzerten zeitgenössischer Musik" besitzt Nürnberg dank der Initiative ihres künstlerischen Leiters Dr. Adalbert Kalix eine Institution, in der für die Bestrebungen der jungen Komponistengeneration seit Jahren wertvollste Pionierarbeit geleistet wurde. Es versteht sich von selbst, daß in dem Gesamtprogramm dieser Konzertreihen dem fränkischen Gegenwartsschaffen ein entsprechend großer Raum zugestanden wird. Das erste Orchesterkonzert dieser Saison brachte neben zwei Erstaufführungen (Balthasar Bettingen: „Gambenkonzert" op. 34 und Lukas Böttcher: „Rhapsodie für Gambe und Kammerorchester" — Solist: Robert Grote, Köln) drei Uraufführungen fränkischer Tonsetzer.

Karl Höllers „Kammerkonzert für Cembalo und 6 Soloinstrumente" (Werk 19) bietet dem Cembalisten höchst schwierige, dafür aber um so lösenswertere Aufgaben. Der stilistisch an Bach anknüpfende Solopart ist der außerordentlich kunstvoll gearbeiteten Polyphonie der Begleitinstrumente organisch eingegliedert. Mit hervorragendem formalen und satztechnischem Können wird hier eine Linearität angestrebt, die — in ihrer Grundhaltung absolut modern und fortschrittlich — sich niemals in die seelenlose Dürre eines abstrakten Konstruktivismus verirrt. Eine sehr ernste und gediegene Arbeit, die größte Beachtung verdient! Die Cembalistin Maria Fahmüller (München) zeigte sich als hochmusikalische Gestalterin, deren technisch ausgefeiltes Spiel die Hörer begeisterte.

Reizvolle folkloristische Studien sind R. Herbsts „Tänze aus der Oberpfalz". Herbst hat mit schönem Verständnis eine größere Anzahl heimatlicher Tanzmelodien gesammelt und sie in hübschen, eingänglichen kleinen Sätzchen für 8 Bläser bearbeitet. Satz und Harmonik bewegen sich — dem Wesen der Sache entsprechend jeglicher „Modernität" abhold — in herkömmlichen Bahnen, weshalb das liebenswürdige Werkchen auch empfehlenswerte Hausmusik für blasbeflissene Amateure darstellt.

Drei „Orchesterstücke nach deutschen Volksliedern" (Marsch - Improvisation - Scherzo) von Karl Schäfer zeichnen sich durch den Reichtum origineller musikalischer Ideen, durch eine lockere, gelöste Anlage der Thematik und durch ihre farbenprächtige Instrumentation aus. In dieser Musik steckt musizierfrohe, draufgängerische Vitalität, der man es gerne nachsieht, wenn sie vorübergehend ein wenig übers Ziel hinaus gerät. Fraglos gehören diese wirksamen Orchesterstücke mit zu den besten Werken des jungen, ungewöhnlich begabten Bamberger Komponisten, dessen weiterer Entwicklung man große Erwartungen entgegenbringen darf.

Adalbert Kalix war mit Umsicht und Sorgfalt um eine werkgerechte Wiedergabe der stilistisch

ziemlich unterschiedlichen Kompositionen besorgt. Zu dem erfreulichen Erfolg, den die Komponisten beim Publikum erzielen konnten, trug seine gewissenhafte und talentvolle Arbeit wesentlich bei.
Karl Foesel.

SAARBRÜCKEN. Die vom künstlerischen wie vom volksdeutschen Standpunkt gleich bedeutsame Wirksamkeit des Saar-Sänger-Bundes hat in den letzten Jahren auch dem schaffenden Künstler starke Impulse gegeben. So schuf Erwin Lendvai auf Anregung des Bundes für das Frankfurter Bundesfest nach einem biblischen Oratoriumtext des Unterzeichneten den „Psalm der Befreiung", der inzwischen wegen seines hohen vaterländischen Schwungs und seiner künstlerischen Geschlossenheit seinen Weg durch die ersten Konzertsäle Deutschlands genommen hat. Für das bevorstehende Bundesfest des SSB., das dem Abstimmungsjahr 1935 den künstlerischen Auftakt geben soll, schuf nach einer Dichtung des gleichen Autors Bruno Stürmer eine Kantate für a-cappella-Chor „Ein Volk ruft", deren erster Teil zur Einigkeit mahnt: „Rufe mit Deiner Stimme, daß die Verirrten die einigen Quellen finden, binde die sieben Stäbe, daß wir wieder Brüder werden, laß Du den Strömen ihren Lauf, daß sie wieder zusammenkommen!" Im zweiten Teil umgürtet sich Allvater selbst mit dem Schurzfell und nimmt den Hammer in seine gewaltige Faust, um endlich Recht zu schmieden. Der Schlußteil ist ein Lobpreis mit Posaunen, Cymbeln und Harfen auf den lebendigen Gott, der uns nicht Kärrner sein läßt bis in die Nacht, nicht Fremdlinge im eigenen Lande, sondern sein Volk in die Freiheit führt. Und Meister Armin Knab übernahm soeben für die gleiche Veranstaltung die Komposition der zweiteiligen Kantate: „Deutscher Morgen".
Walther Stein.

STUTTGART. Neben und nach den Wagnerfeiern (zu erwähnen noch eine zweite „Ring"-Aufführung) kam auch das Andenken an Meister Brahms zu vollem Rechte durch Prof. Leonhardt, KM Martin Hahn, Prof. Wendling (Quartett), Prof. Walter Rehberg (Klavier); ebenso beteiligte sich der Kampfbund für deutsche Kultur. Für Bachkantaten war immer Prof. Martin Mezger eingetreten. Nun bot er am Deutschen Kirchengesangstag in der Stiftskirche an der Spitze von fünf Kirchenchören die Kantaten 12, 129, 175 in stilgerechter Auffassung und vorzüglicher Wiedergabe. Auch eine Aufführung der Hochschule für Musik war unter Hugo Holle Bach gewidmet (Kantaten 6, 106, 140).

In der Oper setzte unter der neuen Gesamtleitung von Otto Krauß eine freudige künstlerische Arbeit von gewaltiger Fülle ein. Der Generalintendant ist zugleich Spielleiter und als solcher von ausgezeichneter Begabung und Eigenart. Aufs sinnvollste war „Fidelio" durchgestaltet; dazu Frau Rösler-Keufchnigg, Laholm, Roth in den ersten Rollen, Prof. Leonhardt am Dirigentenpult. Der „Wildschütz" erlebte eine reizende Erneuerung; ein schöner Tenor aus Berlin, Karl Laufkötter, wurde neu gewonnen. Auch bei Zellers „Vogelhändler" (Münchener Fassung) verstand sich Otto Krauß auf eine Verfeinerung des ganzen Stils; hier dirigierte Franz Konwitschny, den wir jetzt leider an Freiburg verlieren. Den neueinstudierten „Othello" führte Leonhardt; eine wundervolle Desdemona war Frl. Teschemacher. Als Erstaufführung (unter Konwitschny) begegnete uns „Der Freikorporal" von Georg Vollerthun. Dem liebenswerten, feinnervigen Werke wurde eine freundliche Aufnahme zuteil; als vorzüglichen Spielleiter lernten wir Dr. Walter Volbach aus Kiel kennen. Zum Deutschen Turnfest bewerkstelligte Otto Krauß Freilichtaufführungen des „Rienzi" vor dem Großen Hause mit lebensvoller Massen- und Prachtentfaltung; die Titelrolle sang Laholm. Einzelstimmen, Chor wie Orchester (Leonhardt) klangen hörsam und stimmungsvoll.
Dr. Karl Grunsky.

STUTTGART. (Uraufführung von „Michael Kohlhaas". Oper in 4 Akten. Text und Musik von Paul von Klenau.) Das Schicksal des Michael Kohlhaas ist von Kleist zwar nur erzählt, nicht für die Bühne gestaltet worden; es lockt aber immer wieder zu dramatischer Formung. Paul von Klenau hat sie ohne Hilfe eines Textdichters in der Weise bewältigt, daß die bunte Fülle des Geschehens erhalten blieb; eine Leistung für sich, die besondere Anerkennung verdient. Nicht zu vergessen den Ernst der Gesinnung, der aus den meisten Szenen spricht; man vergleiche nur, was vor dem Umschwung gang und gäbe war.

Den Verlauf der Ereignisse sucht der Tonsetzer, der übrigens durch Bühnenwerke, Symphonien, Kammermusik eines geachteten Namens genießt, nicht etwa schwerfällig durch doppelgängerische Musik zu belasten. Vielmehr wählt er ganz unterschiedliche Mittel. Manches nur Gesprochene klärt den Fortgang der Handlung; Rezitative geben rasche Entwicklung frei; dazu tritt die alte melodramatische Behandlung. Das Orchester bietet, ohne symphonisch sein zu wollen, greifbare Motive; oft nur kurze Ausrufe. Die Untermalung ist recht farbig, hie und da unnötig grell. Der Lutherszene gibt die Form der Choralfuge ihre Stimmung. Im Kloster ertönt ein Kyrie aus Palestrina, mit eingefügtem Nachtruf des Schließers. Außerdem eröffnet Klenau die Schätze deutschen Liedgutes; auch Walter von der Vogel-

weide taucht auf. All dies in glücklicher Faſſung, mit Sinn für den urſprünglichen Rhythmus. Doch wirken die alten Feinheiten in andersartiger Umgebung höchſtens als Einlagen; die wünſchenswerte Abrundung einheitlichen Stils iſt nicht erreicht.

Die Spannung des Geſchehens und eine in jeder Hinſicht eindrucksvolle Aufführung ſicherten den durchſchlagenden Erfolg. Schwungvoll führte Karl Leonhardt, der zur Zeit auch von der auswärtigen Preſſe in die vorderſte Reihe deutſcher Dirigenten geſtellt wird. Den Kohlhaas ſchuf Max Roth zu eindringlicher Größe. Mit Freude begrüßten wir auch die Bühnenbilder von Guſtav Vargo (Berlin); der Ausſtattung wandte Otto Krauß, der neue Generalintendant, ſeine beſondere Sorgfalt zu; auch leitete er meiſterhaft das Spiel der Darſtellenden. Den Beziehungen zur lebendigen Gegenwart gab Oberregierungsrat Dr. Hermann als Vertreter des Kultusminiſteriums in einer Anſprache vor Beginn knappen, beredten Ausdruck. Dr. Karl Grunsky.

WUPPERTAL. (Uraufführung: Hubert Pfeiffer: „Geſang zur Sonne".) Des einheimiſchen, am Weihnachtstag vorigen Jahres verſtorbenen Meiſters letztes, unvollendetes Werk iſt die Kantate „Geſang zur Sonne" für gemiſchen Chor, 1 Altſtimme und Orcheſter nach Gedichten des in die Dichterakademie berufenen bayriſchen Dichters Hans Caroſſa (von Beruf Arzt). Der Text enthält ſeinem Grundweſen nach philoſophiſche Gedanken über den tiefſten und letzten Sinn des irdiſchen Lebens und iſt im Höhepunkte ein gewaltiger Hymnus auf das allbelebende Himmelsgeſtirn, die Sonne, welche zu ſchauen dem blinden Tonkünſtler nicht vergönnt war. Die hohe dichteriſche Idee in Tönen darzuſtellen, kann nur einem Meiſter annähernd gelingen, der im Beſitze gewaltiger Geſtaltungskraft iſt. Hubert Pfeiffer hat in den meiſten ſeiner Werke eine ausgeſprochene Neigung zum Aufwand großer klanglicher und ſtimmlicher Mittel. Ohne auf atonale Wege zu geraten, macht er auch im „Geſang zur Sonne" reichlichen Gebrauch von neuzeitlicher Harmonik und Melodik, überraſcht durch kühnſte Modulationen und einen außerordentlichen Farbenreichtum, wodurch er allen Empfindungen der dichteriſchen Vorlage nachzukommen ſucht.

Dank einer vorzüglichen Aufführung der Konzertgeſellſchaft des Städtiſchen Orcheſters und der Soliſtin Eva Jürgens-Elberfeld unter Leitung des Opernkapellmeiſters W. Schleuning-Wuppertal an Stelle des erkrankten Dirigenten H. Schnackenburg hinterließ das unvollendete Werk H. Pfeiffers einen nachhaltigen Eindruck auf die zahlreiche Zuhörerſchaft. H. Oehlerking.

KLEINE MITTEILUNGEN

MUSIKFESTE UND FESTSPIELE

Die Italiener haben in dieſem Jahre in dem Städtchen Rapallo ein achttägiges Mozart-Feſt abgehalten, das einen außerordentlichen Erfolg und günſtigen Preſſewiderhall gefunden hat. Die Veranſtalter haben daraufhin beſchloſſen, alljährlich dem Genius Mozart mit Feſtaufführungen zu huldigen. Und da in Zukunft auch die altitalieniſche Muſik im Rahmen dieſer Mozart-Woche zur Geltung kommen ſoll, wird das faſziſtiſche Kulturinſtitut das Unternehmen unterſtützen.

Die Stadt Flensburg veranſtaltete in Gemeinſchaft mit dem Kampfbund für deutſche Kultur, Ortsgruppe Flensburg, am 7./8. Oktober 1933 ein zweitägiges Brahms-Feſt. Leitung: Johannes Röder. Mitwirkende: das Grenzlandorcheſter, die Flensburger Heinrich Schütz-Chöre, der Kampfbundchor Flensburg, Kammerſängerin Emmi Leisner, Berlin, Alt, das Faßbaender-Rohr-Duo, Bremen, Carl Seemann, Orgel.

Das Tſchechiſche Nationaltheater in Prag hat für das Feſtprogramm anläßlich ſeines 50jährigen Jubiläums eine Anzahl deutſcher Bühnenwerke ausgewählt. Die Oper bringt Richard Wagners „Meiſterſinger", den „Roſenkavalier" von Richard Strauß und „Antigone" von Honegger, das Schauſpiel Schillers „Wallenſtein-Trilogie" zur Aufführung.

Die Bayreuther Feſtſpiele waren 1933 von 12 067 Gäſten beſucht, im Jahre 1931 waren 3842 Zuhörer weniger zugegen.

Im Mai 1934 findet in London ein dreitägiges Muſikfeſt ſtatt, wobei Hindemiths „Das Unaufhörliche" und die neue Sinfonie Elgars aufgeführt werden.

Das dritte internationale Brucknerfeſt wird im Jahre 1934 in Mannheim ſtattfinden.

Unter dem Titel „Deutſches Barockfeſt" veranſtalten Stadt und Univerſität Münſter vom 11. bis 14. Januar 1934 eine Barockfeſtwoche, in deren Rahmen neben einer ſzeniſchen Aufführung des Barockdramas „Cenodoxus" von P. Jacob Bidermann mit Muſik zeitgenöſſiſcher Meiſter auch Konzerte und Kammermuſikveranſtaltungen mit Barockmuſik vorgeſehen ſind. Es werden Werke von Schütz, Haßler, Buxtehude, Muffat, Frank, Bach, Händel und Telemann zur Aufführung gelangen. Mitwirkende ſind: das Städtiſche

Orchester Münster (Leitung: MD Georg Jochum), das Göhre-Wasowicz-Trio für alte Musik, das Collegium musicum der Universität (Leitung: Privatdozent Dr. Werner Korte), der Muckermann-Frauenchor u. a. k.

Im Rahmen der Kieler Woche für Kunst und Wissenschaft vom 25. Nov. bis 3. Dez. werden Wagners „Meistersinger" als Festaufführung gespielt.

Die Bayreuther Bühnenfestspiele 1934 finden vom 22. Juli bis zum 23. August statt. Der Spielplan umfaßt 6 „Parsifal"-Aufführungen, 4 „Meistersinger"-Aufführungen und drei geschlossene „Ring"-Zyklen. Dr. Richard Strauß wird wie im vorigen Jahr die musikalische Leitung des „Parsifal" übernehmen. Die bewährten Kräfte der vorjährigen Festspiele werden fast ausnahmslos wieder zur Mitwirkung herangezogen werden, u. a. die Herren: Andrésen, Bockelmann, Burg, Eugen Fuchs, Janssen, Kremer, List, Lorenz, Prohaska, Fritz Wolff, Zimmermann und die Damen: Berglund, Martha Fuchs, Heidersbach, Leider, Maria Müller, Onegin.

Vom 5. bis 8. Januar 1934 wird in Aachen die zweite Tagung der Internationalen Gesellschaft für Neue Katholische Kirchenmusik stattfinden. Nach Fühlungnahme mit den Sektionen in Belgien, Dänemark, Frankreich, Holland, Italien, Österreich, Polen, Schweiz, Spanien und Ungarn hat die deutsche Sektion die Vorbereitung für die Tagung übernommen. Im Programm der Woche sind vorgesehen Aufführungen kirchenmusikalischer und geistlicher Werke, Choralmessen, Pontifikalämter, kirchenmusikalische Andachten, ein Orchesterkonzert und drei Chorkonzerte. Stücke mit ausgeprägt nationaler Eigenart sind bei der Auswahl bevorzugt worden. Die vorbereitenden Arbeiten liegen in den Händen von Joseph Haas, Heinrich Lemacher und Wilhelm Dauffenbach. Bei der Auswahl der Werke sind die älteren Kirchenkomponisten zugunsten der jüngeren Künstler zurückgetreten. Wie verlautbart, soll die Gesellschaft den Namen „Filippo Neri-Bund, katholische Gesellschaft für neue geistliche Musik" erhalten. k.

GESELLSCHAFTEN UND VEREINE

Die neugegründete Reichs-Kulturkammer unter Führung von Reichsminister Dr. Goebbels umfaßt: die Reichs-Musikkammer unter dem Vorsitz von GMD Dr. Richard Strauß (Mitglieder des Präsidialrates: GMD Staatsrat Dr. Wilhelm Furtwängler; Prof. Dr. Paul Graener; Prof. Dr. Fritz Stein; Prof. Gustav Havemann; Heinz Ihlert, Vorstandsmitglied des Reichskartells der Musiker); die Reichskammer der bildenden Künste unter dem Vorsitz von Prof. Eugen Hönig (Mitglieder des Präsidialrates: Prof. Franz Lenk; Prof. Paul Ludwig Trost; Prof. August Krauß; Direktor Walther Hoffmann; Ministerialrat Otto von Keudell; Hans Weidemann); die Reichs-Theaterkammer unter dem Vorsitz von Ministerialrat Otto Laubinger, Präsident der Bühnengenossenschaft (Mitglieder des Präsidialrates: Werner Kraus; Kammersänger Wilhelm Rode; Reichsdramaturg Dr. Hainer Schlösser; gesch. Direktor des Deutschen Bühnenvereins Dr. Otto Leers; Direktor Heinz Hilpert); die Reichs-Schrifttumskammer unter dem Vorsitz von Hans Friedrich Blunck (Mitglieder des Präsidialrates: Dr. Hans Grimm; Hanns Johst, Präsident der Dichterakademie; Dr. Friedrich Oldenburg, Verleger; Theodor Fritsch, Buchhändler; Dr. Heinrich Wismann); die Reichs-Pressekammer unter dem Vorsitz von Max Amann, Verlagsdirektor (Mitglieder des Präsidialrates: Dr. Otto Dietrich, Reichspressechef der NSDAP; Willy Bischoff, Verleger; Geheimrat Prof. Dr. Walther Heide; Ministerialrat Dr. Jahncke); die Reichs-Rundfunkkammer: unter dem Vorsitz von Ministerialrat Horst Dreßler (Mitglieder des Präsidialrates: Direktor Eugen Hadamowsky; Intendant Walter Bäumelburg; Intendant Dr. Heinrich Glasmeier; Rechtsanwalt Dr. Bernhard Knust); die Reichs-Filmkammer unter dem Vorsitz von Rechtsanwalt Dr. Fritz Scheuermann (Mitglieder des Präsidialrates: Theodor Loos; Karl Auen, Führer der Reichsfachschaft Film; Direktor Dr. Hans Beelitz; Rechtsanwalt Dr. Walther Flugge; Ministerialrat Dr. Botho Mülert; Oberreg. R. Arnold Raether).

Dr. Fritz Stege, der komm. Vorsitzende der „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker", wurde auf Grund einer Besprechung im Reichspropagandaministerium vom Reichsverband Deutscher Schriftsteller zum Führer der Fachschaft Musikkritik ernannt. Ihm nebengeordnet wurde der Musikschriftsteller F. W. Herzog. Damit ist die Musikkritik in die Schrifttumskammer eingeordnet, ohne jedoch ihre Bindungen mit der Musikerkammer und der Pressekammer aufzugeben.

Die „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker" sandte zum 12. November ein Telegramm an den Reichskanzler, worin sie dem Führer ein Treuegelöbnis ablegte.

Die „Genossenschaft Deutscher Tonsetzer" hat infolge der Neugründung der „Stagma" (vgl. ZFM S. 1173) ihre Auflösung beschlossen. Liquidatoren sind Dr. Siegfried Burgstaller, Gerd Kärnbach, Alfred Schattmann.

Die Wagner-Vereinigung in Amsterdam feiert im Frühjahr ihr 50jähriges Bestehen.

Es werden Festaufführungen des „Tannhäuser" unter Erich Kleiber mit deutschen Solisten stattfinden.

Der Reichsverband der gemischten Chöre Deutschlands, die Vereinigung deutscher Lehrergesangvereine und der Bund der Männerchöre im DHV haben sich in den Reichsbund Volkstum und Heimat" eingegliedert.

Der Märkische Sängerbund des DSB hat sich in den Berliner Sängerbund eingegliedert.

Die Ortsgruppe Dresden der Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker veranstaltete einen anregenden Vortragsabend über „Neue Musik im neuen Staat". Über das Thema sprach in aufschlußreicher Form Dr. Karl Schönewolf. Die Leitung des Abends hatte der Ortsgruppenführer Dr. Hans Schnoor.

Der Akademische Richard Wagner-Verein zu Berlin veranstaltete einen Vortragsabend nordischen Gepräges. Nach den einleitenden Worten von Geh. Reg.-Rat Ernst Doblin sprach Dr. Franz Ost über „Richard Wagner und die nordische Bewegung".

Das Städtische Orchester in Flensburg, das als Kurorchester in Bad Ems tätig war, ist zu einem Grenzlandorchester ausgestaltet worden. Die Leitung wurde Johannes Röder übertragen.

Der Vorstand des Schweizerischen Tonkünstlervereins beschloß für den 9. und 10. Juni 1934 die nächste Tonkünstlertagung in Frauenfeld. Ferner wurde beschlossen, gegen die bisherige Ausschaltung der schweizerischen Kompositionen bei der einheimischen Tonfilmproduktion Stellung zu nehmen und die zur Wahrung des schweizerischen Standpunktes und des künstlerischen Rufes der Schweizer Komponisten erforderlichen Schritte bei den zuständigen Behörden einzuleiten.

Die „Museumsgesellschaft" in Frankfurt a. M. beging am 17. November die Feier ihres 125jährigen Bestandes mit einem Festkonzert, in welchem Richard Strauß als Gastdirigent die in Frankfurt traditionelle Fünfte Sinfonie Beethovens sowie eigene Werke zur Aufführung brachte. Das Wirken der gewöhnlich kurz „Museum" genannten Konzertgesellschaft ist außerhalb ihrer Stadt nur wenig beachtet worden. Wir verzichten, über die organisatorischen Veränderungen, die eines der ältesten deutschen Konzertinstitute im Laufe der Jahrzehnte erlitt, zu referieren — darüber unterrichtet sehr ausführlich die Festschrift Iwan Knorrs zur Hundertjahrfeier (1908) — und bringen demnächst einen Beitrag, in welchem das Verhältnis der Museumsgesellschaft zu den lebenden Meistern der Musik geschildert wird.

In Brünn wurde eine Janáček-Gesellschaft gegründet, die sich die Aufgabe gestellt hat, ein Leoš Janáček-Denkmal in Brünn zu errichten und für die Erhaltung des künstlerischen Lebenswerkes des mährischen Tonsetzers Sorge zu tragen. E. J.

Kurt Layher-Säckingen hat seine Chöre (Männer-, Frauen- und Gemischte) in einer Arbeitsgemeinschaft vereinigt und wird mit dieser eine Reihe von Konzerten veranstalten, die jeweils einem Tondichter allein gewidmet sein sollen. Begonnen wird im Frühjahr 1934 mit einem Ludwig Baumann-Abend, an dem neben Chorwerken auch Proben aus dem instrumentalen Schaffen des Künstlers gegeben werden. An weiteren Veranstaltungen sind vorgesehen je ein Abend für Franz Philipp, Richard Trunk, Rudolf Buck und Felix Weingartner.

Die Prager Mozart-Gemeinde, ein internationaler deutsch-tschechischer Verein, veranstaltet in der heurigen Saison zur Erhaltung des Landhauses „Bertramka", in dem Mozart wohnte und den „Don Juan" vollendete, eine Reihe von großen Konzerten unter Mitwirkung berühmter Solisten und Dirigenten; so dirigiert u. a. der Toscanini-Schüler und Dirigent der Mailänder „Scala" Antonino Votto. E. J.

HOCHSCHULEN, KONSERVATORIEN UND UNTERRICHTSWESEN

Carl Clewing begann in der Lessing-Hochschule Berlin eine Vorlesung über „Die Entwicklung der Militärmusik".

Der Städtischen Hochschule Mannheim wurde eine Orchesterschule angegliedert. Die Lehrkräfte wurden dem Theaterorchester entnommen.

Der Berliner Musikpädagoge Fritz Steineck hielt einen Vortrag über „Note oder Tonwort" (Anschauungsprobleme der Laienmusikerziehung).

In der Sammlung alter Musikinstrumente der Staatlichen Akademischen Hochschule für Musik, Charlottenburg, werden in jedem Monat Musikstunden der Sammlung mit alter Musik auf historischen Instrumenten veranstaltet. Bei der ersten Veranstaltung wurde der Original-Keilflügel J. S. Bachs vorgeführt.

Das Konservatorium in Jena hat im vergangenen Jahre 250 Fachstudierende gehabt. 9 Vortrags- und Elternabende, Rundfunksendung der „Tageszeiten" von Telemann, Aufführung der Spieloper „Die Witwe Grapin" von Flotow zeugten in der Öffentlichkeit von den Leistungen der Schüler, des Orchesters und Chores, welch letztere in Bachs „Wachet-auf"-Kantate mit den Leh-

kräften Lotte Eickemeyer — v. Bardeleben und Reinhold Gerhardt besonderen Erfolg errangen. Der Direktor, Prof. Willy Eickemeyer, gedachte Brahms' mit seltenen Werken (Solo und vierhändig mit Hilde Knopf) und Regers mit seinem Jenaer Trio (Eickemeyer, Heuser, Keyl). Das 20jährige Bestehen des Instituts, das sich aus eigener Kraft emporbrachte und in schwersten Zeiten durchhielt, wurde mit drei Jubiläumskonzerten begangen. In diesen Konzerten erlebten ihre Uraufführung: Sinfonie C-dur von Antonio Rosetti und Quintett „Dem heroischen Menschen" von Willy Eickemeyer.

An die Spitze des Konservatoriums für Musik in Stuttgart traten Dr. Adolf Seifert und Paul Schotte.

Die Ev. Schule für Volksmusik Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift, hat im Rahmen ihrer Fachabteilung, der Berliner Kirchenmusikvereine, eine Werkklasse für Kirchenkompositionen eingerichtet. Zu ihrem Leiter und Lehrer ist Hugo Distler berufen worden. Hiermit ist eine Lehrstelle für die Kirchenkomposition geschaffen worden, die von den Aufgaben und Forderungen der Kirche her und im Zusammenhang mit den neuen liturgischen und kirchenmusikalischen Bestrebungen im Sinne der Lehrpraxis der alten Meister kompositorisch befähigte und begabte Kirchenmusiker in einem mindestens ein Jahr dauernden Lehrgang ausbildet. Die gearbeiteten Kompositionen sollen in jedem Falle praktisch erprobt werden. Der Beginn dieser Werkklasse ist Anfang Januar. Die Aufnahmeprüfung für den Eintritt Anfang Dezember. In Verbindung mit dieser Werkklasse ist eine Stelle geschaffen worden, die die kirchenmusikalischen Kompositionen schaffender Musiker sammelt und ordnet. Es soll hier dem heute schaffenden Kirchenmusiker die Möglichkeit gegeben werden, seine Werke der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Daher bittet diese Stelle um die Mitarbeit aller Kirchenkomponisten und um die Zusendung ihrer veröffentlichten und nicht veröffentlichten Arbeiten auf liturgisch-kirchenmusikalischem Gebiet. Es kommen hierfür Werke für Orgel, Chor und Instrumente, liturgische Neuschöpfungen und sonstige Arbeiten in Frage.

Voraussichtlich vom 15. Dezember bis 15. Januar wird im Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht Berlin eine Ausstellung der Schulmusikpflege gezeigt werden. Sie wird alle Teile der neuzeitlichen Schul- und Jugendmusikpflege umfassen, ein vollständiges Bild des Instrumentariums geben (Kinderorchester, Blockflöte, Gamben, Viellen, Schulorchester, rhythmisches Orchester) und den Einbau der Musikpflege in den Kulturaufbau unseres Volkes veranschaulichen. Um diese Ausstellung zum Klingen zu bringen, ist in dieser Zeit eine große Reihe von praktischen Veranstaltungen geplant, zu denen Schulchöre, Schulorchester, Collegium musicum, Laienspielgruppen herangezogen werden.

Hermann M. Wette wurde als Lehrer für Komposition und verwandte Fächer an die Mannheimer Musikhochschule verpflichtet.

Ein Lehrgang für Chordirigenten unter Leitung von Prof. Dr. Fritz Stein findet am 27. Nov. bis 9. Dez. (statt wie früher gemeldet 6.—18. November) in der Berliner Musikhochschule statt.

Die Württ. Hochschule für Musik in Stuttgart hat mit Beginn des Wintersemesters eine Chorleiterklasse unter Leitung von Professor Dr. Hugo Holle eröffnet, die eine umfassende Ausbildung auf allen Gebieten des Chorleiterwesens aushebt.

Prof. Dr. Ernst Bücken-Köln wurde auf der Oktobertagung der Deutschen Akademie in München zum ordentlichen Mitglied der Abteilung Musik gewählt.

Am Städtischen Konservatorium in Dortmund fand vom 21.—24. Oktober unter dem Vorsitz von Oberschulrat Rauschenberger die staatliche Privatmusiklehrerprüfung statt, die von 16 Kandidaten bestanden wurde.

Prof. Paul Grümmer wurde mit Wirkung vom 1. Oktober zum Professor an der staatlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin ernannt.

Die Musikstelle des Zentralinstituts für Erziehung und Unterricht zu Berlin veranstaltet vom 2.—8. Januar im Jugendhof Hassitz, Glatz, eine musikpädigogische Schulungswoche mit dem Thema „Atem-, Sprech- und Gesangsschulung als Grundlage der Erziehungs- und Bildungsarbeit" unter Leitung von Ilse Toepfer und Wilhelm Menzel und ferner vom 8.—14. Januar einen musikpädagogischen Lehrgang für Volksschullehrer in Wiesbaden unter Leitung von Prof. Walter Rein.

Im Festsaal der Hochschule für Musik in Stuttgart hielt der Direktor des Konservatoriums, Dr. Adolf Seifert seine Antrittsvorlesung über das Thema „Musik und Rasse". Einleitend wies Prof. von Besele darauf hin, daß die bisher nebeneinander stehenden Seminare der Hochschule für Musik und des Konservatoriums zu einem vereinigt sind, das der Hochschule angegliedert ist, so daß diese nunmehr die pädagogisch-seminaristische Ausbildung und Vorbereitung zu der staatlich anerkannten Musiklehrerprüfung übernimmt. Der Fachunterricht aber kann wie bisher bei privaten Musiklehrern genommen werden.

Auf Anregung von Prof. Gustav Havemann ist bei der staatlichen akademischen Hochschule

für Musik zu Berlin die Bildung eines Max Reger-Stipendiums in Angriff genommen worden, dessen Erträgnisse jungen deutschen Studierenden der Hochschule zugute kommen sollen. Der Grundstock wurde durch die Einnahmen aus einem Konzert anläßlich des 60. Geburtstages Max Regers in der Hochschule gelegt. Spenden wollen mit dem Kennwort „Max Reger-Stipendium an die Kasse der Preußischen Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz" eingezahlt werden.

Die s. Zt. von Prof. Fritz Volbach begründete, heute von Dr. Richard Greß geleitete Westfälische Schule für Musik in Münster erhielt durch die Angliederung einer Abteilung für rednerisches und künstlerisches Sprechen einen Ausbau. Im kommenden Jahre wird die Schule ihr 15jähriges Bestehen feiern.

An der Prager Deutschen Musikakademie wurde eine Abteilung für Cembalospiel errichtet und mit ihrer künstlerischen Leitung Prof. Josef Langer, der aus der Leipziger Schule Teichmüllers hervorgegangene bekannte Pianist betraut. E. J.

Das Engelbert Haas'sche Konservatorium zu Köln hat Lehrgänge für Bodegymnastik ab Mitte Oktober in seinen Lehrplan aufgenommen. Als Leiter wurde der langjährige Mitarbeiter Dr. Bodes, Dr. Hans Frucht, gewonnen.

Unter der Gesamtleitung von Dorothee Günther wird die Trümpy-Schule-Berlin (Tanz) und die Günther-Schule-München (Gymnastik, Rhythmik, Musik und Tanz) vereinigt, um dadurch die Arbeitsbasis beider Schulen auszubauen und zu verbreitern. Die Schulen werden in Berlin und München beheimatet bleiben und durch Austausch der Lehrkräfte die gemeinsame Arbeit durchführen. Die Arbeit der Güntherschule beginnt in Berlin im November 1933 durch Mitarbeit von Gunild Keetman an der Trümpyschule durch Übernahme der Laienkurse; die gemeinsame Seminararbeit beginnt Ostern 1934.

Die Hochschule für Musik in Köln veranstaltete kürzlich eine Max Reger-Gedächtnisstunde.

Der Solocellist des Leipziger Gewandhausorchesters, Hans Münch-Holland, wurde als Lehrer an die Staatl. Hochschule in Köln berufen.

Cyrill Kopatschka wurde als Leiter der Violinausbildungsklasse an die Städt. Akademie für Tonkunst in Darmstadt berufen.

Das Staatskonservatorium der Musik zu Würzburg begann die Reihe seiner dieswinterlichen Konzerte mit einem Beethoven-Abend.

Prof. Bruno Hinze-Reinhold (Weimar) übernahm eine Klavierausbildungsklasse am Berliner Klindworth-Scharwenka-Konservatorium.

KIRCHE UND SCHULE

Anläßlich des Luther-Jahres veranstaltet der Dresdener Kreuzchor in seinem Programm 1933/34 zwei Luther-Vespern mit alten Meistern der Reformation und mit neuen Kompositionen. Innerhalb dieser Vespern fand am Vorabend des Totensonntags die Uraufführung des „Geistlichen Dialoges" von Meyer von Bremen statt. Anfang 1934 ist die Uraufführung des Emmaus-Oratoriums von Eberhard Wenzel geplant.

Karl Hoyer spielte in seinem ersten Orgelkonzert in der Leipziger Nikolaikirche Werke von Georg Muffat, Kurt Thomas und Max Reger unter Mitwirkung der Kantorei (Leitg.: K. Thomas).

Helmut Meyer von Bremen schrieb einen „Geistlichen Dialog" für Altsolo, Chor, 3 Klarinetten und Baßklarinette, der am 25. November durch den Dresdener Kreuzchor unter Leitung von Rudolf Mauersberger und mit Dorothea Schröder-Leipzig als Alt-Solistin zur Uraufführung kam. Das Werk wurde am Totensonntag den 26. November, in der gleichen Besetzung durch den Mitteldeutschen Rundfunk übertragen.

Der Berliner Staats- und Domchor besuchte auf seiner diesjährigen Herbstreise unter seinem neuen Leiter, Prof. Alfred Sittard, München, Stuttgart, Karlsruhe, Freiburg, Mannheim und Würzburg und wurde überall, ob seiner Leistungen, stark gefeiert.

Organist Richard Schiffner-Schwarzenberg spielte in der Andreaskirche zu Leipzig Werke von Reger, Albert Kranz, Paul Gerhardt und Richard Schiffner.

Der Kirchenmusikverein zu Preßburg feierte sein hundertjähriges Bestehen mit einer Festwoche, die in der Aufführung von Beethovens Missa solemnis im Krönungsdom ihren Höhepunkt hatte.

Der Evangelische Kirchenchor zu Säckingen brachte am 15. November unter Leitung von Kurt Layher Franciscus Naglers „Kleine Lutherkantate" mit Maria Sutter und Otto Krumbein als Solisten zur Erst-Aufführung.

Karl Hermann Pillney wurde mit Wirkung vom 23. Mai zum Mitglied des Prüfungsausschusses der staatlichen Privatmusiklehrerprüfung in Köln ernannt.

Das Prager Deutsche Volksbildungshaus „Urania" veranstaltet in der neu gegründeten Masaryk-Volkshochschule folgende musikalischen Sonderkurse und Vorlesungen: „Volkslied und Volksbräuche der

Nationen“, „Wege zum Musikverständnis durch aktives Hören“, „Praktische Opern- und Tonfilm-Erziehung“ und „Wie versteht man musikalische Kunstwerke“. E. J.

Johannes Schanze, der seit Jahren an der Marienkirche zu Zwickau wirkt, hat sich durch sein wiederholtes Eintreten für lebende Komponisten besondere Verdienste erworben. So brachte er im Laufe seiner Wirksamkeit Richard Wetz' h-moll-Requiem, Walter Böhmes „Heiland“, Franz Mayerhoffs „Gesang der Toten“, Walter Braunfels' „Offenbarung Johannis“, Josef Lechthalers „ Stabat mater“, Kodalys „55. Psalm“, Otto Siegls „Großes Halleluja“ und viele kleinere Werke zur Aufführung.

In der Marienkirche zu Zwickau i. Sa. fand kürzlich ein Konzert des Zwickauer Gausängerbundes statt, das der neu ernannte Kreischormeister KMD Johannes Schanze erfolgreich leitete. Geistliche Sologesänge nach Gedichten von Gustav Schüler, von Schanze feinsinnig vertont und an der Orgel begleitet, und von Frau Gerhardt-Schultheß-Leipzig ausgezeichnet dargeboten, erzielten stärkste Wirkung. —e—

Robert Curt von Gorrissens Werke kamen in den letzten Wochen wiederholt zur Aufführung: so in der evang. Garnisonskirche in Neisse als Luther-Gedächtnisfeier, unter Mitwirkung des Komponisten und Albert Linkes-Leipzig; in der Marienkirche zu Torgau im Rahmen einer Veranstaltung des Bayreuther Bundes, unter Mitwirkung des Komponisten, ferner Albrecht Linkes und MD Kerschbaumers-Detmold; in der Bartholomäuskirche zu Altenburg unter KMD Ernst Wähler und in der Potsdamer Friedenskirche. Hier spielte StR. Rohrbach seine „Vaterländische Orgelsuite“.

Der Diözesan-Cäcilienverein Münster gibt unter dem Titel „Singendes Beten“ Werkblätter für alte und neue katholische Kirchenmusik heraus, die auf dem Gebiet der Chorliteratur eine cäcilianistisch verkitschte Kirchenmusik überflüssig machen sollen. Zur Erweiterung dieser Front soll die Diözese Münster in musikalische Arbeitskreise eingeteilt werden, die unter sachkundiger Leitung sich die Prinzipien moderner katholischer Kirchenmusik erarbeiten sollen. Mit dieser Arbeit ist eine Erneuerung des überlebten Cäcilienkonzertes beabsichtigt. k.

Die Regensburger Domspatzen sangen kürzlich in der Berliner Singakademie und in der dortigen St. Hedwigs-Kathedrale mit großem Erfolge.

Walther Kunze-Ammendorf gestaltete seine 18. Geistliche Abendmusik zu einer Lutherfeier, bei der ausschließlich Werke von J. S. Bach erklangen.

PERSÖNLICHES

Domorganist Heinrich Jacob-Speyer feierte kürzlich sein silbernes Domorganistenjubiläum.

Prof. Dr. Georg Schünemann, der beurlaubte Direktor der Staatl. Musikhochschule in Berlin, wurde als Nachfolger von Prof. Curt Sachs zum Leiter der Staatl. Musikinstrumentensammlung ernannt mit der Befugnis, an der Hochschule Vorlesungen über Instrumentenkunde abzuhalten.

Der Danziger Kapellmeister Erich Orthmann wurde zum Staatskommissar für alle Musikfragen beim Senat ernannt.

Der bekannte Musikwissenschaftler Prof. Dr. Erich M. von Hornbostel erhielt einen Ruf für Gastvorlesungen nach New York.

Die bekannte Violinpädagogin Inka von Linprun veranstaltete gelegentlich ihres 25jährigen Lehrerjubiläums eine Wiedersehensfeier mit ihren ehemaligen Schülern.

Kammersängerin Marie Gutheil-Schoder, die zuletzt als Regisseuse an der Wiener Staatsoper wirkte, trat in den Ruhestand und wurde durch Verleihung des Goldenen Ehrenzeichens der Republik Österreich ausgezeichnet.

Der Geiger und Leiter der Konzertausbildungsklasse an der Musikakademie in Zürich Béla Szigeti ist für die „Scuola Superiore di Musica“ in Milano als Maestro zur Leitung einer Meisterklasse für Violine berufen worden.

Geburtstage.

Der Leipziger Komponist, Pianist und Kritiker Prof. Paul Umlauft wurde 80 Jahre alt. Seine bekannteste Oper „Evanthia“ wurde in Gotha preisgekrönt.

Der Wagner-Sänger Wilhelm Grüning, ehemals Mitglied der Berliner Hofoper, Mitglied der Seine bekannteste Oper „Evanthia“ wurde in Nordamerika, wurde 75 Jahre alt.

Arnold Rosé, der Führer des nach ihm benannten berühmten Streichquartetts, wurde 70 Jahre alt.

Am 2. Dezember feiert Prof. Gustav Wohlgemuth, der bekannte Chormeister, seinen 70. Geburtstag. Das Festkonzert des von ihm 1891 begründeten und zu höchstem Ansehen gelangten „Leipziger Männerchors“ am 1. Dezember zeigt in seiner Programmaufstellung klar auf, worin nach dieser Seite die Bedeutung Wohlgemuths liegt: 1. „Freiheit“, 8st. von Hrch. Zöllner, 2. Feier der neuen Front (Zyklus für Mch. nach Worten B. von Schirachs in vier Teilen: a) Hitler, b) Des Führers Wächter, c) O Land, d) Horst Wessel) von R. Trunk. Der zweite Teil bringt durchgängig Chöre von Wohlgemuth, darunter verschiedene Uraufführungen. Dem Jubilar, der

sich vollster Rüstigkeit erfreut und dem man den Eintritt ins achte Jahrzehnt nicht ansieht, seien unsere besten Glückwünsche entboten.

Am 13. November feierte einer der bekanntesten Leipziger Kirchenmusiker, Kantor Hans Hiller, an der Leipziger Friedenskirche, seinen 60. Geburtstag. Geboren 1873 zu Breslau, ging er nach Gymnasial- und Universitätsstudium an das Leipziger Konservatorium, wurde bereits 1895 Organist der Markuskirche und 1900 Kantor der Friedenskirche daselbst. Neben seiner Tätigkeit als Musikkritiker, -schriftsteller und vielbegehrter Musikpädagoge, machte er sich gar bald als Tonschöpfer, vor allem mit schönen, dankbaren Chorwerken geistlichen Charakters, einen Namen. Besonders das glänzende wirkungsvolle „Gloria" op. 12 mit Bläsern, Pauken und Orgel, die stimmungsvolle „Weihnachtskantate" op. 9 mit Solosopran und Orchester, sowie die ergreifend schöne Choralkantate „O Welt, sieh hier dein Leben" op. 22 (Sopran, Violine, Oboe, Orgel, Chor und Gemeindegesang) haben weite Verbreitung gefunden. Bald 40 Jahre wirkt und schafft er als hauptamtlicher Kirchenmusiker feinen, romantischen Gepräges, hochbedeutsam auch als warmherziger Improvisator an Orgel und Klavier. Mögen ihm kampfesfrohe Frische und ungebrochene Schwungkraft noch lange erhalten bleiben!

P. G.

Todesfälle.

† Prof. Julius Klengel, berühmter Cello-Virtuose, Solist im Gewandhaus-Orchester, Prof. am Leipziger Konservatorium und Komponist.

† Heinrich Chevalley, Musikredakteur des Hamburger Fremdenblattes, einer der führenden Musikkritiker Deutschlands, Mitglied der „Arbeitsgemeinschaft Deutscher Musikkritiker", ehemals Schriftleiter der „Musikwelt".

† Kammermusiker und Prof. a. D. Johann Horbelt, Lehrer an der Münchener Akademie und Mitglied des Hoftheater-Orchesters, im 84. Lebensjahre.

† Dr. Hugo Michaelis, Schüler von Stockhausen, Komponist des bekannten Akademiker-Liedes „Das war der Graf von Rüdesheim".

† Max Hehemann, einer der bekanntesten deutschen Musikkritiker und eifriger Förderer Max Regers nach soeben vollendetem 60. Lebensjahre, in Essen an den Folgen einer Furunkulose.

† in Wien Prof. Robert Payr, zuletzt Mitglied der Wiener Philharmoniker, ursprünglich im Münchner Kaimorchester und am Rigaer Stadttheater tätig. Er ist der Komponist einer Oper „Irrley".

† der bekannte Konzerttenorist und einstige Lehrer am Leipziger Konservatorium Emil Pinks im Alter von 67 Jahren.

BÜHNE

Der Direktor der Leipziger Oper, Dr. Hans Schüler, hat die Oper „Die Verdammten" von Adolf Vogl, dem Komponisten der vielfach gespielten Oper „Maja" und der Schauspielmusik zu Dietrich Eckarts „Lorenzaccio", für das Leipziger Neue Theater zur alleinigen Uraufführung angenommen. Die Dichtung ist von Hans von Gumppenberg und behandelt in einem altkeltischen Stoff das heute besonders interessierende Führerproblem.

Am 13. Januar 1934 jährt es sich zum 100. Male, daß Conradin Kreutzers Oper „Das Nachtlager in Granada" die Uraufführung erlebte. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda lenkt jetzt die Aufmerksamkeit auf diese Tatsache. Es ist anzunehmen, daß eine Reihe deutscher Bühnen an diesem Tage Neueinstudierungen der Oper bringen werden.

Ein vollständiges Programm der Mailänder Scala, die am 26. Dezember ihre Saison beginnt, liegt nunmehr vor. Es werden neben Verdi und Puccini aufgeführt: „Gioconda", „Favoritin", „Mefistofele" (Boito), „Isabeau" (Mascagni), „Meistersinger" (unter Elmendorff). Ferner Rimski-Korsakovs „Legende von der unsichtbaren Stadt", Ballett des Spaniers De Falla, Lattuadas „Don Giovanni" (1928 durch einen Staatspreis ausgezeichnet und bereits in Neapel erfolgreich aufgeführt), „Mosé" von Perosi, „Maria Egiziaca" von Respighi und „Il Carillon Magico", ein Ballett von Pick-Mangiagalli. Uraufgeführt werden „l'Alba della Rinascita" des bekannten Maestro Nino Cattozzo, Mitglied der erfolgreichen Theaterleitung und der „Dibuk" von Lodovico Rocca.

Die Berliner Städtische Oper wird Max v. Schillings' Oper „Der Moloch" in der zweiten Hälfte der Spielzeit herausbringen.

Die Städtische Oper Berlin hat Peter Cornelius' „Barbier von Bagdad" wieder in den Spielplan aufgenommen.

Dr. Fritz Tutenberg hatte mit seiner Gastinszenierung von Siegfried Wagners „Der Kobold" in der Hamburger Schilleroper einen starken Erfolg. Das Werk, das 1903 am Hamburger Stadttheater zur Uraufführung kam, wirkte frisch und unverbraucht und begeisterte das Publikum zu stärkstem Beifall.

Das Lübecker Stadttheater wird im Laufe des Dezember Siegfried Wagners „An allem ist Hütchen schuld" zur Aufführung bringen.

Dr. Fritz Tutenbergs textliche Neuformung und musikalische Revision von Lortzings Oper „Casanova" erlebt Ende Januar 1934 ihre Uraufführung am Braunschweigischen Landesthe-

ater. Die Bearbeitung wurde vom Zeitverlag, Leipzig zum Bühnenvertrieb erworben.

Die Städtischen Bühnen Hannover (Leitung Rudolf Krasselt) bringen demnächst Ermanno Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" heraus.

In Paderborn wurde ein „Westfälisches Landestheater" begründet, das die theaterlosen Städte in Westfalen und Lippe bespielen wird. Die künstlerische Leitung liegt in Händen von Intendant Hamblock. k.

Nach Verlauf von 18 Jahren wurde kürzlich zum ersten Male wieder Botho Sigwarts althellenische Oper „Die Lieder des Euripides" in Köln aufgeführt. Der Text des Werkes stammt bekanntlich von Ernst v. Wildenbruch. k.

Die Essener Oper brachte Jan Brandts-Buys' komische Oper „Die Schneider von Schönau" zur Aufführung. k.

Vollerthuns Oper „Der Freikorporal" erzielte anläßlich der süddeutschen Erstaufführung in Karlsruhe am 5. November stürmischen Erfolg bei Publikum und Presse. Weitere fünf Aufführungen sind vorgesehen.

Das Prager Deutsche Theater wird eine Drehbühne anschaffen, die hauptsächlich der Oper zugute kommen soll. E. J.

Eugen Bodarts Oper „Der abtrünnige Zar" ist von der Kasseler, Weimarer und Kölner Bühne für diesen Winter zur Aufführung angenommen.

Max v. Schillings' „Pfeifertag" kam zu Beginn der Spielzeit an der Duisburger Oper zur Aufführung.

Das Augsburger Stadttheater kündigt ein Singspiel „Rosen im Schnee" an, dessen Musik von Oscar Jascha nach Karl Loewe zusammengestellt ist.

Das Aachener Stadttheater sieht für diesen Winter folgende Neuheiten vor: Jochums „Verheißung", Respighis „Ägyptische Maria", Pfitzners „Palestrina", Strauß' „Arabella", Verdis „Schlacht bei Legnano" und Künneckes „Liselot".

Hermann Wunschs Oper „Franzosenzeit" kam am 25. November im Mecklenburgischen Staatstheater zur Uraufführung.

In Paris macht zur Zeit eine Oper von J. Canteloube „Vercingétorix" nach einem Text von Senator Clementel als „Nationales Musikdrama" großes Aufsehen.

Albert Lortzings „Szenen aus Mozarts Leben" wird demnächst in Danzig zur Aufführung kommen.

KONZERTPODIUM

Die neue Weihnachtskantate „Vom Himmel hoch, o Engel, kommt" von Karl Marx wird im Festspielhaus Hellerau anläßlich der Weihnachtsfeier des Singkreises Hellerau und der Dora Menzler-Schule unter Leitung von Fritz Spies zur Wiedergabe gelangen. Weitere Aufführung des auch in einfachsten Verhältnissen ausführbaren Werkes stehen bevor.

Die Wiesbadener Pianistin Grete Altstadt, eine unserer besten Künstlerinnen, spielte in Wiesbaden mit größtem Erfolge, sowie im Südwestfunk (Klavierkonzert E-dur von E. d'Albert).

Die Geigerin Edith Lorand konzertierte in Dresden und wurde nach Amsterdam und Paris verpflichtet.

Das musikalische Leben der Stadt Luzern erfährt in diesem Winter durch die Eröffnung des Kunst-, Konzert- und Kongreßhauses Mitte Dezember einen festlichen Höhepunkt. Außer zwei großen Orchesterkonzerten werden sechs populäre Sinfoniekonzerte veranstaltet: an dem einen wird Beethovens Neunte Sinfonie unter Mitwirkung städtischer Gesangvereine zur Aufführung gelangen. Ferner sind Kammermusikkonzerte vorgesehen, und daneben läuft noch die Reihe zahlreicher privater Musikdarbietungen.

Der Berliner Musikdirektor Richard Striemer veranstaltete anläßlich seines 25jährigen Dirigentenjubiläums als Chorleiter ein Festkonzert in der Singakademie.

In Schleswig erlebte das Oratorium von Alfred Huth „Die Erlösten" unter der Leitung von Johannes Röder seine überaus beifällig aufgenommene Uraufführung.

Das für Budapest angesetzte Konzert des tschechischen Geigers Wasa Prihoda, gegen das die Budapester Studentenschaft Einspruch erhoben hatte, wurde von dem veranstaltenden Konzertbüro abgesagt.

Unter Leitung von Prof. Ernst Boehe brachte das Pfalzorchester in Kaiserslautern das selten gespielte sinfonische Werk „Tag und Nacht" von Jos. Haas zu Gehör.

In Altona gelangte Beethovens „Der glorreiche Augenblick" in Neubearbeitung von Alexander Leschetitzky unter Leitung von Willi Hammer zur Erstaufführung.

Friedemann (?) Bachs Orgelkonzert in d-moll gelangte in der Bearbeitung für Klavier und Kammerorchester von Willy Renner zur Uraufführung, ausgeführt von Renner selbst.

Der Orgelvirtuose Martin Günther Förstemann-Leipzig, aus der Schule G. Ramins stammend, gab in einer Reihe deutscher Städte Orgelkonzerte, die von der Presse mit größter Auszeichnung aufgenommen wurden, gerade auch in München, wo der Künstler im Odeonssaal außer Bach, Reger und Buxtehude die neue Partita über: „Es ist ein Schnitter" von K. Thomas vortrug.

Die dreiwöchentliche Herbstreise des Thomaner-Chors Leipzig unter Leitung Prof.

Dr. Karl Straubes führte in folgende Städte: 1. Okt., Naumburg, Dom; 2., Weimar, St. Peter und Paul; 3., Gotha, Margarethenkirche, 5., ?, Dom — wann gewöhnt man sich endlich einmal an die Selbstverständlichkeit, auf das Programm den Namen des betreffenden Ortes zu drucken?! — 6., Bielefeld, Altstädter Kirche; 8., Oldenburg, Lambertkirche; 9., Bremen, Dom; 11., Harburg-Wilhelmsburg, Stadthalle; 12., Hamburg, Große St. Michaeliskirche; 13., Lübeck, Jakobikirche; 15., Stettin, Jakobikirche; 16., Greifswald, Nikolaikirche; 17., Frankfurt a. O., Marienkirche; 19., Cottbus, Oberkirche; 20., Görlitz, Peterskirche; 21., Bautzen, Petri-Dom.

Aus dem Coburger Musikleben. Die Kammermusik-Veranstaltungen des Rochröder-Quartetts vom Landestheater sollen in diesem Winter wieder stattfinden. Das Konzertprogramm bietet Streichquartette von Klose, Haydn und Beethoven sowie ein Divertimento für Violine, Viola und Cello von Mozart und ein Klaviertrio wie das Forellenquintett von Schubert.

Das zweite Bielefelder Abonnementskonzert brachte die „Fontane di Roma" von Ottorino Respighi, das Klavierkonzert op. 26 von Max Trapp und die h-moll Symphonie von Borodin zu Gehör. Die Leitung hatte MD Werner Gößling. k.

In einem philharmonischen Konzerte des Prager Deutschen Theaters gelangte unter Prof. Georg Szélls sorgfältiger und rhythmisch fester Stabführung Paul Hindemiths Konzertmusik für Streichinstrumente und Blechbläser (die sogenannte Bostoner Sinfonie) zur erfolgreichen Erstaufführung. E. J.

Ludwig Hoelscher, der Cellist des Elly Ney-Trios hatte mit der Aufführung von Robert Schumanns selten gespieltem Cellokonzert in Remscheid starken Erfolg.

Im 3. Symphoniekonzert der Württembergischen Staatstheater Stuttgart unter GMD Carl Leonhardt kam u. a. Arthur Kusterers „Suite für großes Orchester" zur Uraufführung.

Das städtische Orchester zu Essen spielte unter Johannes Schüler Max Regers Serenade G-dur op. 95, Richard Strauß' „Till Eulenspiegel" und Ottmar Gersters „Konzert für Klavier und Orchester" (Erstaufführung).

In einem volkstümlichen Konzert in Baden-Baden unter Leitung von KM Fritz Wicke (Solistin am Klavier: Paula Schütze) kamen Werke von C. M. von Weber, Beethoven und Liszt zum Vortrag.

Die Philharmonische Gesellschaft zu Bremen bot in ihren ersten beiden volkstümlichen Konzerten (Ltg. GMD Ernst Wendel) Werke von Mozart, Bach, Haydn, Wagner, Smetana, Tschaikowsky und Max Trapp. Im ersten Philharmonischen Konzert der Gesellschaft kamen Werke von Gluck, Händel, Wagner und Pfitzner zu Gehör.

Der Kulturbund Recklinghausen (Madrigalchor und Collegium musicum) begann seine diesjährige Wirksamkeit mit einem Brahms-Abend unter Leitung von Hans Boeke mit Bruno Hegmann als Solist für Orgel und Klavier. Ein zweites Konzert brachte als „Abend der Hausmusik" ausschließlich Werke lebender Komponisten.

Hans Pfitzners romantische Kantate „Von deutscher Seele" wird nach ihrer ersten dieswinterlichen Aufführung in der Berliner Philharmonie am 6. November unter Leitung des Komponisten in den Städten Barmen-Wuppertal, Bottrop, Dresden, Eisenach, Gelsenkirchen, Hagen i. W., Heidelberg, Köln, Mannheim, München-Gladbach, Nürnberg, Pforzheim, Ratibor, Regensburg und Remscheid erklingen.

Siegmund von Hauseggers „Natursinfonie" kommt Anfang Dezember erstmals in Aachen unter Leitung des Komponisten zur Aufführung.

Die Mainzer Liedertafel sieht für den kommenden Winter Aufführungen von Verdis Requiem, Beethovens 9. Symphonie und der Matthäus-Passion von J. S. Bach vor, ferner 2 Lieder- (Ria Ginster und Willy Domgraf-Faßbaender) und einen Kammermusikabend des Havemann-Quartetts.

Max Trapps Sinfonische Suite op. 30 kommt in den kommenden Wochen in Berlin, Duisburg, Düsseldorf, Hamburg, Kiel, Saarbrücken und Schwerin zur Aufführung.

Hugo Herrmanns Motette „Christus König" kam beim Cäcilienfest der Frankfurter Kirchenchöre zur Uraufführung.

Karl Hermann Pillney brachte Regers Bachvariationen unter Leitung von GMD Erich Orthmann in einem der dieswinterlichen Staatskonzerte in Danzig, sowie unter GMD Dr. Meyer-Giesow im Rahmen einer großen Kulturtagung in Krefeld mit außergewöhnlichem Erfolg zur Aufführung.

Richard Trunks 4 heitere Lieder op. 63 kamen in Berlin durch Maria Ivogün zur Uraufführung.

Hugo Herrmann brachte kürzlich in Berlin neue Orgelstücke nach alten Kirchentönen zur Uraufführung.

Egon Kornauths „Gesang der späten Linden" für Frauenchor und Kammerorchester gelangte in Leoben unter Leitung von Hugo Micksch zur erfolgreichen Erstaufführung.

Das letzte große Werk von Waldemar von Baußnern, seine Passacaglia und Fuge für großes Orchester, wurde von Dr. Peter Raabe

nun auch in Aachen aufgeführt, nachdem er es in München aus der Taufe gehoben hatte. Die Presse würdigt sowohl die Aufführung als auch das Werk selbst in ausführlichen Berichten voll aufrichtiger Wertschätzung.

Ein Harfenkonzert von Dittersdorf in der Fassung von Karl Hermann Pillney gelangt demnächst in einem Symphoniekonzert der Norag zur Aufführung.

In einem vom KfDK Lübeck veranstalteten Konzert spielte das städtische Orchester unter seinem Leiter Heinz Dressel Werke von Klußmann und Dvorak, während der Lübecker Lehrer-Gesangverein Lieder von Brahms und Hermann Zilcher sang.

MD Georg Jochum wird in Münster ein Harfenkonzert von Händel aufführen.

Gerh. F. Wehles „Angelico da Fiesole" für Männerchor, Sopransolo, Klavier (und Orgel ad libit.) wurde in Leipzig durch die alteingesessene „Concordia" unter Leitung von Arno Piltzing aufgeführt und mit starkem Beifall aufgenommen.

Am 6. Okt. veranstaltete der Kampfbund für Deutsche Kultur in Wiesbaden einen Hans Kummer-Abend, der lediglich Kompositionen von Hans Kummer zur Aufführung brachte. Neben schon mehrfach in anderen Städten aufgeführten Klavierstücken, Liedern und Altoboestücken wurde ein Klavierquintett (Streichquartett und Klavier), das der Komponist als Symphonie bezeichnet, uraufgeführt. Die Ausführenden waren Wiesbadener Künstler, unter denen die Pianistin Grete Altstadt den Hauptanteil hatte. Sowohl bei Publikum als bei Presse bedeutete der Abend einen vollen Erfolg, dank der Eigenpersönlichkeit Hans Kummers und seiner Kunst symphonischen Gestaltens. Der Komponist wurde mehrfach aufs Podium gerufen und mit Lorbeerkranz und reichen Blumenspenden geehrt.
B.

Dr. Egon Kornauth absolvierte eine Reihe von Kompositionskonzerten mit eigener Kammermusik und Liedern in Graz, Bruck, Le ben, Klagenfurt, Villach, Salzburg und München (Rundfunk); der Komponist wurde als Interpret seiner Werke überall sehr herzlich gefeiert.

Die Uraufführung des neuen Konzertes für Streichorchester von Wolfgang Fortner findet am 8. Dezember in Basel unter Leitung von Paul Sacher statt.

Der italienische Opern-Dirigent und Toscanini-Schüler Antonio Votto trat in Prag erstmals als Konzertdirigent vor die Öffentlichkeit und erzielte ungeheuren Erfolg. E. J.

Alex Grimpe brachte die großen Männerchorwerke „Die Herzen empor" von Rich. Trunk und „Hymne an das Leben" von W. v. Baußnern mit seinen Hamburger Männerchören erstmalig in Hamburg zur erfolgreichen Aufführung.

Im fünften Gürzenichkonzert in Köln kam unter Leitung Herm. Abendroths die 6. Symphonie von Ewald Straeßer zur Aufführung.

Der Säckinger Kammerchor (Layherscher Privatchor) singt in seinem Anfang Dezember stattfindenden Konzert neben a cappella-Werken des 16. und 17. Jahrhunderts eine Reihe von Schöpfungen zeitgenössischer Komponisten; vorgesehen ist ferner noch Brahms' op. 17 (Frauenchor, zwei Hörner und Harfe) unter Leitung von Kurt Layher.

DER SCHAFFENDE KÜNSTLER

Othmar Wetchy beendete die Komposition einer Sinfonischen Musik für Cello und Orchester.

Igor Strawinsky vollendete eine Oper „Persephone" nach André Gide.

Sibelius arbeitet an seiner 8. Sinfonie.

Richard Strauß ist mit der neuen Oper „Die schweigende Frau" beschäftigt.

Der Komponist Mark Lothar schrieb eine Oper „Münchhausen", die in Dresden zur Uraufführung gelangen wird.

Ernstguido Neumann hat ein großes Bühnenwerk „Luzifer" vollendet, das eine Synthese von Mysterienspiel und Musikdrama versucht. Es trägt dem Wollen und Gemeinschaftssinn der neuen Zeit Rechnung, was besonders in den groß angelegten Chören zum Ausdruck kommt.

Hermann Zilcher veröffentlicht Kadenzen zu Mozarts Klavierkonzerten in A-dur, c-moll und C-dur (K. V. Nr. 488, 491, 467).

Armin Knab, Würzburg, vollendete „Vier Choralvorspiele für Klavier".

Gerhart Göhler hat eine neue Bühnenbearbeitung von Webers „Oberon" beendet, welche entgegen der Bearbeitung Gustav Mahlers auf musikalische Ergänzungen verzichtet und allein durch entscheidende dramaturgische Änderungen die Bühnenwirkung des Stückes zu erhöhen sucht. Die Bearbeitung ist den deutschen Bühnen zur Prüfung eingereicht worden.

Karl Meister hat zu Hornbachs vaterländischem Weihespiel „Es war der Weg zum Dritten Reich" Bühnenmusik geschrieben.

Paul Kirbach (Chemnitz) schrieb einen historischen Operntext, für welch n er einen Komponisten sucht.

VERSCHIEDENES

Der Preußische Kultusminister wendet sich gegen die Beschränkung des Männerchorgesanges infolge des Verbotes der Nebentätigkeit für dirigierende Lehrer. Sofern keine geeigneten Kräfte vorhanden sind, können Lehrer eine Chormeisterstelle übernehmen.

In der Bibliothek des Pariser Konservatoriums entdeckte Jean Chantavoine unbekannte Frühwerke von Georges Bizet (Lieder, Kantaten und zwei Opernmanuskripte: „Das Haus des Arztes“ und „Iwan der Schreckliche“).

Anläßlich der Hundertjahrfeier des ältesten Münchener Kinderhorts stellte es sich an Hand von Tagebuchblättern der Urgroßnichte der Gründerin heraus, daß jener Kinderhort von Beethovens „Unsterblicher Geliebten“, der Gräfin Therese Brunsvick, gegründet wurde.

Die deutsche Gesandtschaft in Prag hat beim tschecho-slowakischen Außenministerium gegen die Aufführung der tschechischen Revue „Der Esel und sein Schatten“ Einspruch erhoben. Die Revue enthält eine Anzahl von Stellen, in denen das Deutsche Reich verächtlich gemacht wird.

Franz Philipp, der Direktor der Bad. Hochschule für Musik, hat das Manuskript seines Flötentrios, einer Serenade für Flöte, Violine und Bratsche (Werk 23) der Bad. Landesbibliothek Karlsruhe für ihre Handschriftensammlung als Geschenk und das Manuskript seiner Friedensmesse für gemischten Chor, Sopransolo, Orgel und großes Orchester (Werk 12) als Leihgabe zugewiesen.

Preisendanz.

Das Prager Bildungsinstitut „Urania“, das auch der Musikpflege dient und für den Prager deutschen Rundfunk verantwortlich ist, hat Ende Oktober sein eigenes neues Vereinshaus eröffnet. Deutsch-Prag gewinnt dadurch auch einen neuen modernen Konzert- und Vortragssaal. E. J.

DEUTSCHE MUSIK IM AUSLAND

In der kleinen französischen Provinzstadt Fleurance fand eine Freilichtaufführung von Wagners „Walküre“ statt, die von der Pariser Oper ausgeführt wurde.

Erich Kleiber dirigiert im Frühjahr in Amsterdam den „Tannhäuser“ mit deutschen Solisten.

Leo Blech leitete in Amsterdam ein Radiokonzert.

Die Wagnerfeier des Brüsseler Sinfonieorchesters unter Leitung seines Direktors Defauw fand unter Teilnahme deutscher Künstler statt. Sabine Kalter vom Stadttheater Hamburg und Alexander Kipnis aus Bayreuth sangen Szenen aus „Rienzi“, „Parsifal“, den „Meistersingern“ und „Walküre“. Sie ernteten reichen Beifall beim Publikum und anerkennende Kritiken in den Zeitungen.

Prof. Heitmann-Berlin unternahm eine Konzertreise durch Schweden und spielte in Stockholm, Upsala, Malmö und Helsingborg deutsche Kirchenmusik, vornehmlich Bach, die überall herzlichste Aufnahme fand.

Die Mailänder Scala plant für Ende März große Konzerte, unter anderem eine Aufführung der „Missa solemnis“ von Beethoven und die Wiedergabe von Werken von Palestrina.

Das Nationalsozialistische Reichs-Symphonieorchester befindet sich soeben auf einer mehrwöchentlichen Konzertreise durch Italien.

MUSIK IM RUNDFUNK

Die im Oktober gesendeten Bach-Kantaten.

Von Alfred Heuß, Gaschwitz b. Leipzig.

Der Herbstreise der Thomaner und auch anderer Umstände wegen wurden im Oktober nur zwei Kantaten gesendet, von denen die eine, die Solokantate für Baß: „Ich habe genug“ (Nr. 82) eines der bekanntesten und berühmtesten Werke dieser Gattung ist. So etwas wie die Mittelarie: „Schlummert ein, ihr matten Augen“ gibt es selbst bei Bach kaum ein zweites Mal, und im einzelnen die Schönheiten nachzuweisen, könnte auch heute noch reizen. Man gelangte dabei auch zur Besprechung von Bachs geradezu wunderbar feiner Sprachbehandlung, darin bestehend, das bildliche Sehen in derart engem Anschluß an die Sprache als solche zu vollziehen, daß man kaum weiß, welche Seite mehr zu bewundern ist. Problematisch ist auch heute noch die von Bach selbst mit „Vivace“ bezeichnete Schlußarie: „Ich freue mich auf meinen Tod“, und zwar deshalb, weil es kaum einen Bassisten geben dürfte, der sie in einem ausgesprochenen Allegro-Zeitmaß vorzutragen vermöchte. Geschieht dies aber nicht, so wird der Kantate schließlich doch die Spitze abgebrochen. Die Arie beginnt im Gesang mit geradezu tobenden Jubilationen grimmiger Todesverachtung, gleichsam als stürmte ein Winkelried in den Tod, und ist dieser Anfang technisch auch gar nicht schwer zu singen, so dann doch manche Wortpartien der Aussprache wegen. Aber es nützt nichts, die Bassisten müssen sich hinter derartige Aufgaben mit aller Entschiedenheit machen und ihre naturgemäß etwas

ſchwere Zunge beſiegen lernen, weil der Zuhörer ſonſt einfach nicht merken kann, was Bach wollte. Weit lieber nähme man einige geſangliche Unvollkommenheiten in Kauf. Techniſch wird's unter Bach oft recht eigentümlich zugegangen ſein, aber was er wollte, geiſtig wollte, das kam heraus; deſſen dürfen wir ſicher ſein. Es liegt einzig am Vortrag, ſo die Arie nicht als „dankbar" gilt, weiterhin ihretwegen die Kantate ziemlich ſelten zu hören iſt.

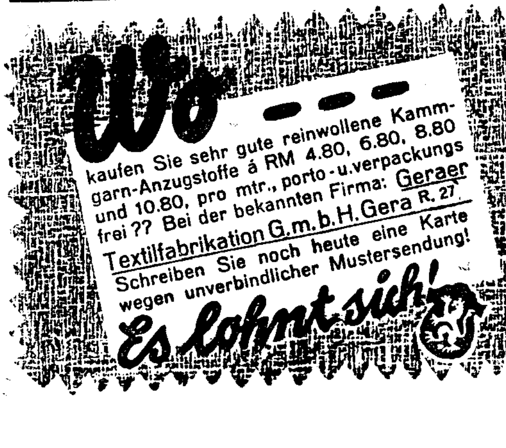
Das andere Wunderwerk war die Spät-Choralkantate: „Wo ſoll ich fliehen hin?", die, zwar ſchon als fünftes Werk der Bach-Ausgabe vor achtzig Jahren veröffentlicht, faſt ſo gut wie unbekannt geblieben iſt. Da die beiden Arien ſogar „dankbar" ſind, liegt es wohl nur an der Einſtellung zum Vorwurf, wenn die Muſiker nicht zugriffen. Sie erwarteten bei dem aufgeſchreckten Text etwas dementſprechend Erſchütterndes, unkundig darüber, daß der letzte Bach ganz anders vorgeht, hier die Kraft und unbeugſame Stärke eines Chriſten wiedergibt, der den Glauben an die Sündenvergebung zu ſeinem innerſten Beſitztum und zugleich ſeiner ſtärkſten Kraftquelle gemacht hat. Nichts Zerknirſchtes alſo, ſondern ein von herber und mutiger Kraft erfüllter Eingangschor tritt uns entgegen, der dabei ſein wichtigſtes Kraftmaterial aus der erſten Choralzeile zieht. Sehr bemerkenswert ſind die Staccato-Punkte, die Bach den drei erſten — und nur dieſen — Choraltönen im Orcheſter gegeben hat, was dem Vortrag zu außerordentlicher Klarheit verhelfen kann — und das war muſtergültig der Fall —, zugleich aber auch auf dem Weſen dieſes Drei-Töne-Motivs beruht; die Wiederholung des erſten Tones bei bewußter Hervorhebung durch Stakkato-Vortrag gibt dem Motiv den herben, nachdrücklichen Charakter. Daß beide Arien in Dur ſtehen, erklärt ſich inhaltlich durchaus. Beide ſind beſonderer Art, die erſte eine dunkle Quellenarie mit murmelndem Bratſchenſolo in Präludiumstönen, die zweite auf den Text: „Verſtumme, Höllenheer", inſofern ein ganz beſonderes Stück, als man hier Bach buchſtäblich als „Opernkomponiſten" kennen lernen kann, aber mit ſeiner Symbol-Motivik. Er trifft z. B. in der Stelle: „Du machſt mich nicht verzagt" den Ausdruck überlegenſten Humors in dem Gefühl innerſter Sicherheit derart vollkommen, daß kein Zweifel übrig bleibt, Bach hätte ein großartigſter Opernkomponiſt ſein können. Und Derartiges hört man nun eben zum erſten Male!

PROGRAMM-KRITIK

Norddeutſcher Rundfunk. Die „Norag" bietet immer neue Anregungen von kulturellem Wert. An der Spitze ſteht diesmal der „Niederſächſiſche Muſiktag" in Lüneburg. Ein ganzer Tag, der morgens mit dem Turmblaſen begann und einem Feſtkonzert in der Michaeliskirche endete. Ohne die Initiative des Rundfunks hätte das Städtchen Lüneburg kaum ein derartig anſpruchsvolles Muſikprogramm aufgeſtellt. Daraus folgt, daß die Anteilnahme des Rundfunks an der „Ankurbelung des Muſiklebens" nicht gering zu bemeſſen iſt. Nicht minder wertvoll iſt die Rubrik „Zu Beſuch bei norddeutſchen Theatern", eine arteigene Sendung des Norddeutſchen Rundfunks, die in verdienſtvoller Weiſe die allgemeine Aufmerkſamkeit auf die Theaterverhältniſſe lenkt. — Die Förderung der Gegenwartsmuſik in der Urſendung des Oratoriums „Die Erlöſten" von Alfred Huth, in einer italieniſchen Kammermuſikſtunde u. a. iſt hervorzuheben.

Süddeutſcher Rundfunk. Man kommt mitunter auf die ausgefallenſten Ideen, wenn man ſich ernſthaft um eine Belebung des Programms bemüht: Da wurde eine Schallplattenſtunde als „Komponiſten-ABC" angekündigt — von Abt bis Ziehrer iſt jeder Buchſtabe vertreten bis auf Q und X. Es gab nicht einmal erhebliche ſtiliſtiſche Entgleiſungen, da eine mittlere Linie der Unterhaltungsmuſik eingehalten wurde. Nun alſo — es fehlt wenigſtens nicht an der nötigen Fantaſie bei der Programmgeſtaltung! Auch ſonſt finden wir einige Neuheiten wie „Dramatiſch-muſikaliſche Höhepunkte" aus klaſſiſchen Opern, die Übertragung aus Köln „Lieder, die Hörer uns einſandten" (aus verſchiedenen Gründen begrüßenswert). Im übrigen könnten die jüngeren Tonſetzer etwas mehr berückſichtigt werden. Man vermißt eine muſikaliſche „Stunde der Lebenden".

Funkſtunde Berlin. Die ſtarke Inanſpruchnahme des Rundfunks durch Sendungen politiſcher Art haben den muſikaliſchen Teil des Programms naturgemäß ſtark beeinflußt. Die neuen „Gemeinſchafts-" und „Ringſendungen" unter Beteiligung mehrerer Sender bringen intereſſante Abwechſlungsmöglichkeiten im Programm. Allerdings würde eine Bevorzugung dieſes Prinzips kaum dazu beitragen, die Individualität der einzelnen Sender zu erhöhen. In der „Stunde der Nation" wird der Muſik in erfreulichem Maße der Vorzug gegeben. Wertvolle Zuſammen-



Wo — — —
kaufen Sie sehr gute reinwollene Kamm-garn-Anzugstoffe á RM 4.80, 6.80, 8.80 und 10.80, pro mtr., porto- u. verpackungs frei ?? Bei der bekannten Firma: Geraer Textilfabrikation G.m.b.H. Gera R. 27
Schreiben Sie noch heute eine Karte wegen unverbindlicher Mustersendung!
Es lohnt sich!

ſtellungen zeigt u. a. das Bruckner-Wolf-Konzert. Neben jüngerer deutſcher Muſik gelangen auch neuere Italiener zu Worte. Kleine muſikhiſtoriſche Bilder aus dem alten Berlin wie „Der Wachtel ſingt bei Kroll" ſollten häufiger berückſichtigt werden.

Deutſchlandſender Königswuſterhauſen. Warum übernehmen nicht auch andere Sender die begrüßenswerte Einrichtung der „Muſik unſerer Zeit" in regelmäßiger Wiederkehr? In dieſer Rubrik hörte man u. a. Paul Juon, W. v. Baußnern, Buſoni, Albert Hösl. Von beſonderem Wert auch: „Studenten muſizieren". Es wäre eine ſicherlich lohnende Aufgabe, planmäßig die Muſik beſtimmter geſelliger Kreiſe vor dem Mikrophon vorzuführen. Wir haben in früherer Zeit mehr als genug von „Arbeiterliedern" gehört. Was wir brauchen ſind „Arbeits-Lieder". Der Rundfunk könnte dazu beitragen, neues eigenes Liedgut einzelner Berufsstände zu ſchaffen.

Oſtmarken-Rundfunk. Wenn alle Sender ſo darauf bedacht wären, den kompoſitoriſchen Nachwuchs ihres Sendebereiches ſo planmäßig zu fördern wie der Oſtmarken-Rundfunk mit ſeiner häufig wiederkehrenden Stunde „Oſtpreußiſche Komponiſten"! Sehr hübſch iſt eine Darbietung „Das Märchen in der Muſik", jedoch inhaltlich zu dürftig. Hervorzuheben ſind ferner „Die deutſche Sinfonie", „Muſiker unſerer Zeit", „Die Kunſt des Klavierſpielens". Uraufgeführt wurde aus Danzig die Oper „Nikodemus" von Hans Grimm. Schade, daß die übrigen deutſchen Sender ſo wenig Aktualitätsſinn beſitzen und der Muſikwelt nicht ſofort Proben dieſer Neuheit darbieten!

Schleſiſche Funkſtunde. An der „Stunde der Nation" war der Sender u. a. mit dem „Spiel vom deutſchen Ackersmann" beteiligt. Darbietungen wie „Die volkstümliche Oper" ſollten häufiger auf dem Programm wiederkehren. — Ein Titel wie „Singen, Lachen, Tanzen" als Motto eines Unterhaltungskonzertes beſitzt entſchiedene Werbekraft. Als Programm-Eigenheit verzeichnen wir noch „Schleſiſche Jugend ſingt und ſpielt", „Denkmäler deutſcher Tonkunſt".

Bayeriſcher Rundfunk. In einer Volksmuſikſtunde „Auf geht's" verſuchte der Rundfunk zum erſten Male, auch ältere Zeugniſſe alpenländiſcher Muſikkultur vor das Mikrophon in einer anregenden Zuſammenſtellung zu bringen. Es iſt zu begrüßen, wenn der reiche Schatz heimatlicher Kunſt nach allen Seiten hin ſyſtematiſch durchforſcht wird. Lebende bayeriſche Komponiſten kamen in einer Kammermuſikſtunde zu Gehör, neue deutſche Volkslieder wurden geboten (wichtig! Warum geben die übrigen Sender ſo wenig Anregung zur Schöpfung neuer Volksgeſänge?). Anteilnahme verdient eine neue Rubrik „Muſikaliſche Kleinkunſt". Nach wie vor iſt der Einbau von Muſikveranſtaltungen aus anderen Städten des Sendebezirkes eine weſentliche Bereicherung des Programms. Dr. F. Stege.

AUFFÜHRUNGS-KRITIK

Mitteldeutſcher Rundfunk. Der Mitteldeutſche Rundfunk hat ſich ſeit einiger Zeit wieder der Pflege von Sendeoper und -Operette zugewandt. Da im Gewandhausſaal ein akuſtiſch idealer Senderaum zur Verfügung ſteht, iſt dieſer Anſatz, dem Programm durch großformale Werke einen neuen Auftrieb zu geben, an ſich zu begrüßen. Die drei Werke, die ich hören konnte — Lehars „Zigeunerliebe", Webers „Freiſchütz" und Bizets „Carmen" —, lieferten durch eine einwandfreie Wort- und akuſtiſche Regie zunächſt den Beweis, daß deutliche Ausſprache und Ausgewogenheit der Klangqualitäten durchaus zu erreichen iſt, wenn mit der nötigen Sorgfalt verfahren wird; die ſonſt in dieſer Beziehung auftretenden Mängel wird man alſo in Zukunft noch weniger entſchuldigen dürfen als bisher. Die „Carmen" wurde außerdem durch die Leitung von Hans Weisbach und ein gutes Enſemble eine hohe muſikaliſche Leiſtung. Die einzige Ausſtellung betrifft eigentlich nur den gefeierten Gaſt des Abends, Duſolina Giannini. Der ſchönſte Wohlklang der Stimme konnte nicht darüber hinwegtäuſchen, daß die ſeeliſche Darſtellung nicht überzeugte; der weſtiſche Raſſentypus, den Bizet in der Geſtalt ſeiner „Carmen" gezeichnet hat, ſcheint der Künſtlerin ſo fern zu liegen, daß auch weitgeſpanntes Einfühlungsvermögen und ſchöne Stimme keine wirklichen Brücken zu bauen vermögen. Für die Vertreter einer raſſenbiologiſchen Muſikanſchauung war dieſe Sendung dadurch aber äußerſt lehrreich.

Im übrigen bewies gerade dieſe hochwertige Aufführung, daß Opern vom Schlage der „Carmen" ohne Bühnenbild eine halbe Sache ſind und bleiben. Die farbenprächtige Welt Spaniens iſt nun einmal der Rahmen, der zu dieſer Muſik gehört. Nicht anders liegen die Dinge bei „Freiſchütz" und „Zigeunerliebe". Man nimmt ſolchen ausgeſprochen romantiſchen Werken viel zu viel, wenn man ſie ohne Bühnenbild gibt. Man wende ſich deshalb ſolchen Werken zu, die auf das Bühnenbild eher verzichten können, und verſuche, allmählich einen feſten Werkbeſtand zu bilden. Freilich wird man davon abkommen müſſen, die Bühnenfaſſung einfach zu übernehmen; die dramaturgiſchen Geſetze vor dem Mikrophon ſind nun einmal andere als die vor der Rampe. Wir trauen es dem neuen muſikaliſchen Leiter des Mitteldeutſchen Rundfunks durchaus zu, daß er hier gute

Arbeit leistet. Vorläufig scheint er jedoch seinen Ehrgeiz darein zu setzen, den Hörern sein Konzert- und Opernrepertoire vorzuexerzieren. Soweit schöne Aufführungen bekannter Werke der Gewinn dieser Tendenz ist, kann man nichts dagegen einwenden, doch muß sich Herr Weisbach darüber klar sein, daß er mit dem Dirigentenehrgeiz allein bald am Ende seiner Rundfunkweisheit sein wird. Er braucht der Musikwelt nicht mehr nachzuweisen, daß er ein guter Dirigent ist — das weiß sie ohnehin schon —, die Hörer erwarten von ihm als Rundfunkleiter ganz andere Dinge. Zu den vordringlichsten Aufgaben gehört beim Mitteldeutschen Rundfunk ebenso wie bei allen anderen Sendern die Reform der Unterhaltungsmusik; die von den hier zuständigen Personen verübte Geistlosigkeit erregt schon längst das Ärgernis aller Funkfreunde. Man kann sich bereits ohne Logarithmentafel ausrechnen, wann Herr Blumer die Opernball-Ouvertüre von Heuberger vor das Mikrophon schleppt; was hat sie ihm nur angetan? Auf die langweiligen und schwunglos dirigierten Konzerte des Herrn Weber verzichtet man auch schon längst dankend. Man muß tatsächlich einmal fragen, warum bei dem starken Personalwechsel der letzten Zeit ausgerechnet an der Stelle halt gemacht worden ist, wo ein Durchgriff am nötigsten gewesen wäre. Das an sich gut spielende Emdé-Orchester schließlich pflegt in seinen Konzerten den musikalischen Kitsch übelster Sorte mit besonderer Vorliebe; das ganze Gemüse von der Wachtparade über die Spatzenpromenade bis zur Phantombrigade ist hier gut aufgehoben. Hier möge man eingreifen, wenn man die Entwicklung vorwärtstreiben will; wenn man auf diesem Gebiet alles so weitergehen läßt wie bisher, ist der „zweite Mann" nicht heranzuholen. Der Weg zu einer Verdoppelung der Hörerzahl führt am sichersten über eine erstklassige Unterhaltungsmusik.

Dr. Horst Büttner.

Bayerischer Rundfunk. Die abgelaufenen Wochen waren bestimmt durch die beiden groß aufgezogenen Übertragungen des Deutschen Erntetages und des Tages der Deutschen Kunst. In der funkgerechten Durchführung jener bedeutend besser gelungen wie dieser; denn man hatte erwartet, daß München (nach dem Willen des Führers) sehr viel prominenter hätte herausgestellt gehört. Pfitzner, Strauß und Knappertsbusch nur auf — Schallplatten; der Name Hausegger überhaupt nicht erwähnt; das Münchner große Funkorchester nur am Samstagabend mit einem, doch mehr wesenlosen Programm. Für die Zukunft: Man möge nicht wieder vergessen, daß München mit seinen Führern in der Musik auch drei Orchester von unbedingtem Rang (neben dem Nationalsozialistischen Reichssymphonieorchester) in die Wagschale zu werfen hat! Wir wissen nicht um die Fehlerquelle, wollen aber betonen, daß man gut daran täte, das künstlerische Bild Münchens dem Prinzip der Leistung gemäß zu runden! Zu begrüßen, daß die Bayer. Sendeleitung ihre kulturell wichtigen Sendefahrten durch bayerische Gaue weiterführt: Pfalz- und Frankenfahrt. Beide gaben in Wort und Ton ein übersichtlich Bild landesstammlichen Lebens. Vor allem die Frankenfahrt zeugte von der intensiven Kulturpflege Coburgs, Würzburgs; nicht zu vergessen die köstlich intime Märchenstunde von Schloß Hallburg, wo Lamping still und doch weitgreifend wirkt. Wundervoller Augenblick der Besinnung!

Die stark nach unten gerichtete Oktoberkurve in der künstlerischen Qualität beginnt sich wieder zu heben und das Maß an breit gelagerter Unterhaltungsmusik (wir zählten in einer Woche an die 22 Unterhaltungskonzerte, ohne Schallplatte und Nachtmusik!!) wurde in immerhin erträgliche Grenzen zurückgeschraubt. Dabei ist klar, daß die vielfache Unruhe dem Bayer. Rundfunk durch die Beurlaubung des Intendanten Kolb, durch organisatorische Umstellungen den Pendel funkisch wertvoller Programmgestaltung in spürbar unorganische Schwingungen versetzen mußte; zu hoffen ist, daß ruhigere, also in die Tiefe wirkende Arbeitsleistung gewährleistet wird. Hervorgehoben zu werden verdient, daß dort, wo die Bayerische Sendeleitung freiere Hand zu haben scheint, die Qualität der Programme wie deren Durchführung persönlicheres Gesicht zeigt: die Übertragungen vom Brucknerfeste, einige der Orchesterkonzerte Hans A. Winters, Karl Lists (beide mit meist sehr gewählten Solisten). Vor allem aber ist man darauf bedacht, die Kammermusik- und Konzertstunden farbiger zu gestalten. Neben dem Deutschen Volkslied (Kothe, Besemfelder) das sehr interessante Folklore anderer Länder (Korea, Dänemark, Nordische Musik). Ausgezeichnet in der Aufführungsqualität Alte Musik dreier Jahrhunderte (Cembalokunst Li Stadelmanns mit der Geigerin Edith von Voigtländer, Madrigale unter der Leitung Büchtgers, Gerheusers, Weilers) und sorgsame Pflege Neuer Musik: die stilistisch nicht einheitliche, gut klingende Orchesterpartita des Wieners Wilhelm Jerger; die Uraufführung „Sancta Maria" von Rüdinger (für Sopran und Kammerorchester); wundervoll geschwungene Lyrik von Armin Knab, Mattiesen (man sollte ihn sehr viel mehr bringen; er ist es wert) und Feuerberg. Dann impressionistische Kammermusik Kornauths, eine reichlich turbulente Klaviersonate Pfeiffers und die romantisch gehaltvolle Violinsonate Hausmanns. Erich Kloß brachte eine Reihe bayerischer Unterhaltungskomponisten: teils bajuwarisch kräftig, teils leider recht schmalzig. Begrüßenswert, daß dem Melodram, dessen ausgesprochene Funk-

eignung man auf neuzeitlichere Basis stellen sollte, wieder Platz im Funkprogramm geschaffen wird (Schillings, Mary Wurm, der Vortrag von Hans Scholz). Von den Chorleistungen ist an Klangkultur neben dem Münchner Domchor Ludwig Berberichs die neuerstandene Madrigal- und Oratorienvereinigung von Alfons Braun beispielgebend. Zum Schluß sei noch auf die, vor allem im Orchester funkprächtig gelungene Übertragung des „Rosenkavalier" unter der Leitung Hans Knappertsbuschs aus dem Münchner Nationaltheater hingewiesen. Die aufgeführten Operetten „Das Modell" von Suppé und Lehárs „Frasquita" sind trotz der geglückten Bearbeitung (Hartung), Ansage (Maria Ferron) und musikalischen Leitung (List) nicht allzu gewichtig zu bewerten. Funkopern und Funkoperetten brauchen wir!

von Bartels RDRK.

FUNKNACHRICHTEN.

Der Norddeutsche Rundfunk veranstaltete einen ganzen „Niedersächsischen Musiktag" in Lüneburg mit Übertragungen lokaler Veranstaltungen, u. a. eine Aufführung der Bachmotette „Singet dem Herrn" unter Richard Liesche.

Der Komponist Hermann Simon, auf dessen Begabung die ZFM als erste aufmerksam gemacht hat, erntete anläßlich der Erstaufführung seines „Klopstock-Tryptichons" in der Berliner Funkstunde weitgehende Anerkennung der Presse.

Die British Broadcasting Corporation übernahm aus Wien die Rundfunkübertragung der „Arabella" von Richard Strauß. England hörte bereits im Sommer bei den ersten Aufführungen der Oper in Dresden durch Rundfunkübertragung den ersten Akt.

Am 24. November fand im Funkhaus Berlin eine Vollerthun-Stunde statt, in der u. a. die „Sinfonische Suite" aus dem „Freikorporal" und sein op. 24. „Vier Lieder der Anmut" zum Vortrag gelangten.

Georg Richard Kruse, Direktor des Berliner Lessingmuseums, hielt in der Funkstunde einen Vortrag über „Gleims Kriegslieder eines preußischen Grenadiers 1756/57". Die zeitgenössischen von Chr. Gottfried Krause vertonten Lieder sang J. M. Hauschild. — Im Deutschlandsender sprach er über „Hans Sachs auf der Opernbühne". Die Szenen aus den beiden Hans Sachs-Opern von Gyrowetz (1832), Lortzing (1840) und den „Meistersingern" (1868) sangen Annina Colombara und Ludwig Fraenkel. Am Flügel: Willy Hahn.

In ganz Dänemark werden die auf der Kopenhagener Funkausstellung erstmalig gezeigten deutschen Rundfunkfilme (u. a. „Rundfunk einst und jetzt") vorgeführt.

In diesem Winter gelangen sämtliche Violinsonaten Beethovens in Paris in drei aufeinanderfolgenden Konzerten zur Aufführung. Ausführende sind Adolf Busch und Serkin.

Der bisherige Intendant des Bayerischen Rundfunks, Richard Kolb, ist beurlaubt worden. Gerüchte, die in der Öffentlichkeit über eine von der Reichsrundfunkgesellschaft geplante Auflösung des bayerischen Rundfunkorchesters auftauchen, entsprechen nicht den Tatsachen.

Der bisherige kommissarische Intendant der Schlesischen Funkstunde, Hans Kriegler, ist am 1. November zum Intendanten der Schlesischen Funkstunde berufen worden. Die Einführungsfeierlichkeiten finden zu einem späteren Zeitpunkt statt.

Werke von Siegfried Kuhn kommen erfreulicherweise öfter im Rundfunk zu Gehör: Der Bayerische Rundfunk brachte die h-moll-Sonate für Cello und Klavier, der Mitteldeutsche Rundfunk die Suite für Streichorchester, Stuttgart, Köln und Frankfurt verschiedene Schöpfungen. Richard Laugs spielte im Deutschlandsender „Klaviervariationen über ein altes Minnelied".

Anton Bruckners VIII. Symphonie errang am 26., 27. und 29. Oktober d. J., gespielt durch die Philharmonische Gesellschaft in New York in der Carnegie Hall bei Publikum und Presse einen sensationellen Erfolg. Die dritte Aufführung wurde im Rundfunk über ganz Nordamerika, Kanada und Mexiko verbreitet. Bruckners Sieg in Amerika geht bezeichnend aus einer brieflichen Mitteilung hervor, in der es heißt: The New World is now safer for Bruckner than for democracy (Die Neue Welt ist jetzt sicherer für Bruckner als für die Demokratie).

Josef Laska brachte mit der „Takarazuka Symphony Society" Hermann Zilchers Orchestersuite „Der Widerspenstigen Zähmung" op. 54b Ende Oktober mit außerordentlich starkem Erfolg in Takarazuka, Japan, zur Aufführung.

Die Tonhalle-Gesellschaft in Zürich führte am 27. November neben der „Konzertmusik für Streichorchester und Blechbläser" von Paul Hindemith das neue „Klavierkonzert" von Albert Moeschinger mit Walter Gieseking als Solist auf.

Im südwestdeutschen Rundfunk kamen am 1. November (Nachmittagskonzert) 4 Stücke für Flöte, Klarinette und Klavier von Hans Kummer (Worms) zu Gehör: eine „Barcarole", die charakteristische Klangwirkungen mit dem nötigen Stimmungsgehalt zu verbinden weiß; „phantastischer Tanz", eine entzückend teils bizarre, teils giocose Komposition, die auf alle Fälle ihrer Wirkung stets gewiß sein darf; „Pastorale", die

durch allzu harte Dissonanzen leicht verstimmt, hingegen als kokett-kapriziöse „Gavotte“, mit espressivem Trio wieder mehr anspricht. Wie überhaupt die beiden lebhafter (2 und 4) rhythmischen Stücke wohl die bestgelungenen des Zyklus sind. Ausführende waren: Justus Gelfius (Flöte), Wilhelm Schütze (Klarinette), Hans Kummer (Klavier). A.

Der Südwestdeutsche Rundfunk Frankfurt sendete unter Leitung von Hans Rosbaud Windspergers „Konzert-Ouvertüre“ und das „Violinkonzert“ mit Max Strub.

Im Rahmen der Londoner Courtauld-Konzerte kam am 13. und 14. November Mozarts neuentdecktes Violinkonzert B-dur zur Uraufführung. Das Manuskript dieses Konzertes trägt die Datierung „Versailles, 26. Mai 1766“. Es entstand während eines mehrmonatigen Aufenthaltes am Hof Ludwigs XV., war der Prinzessin Adelaide von Frankreich gewidmet und befand sich in den Händen einer französischen Privatfamilie.

Wolfgang Fortners Hölderlin-Gesänge wurden in der Berliner Funkstunde von Ria von Hessert gesungen. Sein „Fragment Maria“ gelangte Ende Oktober mit Alice Frey im Züricher Rundfunk anläßlich eines Abends „Deutschland“ in einer Sendereihe „Europäische Musik“ zur Aufführung. fi

Am 22. Oktober wurde durch das Radiojournal Prag das Drama „Saul“ von A. Lernet-Holenia mit der Musik von Hermann Reutter, unter Leitung von Dr. Swoboda übertragen.

KULTURSCHALLPLATTEN-KRITIK

Neue Schallplatten.

Maurice Ravel löst mit der Instrumentierung der „Bilder einer Ausstellung“ von Mussorgsky (D. B. 1890/93) gleichsam eine Ehrenschuld ein für die starken Anregungen, die sein Lehrmeister Debussy von dem Russen einst empfing. Die Orchestrierung ist, wie bei diesem französischen Meisterkoloristen nicht anders zu erwarten, sauber und klar und läßt das originale Klavierbild nirgends außer acht. So entsteht eine starke und nachhaltige Wirkung. Allerliebst ist das „Ballett der Köchlein“, sehr durchsichtig die „Promenade“ herausgearbeitet, eine Musterleistung nachschöpferischer Instrumentierung. Die Rückseite der letzten Platte enthält Ravels Instrumentierung der Sarabande von Debussy. Auch hier erstaunlich die klanggetreue Übertragung rein klavieristisch gedachter Wirkungen auf das große Orchester, vom zarten Bläserbeginn zu der machtvollen Streicherkantilene. Eine ganz köstliche Gabe bringt D. A. 1304 mit Hugo Wolfs „Italienischer Serenade“. Die haklige Rhythmik, Pizzicati und Legati kommen zur deutlichsten und schönsten Wirkung. Ria Ginster singt auf D. A. 1326 aus Mozarts „Figaro“ italienisch „Ich weiß nicht, wo ich bin“ und aus der „Zauberflöte“ „Auch ich fühl's“ tonlich wundervoll und rein bis in die höchsten Lagen, in der Textaussprache nicht überall ganz deutlich. Vorbildlich darin ist Giglis „Heimlich aus ihrem Auge“ aus Donizettis „Liebestrank“ (D. B. 1901), sehr schön hier im Klang die begleitende Harfe. Auch Händels Largo aus „Xerxes“ kommt mit dem berühmten Sänger vor allem in der satten Mittellage prachtvoll zur Geltung. Mit dem Orchester der Mailänder „Scala“ singt Pia Tassinari aus Gounods „Margarete“ „Ich gäb' was drum“, wobei die Plattenaufnahme wohltuend die sonst bei italienischen Sängerinnen so gern auftretende Schärfe in der oberen Stimmlage fortnimmt. Von Natur zarter scheint die Stimme Toti dal Montes zu sein, die in der Arie „Doch schnell schwand seine Liebe hin“ aus Bellinis „Nachtwandlerin“ auch in der Höhe überall weich getönt zur Geltung kommt, ebenso wie in der Elfenszene aus Verdis „Falstaff“, wo ihr strahlender Sopran in fast unvorstellbarer Höhe zu dem leisen Chor der Elfen erklingt. Frida Kwast-Hodapp spielt auf E. H. 832 drei kurze Scarlattisonatensätze und Bachs a-moll-Präludium aus dem I. Teil des „Wohltemperierten“, sehr flüssig (fast ein wenig gar zu unmoduliert im Zeitmaß) und weicher, als man es sonst an dieser einst berühmten Reger-Spielerin gewohnt ist. Eine historische Seltenheit bietet E. G. 2868 mit dem Adagio aus einem Flötenkonzert Friedrichs d. Gr., überraschend in dem naturgetreuen, etwas hohlen Klang des Soloinstruments, und die Ouvertüre aus dem Schäferspiel „Il re pastore“ des Königs, sehr frische Musik, dirigiert von Hans von Benda, dem Musikabt.-Mitleiter der Berliner Funkstunde und einem Nachkommen des berühmten Geigers Benda aus dem engsten Kreis des Potsdamer Monarchen. Von Franz Benda selbst gibt E. G. 2869 das Presto aus dem A-dur-Konzert, das uns ein lebendiges Bild der Violintechnik jener Zeit bietet, während die Rückseite das Presto aus Philipp Emanuel Bachs D-dur-Sinfonie wiedergibt, das den zweiten Bachsohn und einstigen Hofcembalisten des alten Fritz als den Genialsten jenes Kreises beweist. H. U.
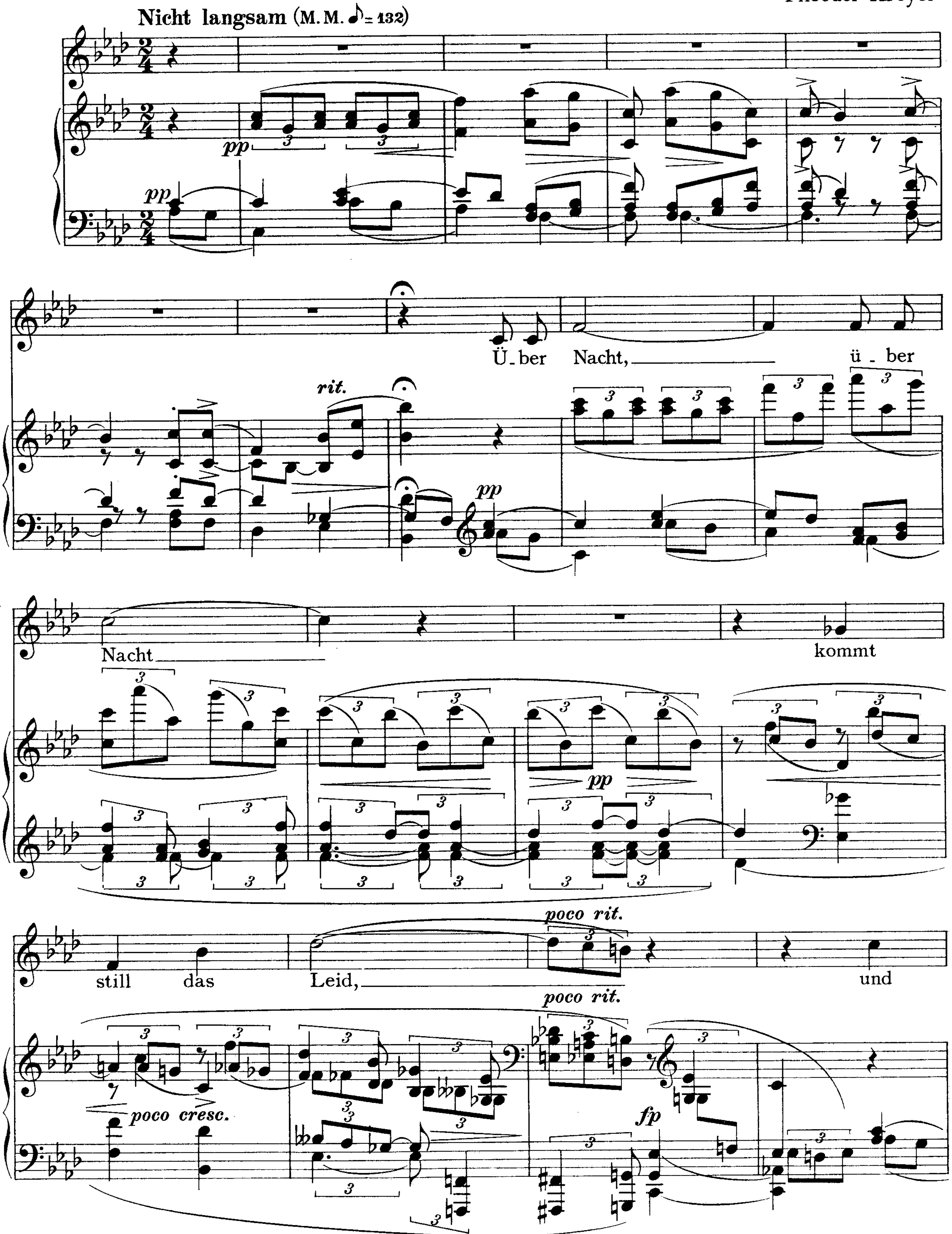
Herausgeber und verantwortl. Hauptschriftleiter: Gustav Bosse in Regensburg. — Schriftleiter für Norddeutschland: Dr. Fritz Stege, Berlin-Johannisthal, Sturmvogelstr. 28. — Schriftleiter für Westdeutschland: Prof. Dr. Hermann Unger, Köln-Marienburg, Alteburgerstr. 338. — Schriftleiter für Österreich: Univ.-Prof. Dr. Victor Junk, Wien III, Hainburgerstraße 19. — Für die Rätselecke verantw.: G. Zeiß, Regensburg. — Für die Anzeigen verantw.: J. Scheuffele, Regensburg. — Für den Verlag verantw.: Gustav Bosse Verlag, Regensburg. — Gedruckt in der Graphischen Kunstanstalt Heinrich Schiele in Regensburg.

Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 9.
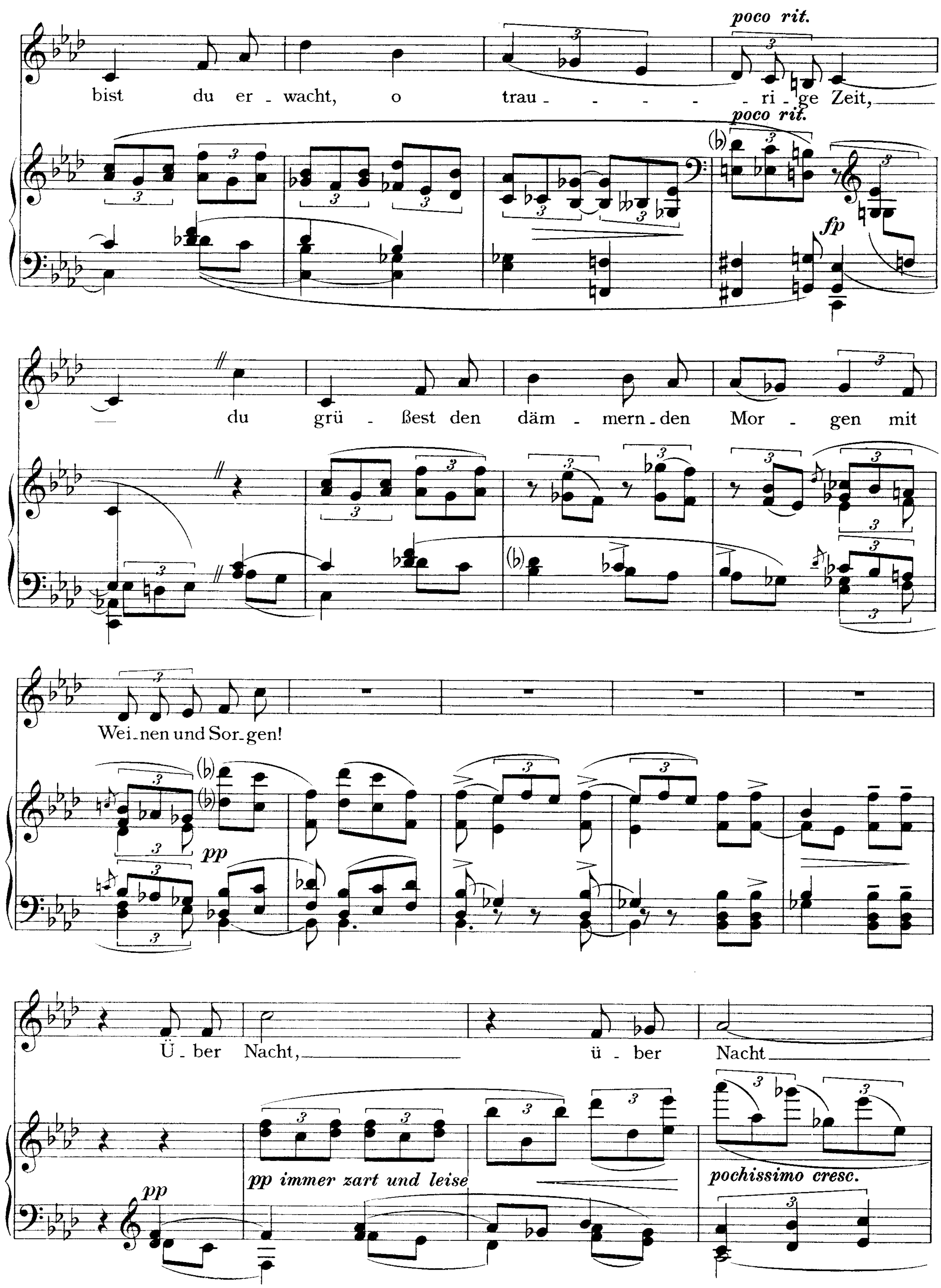
Über Nacht
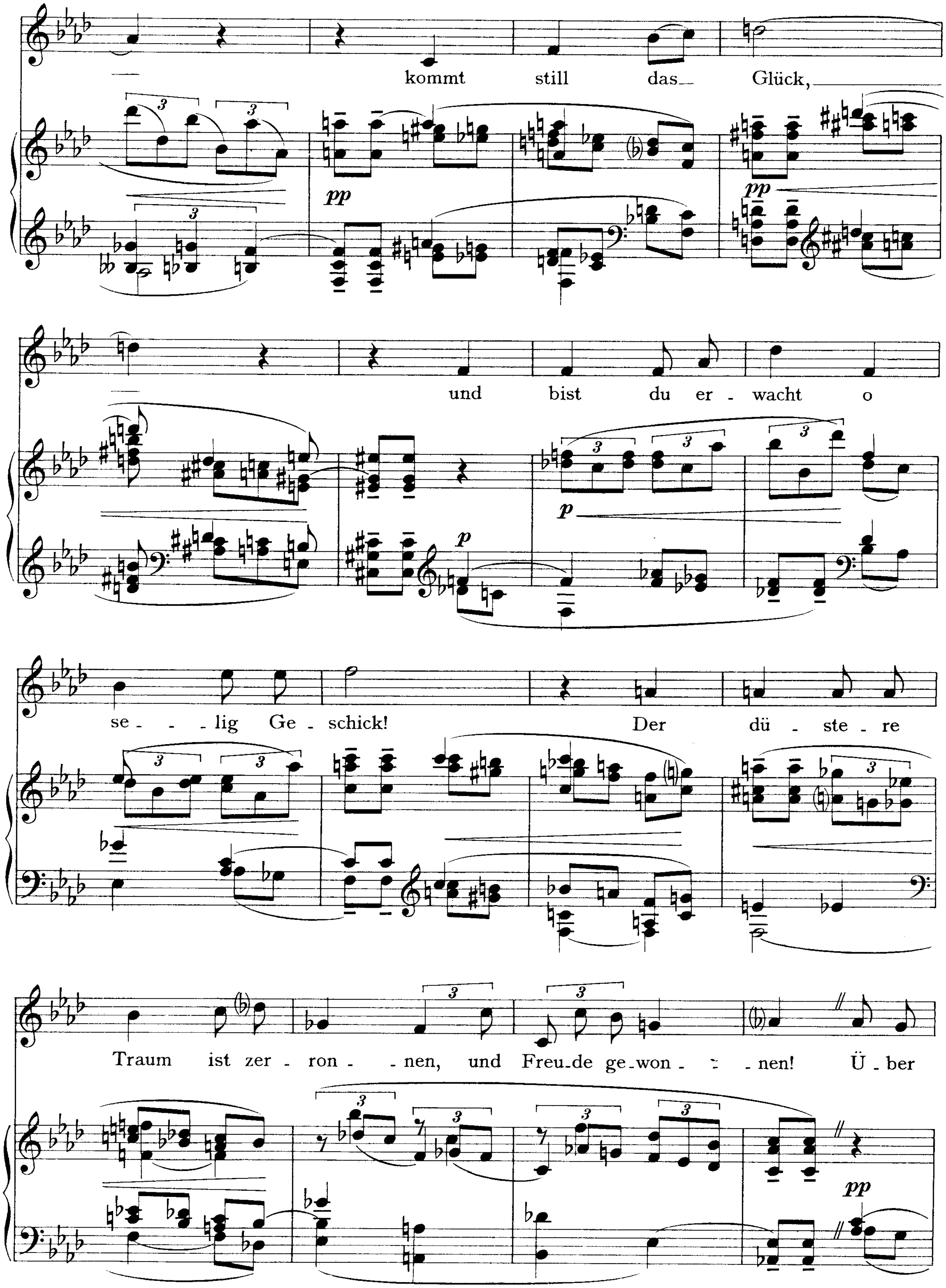
Gedicht von Julius Sturm
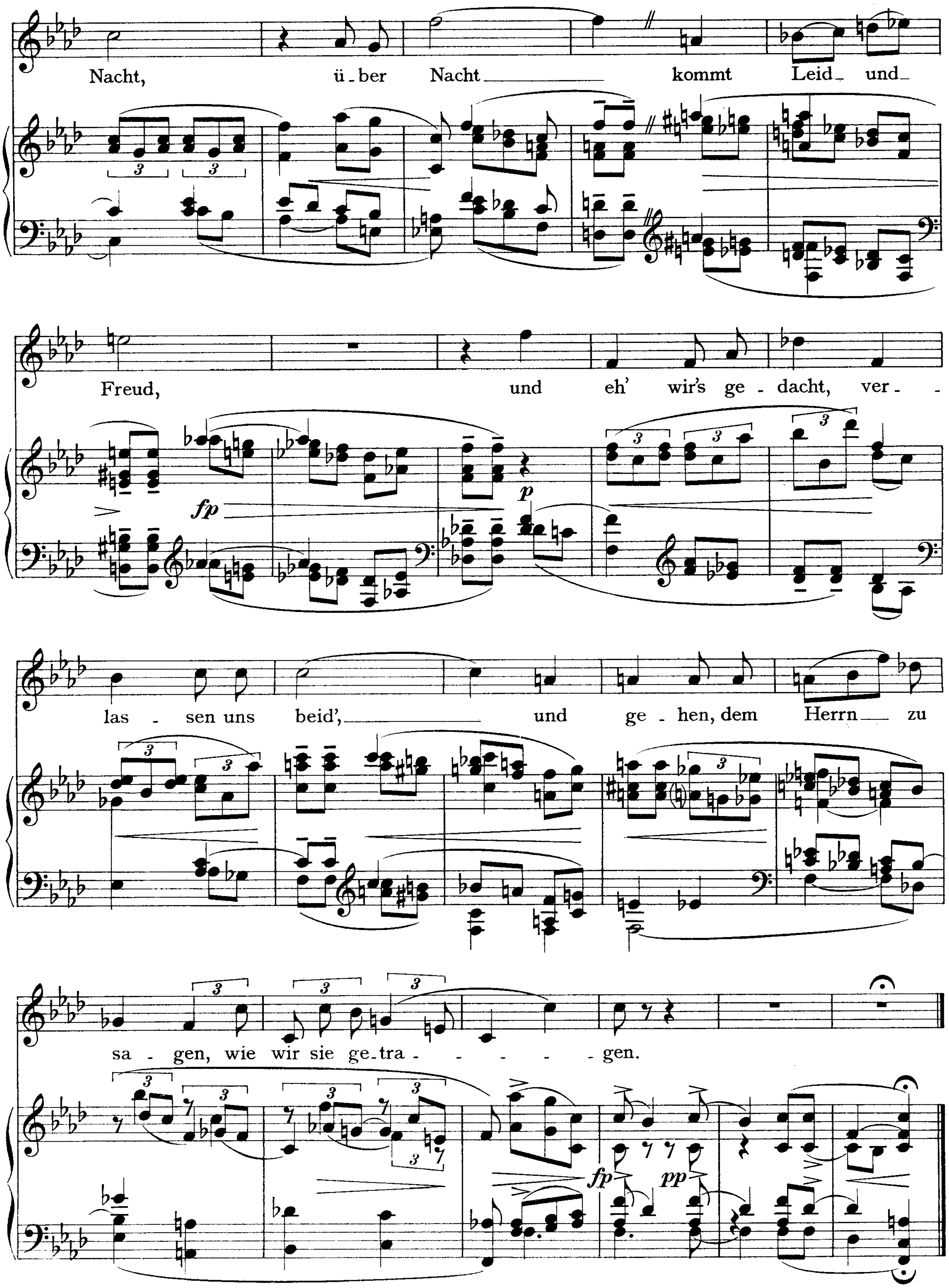
Theodor Kroyer



Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".


poco rit.
bist du er - wacht, o trau - - - - - ri - ge Zeit,
poco rit.
fp
du grü - ßest den däm - mern - den Mor - gen mit
Wei - nen und Sor - gen!
pp
Ü - ber Nacht, ü - ber Nacht
pp
pp immer zart und leise
pochissimo cresc.


kommt still das Glück,
und bist du er - wacht o
se - - lig Ge - schick! Der dü - ste - re
Traum ist zer - ron - - nen, und Freu-de ge-won - - nen! Ü - ber



München, 1912

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig
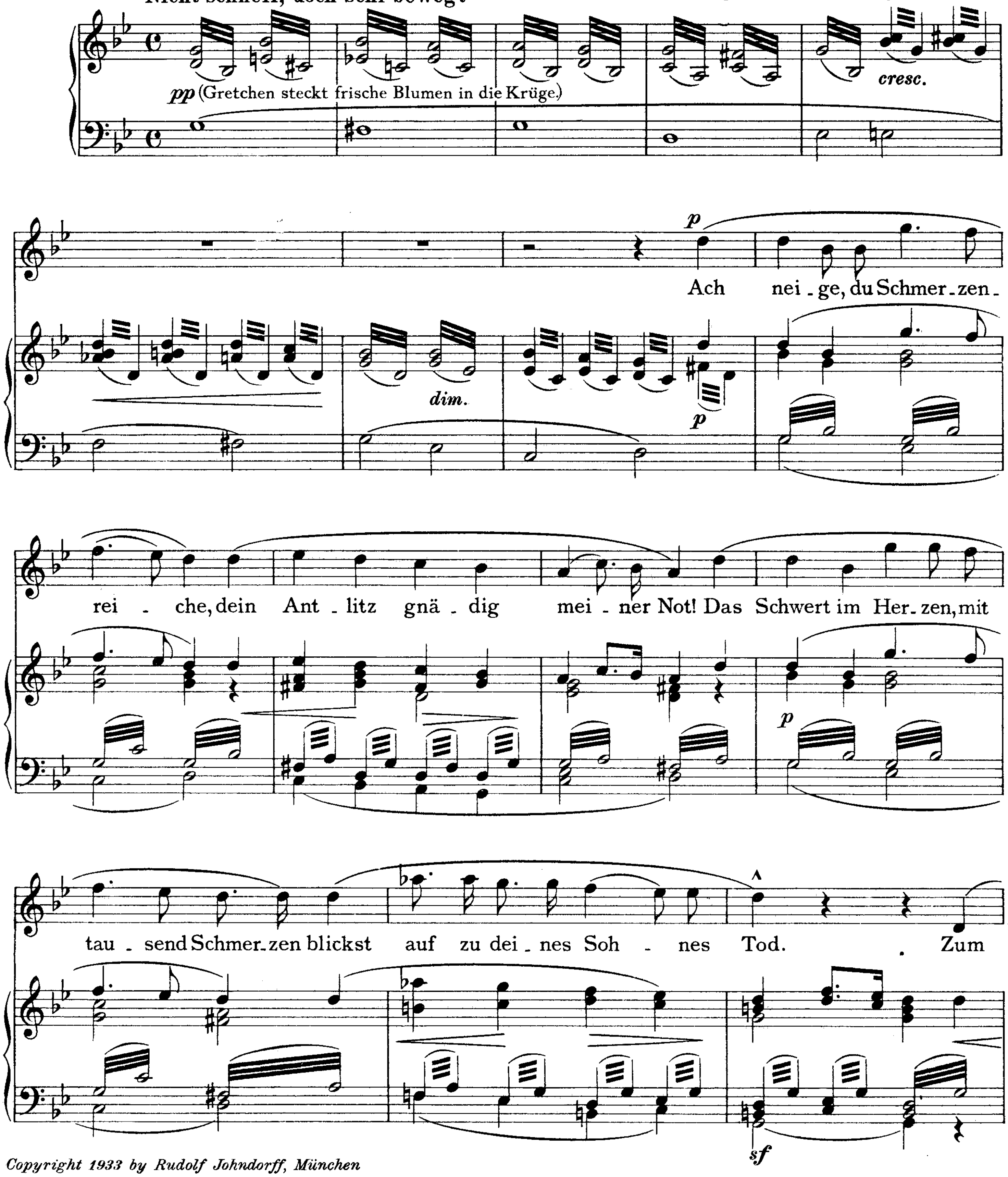
Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 2

Kirchenscene aus „Faust“
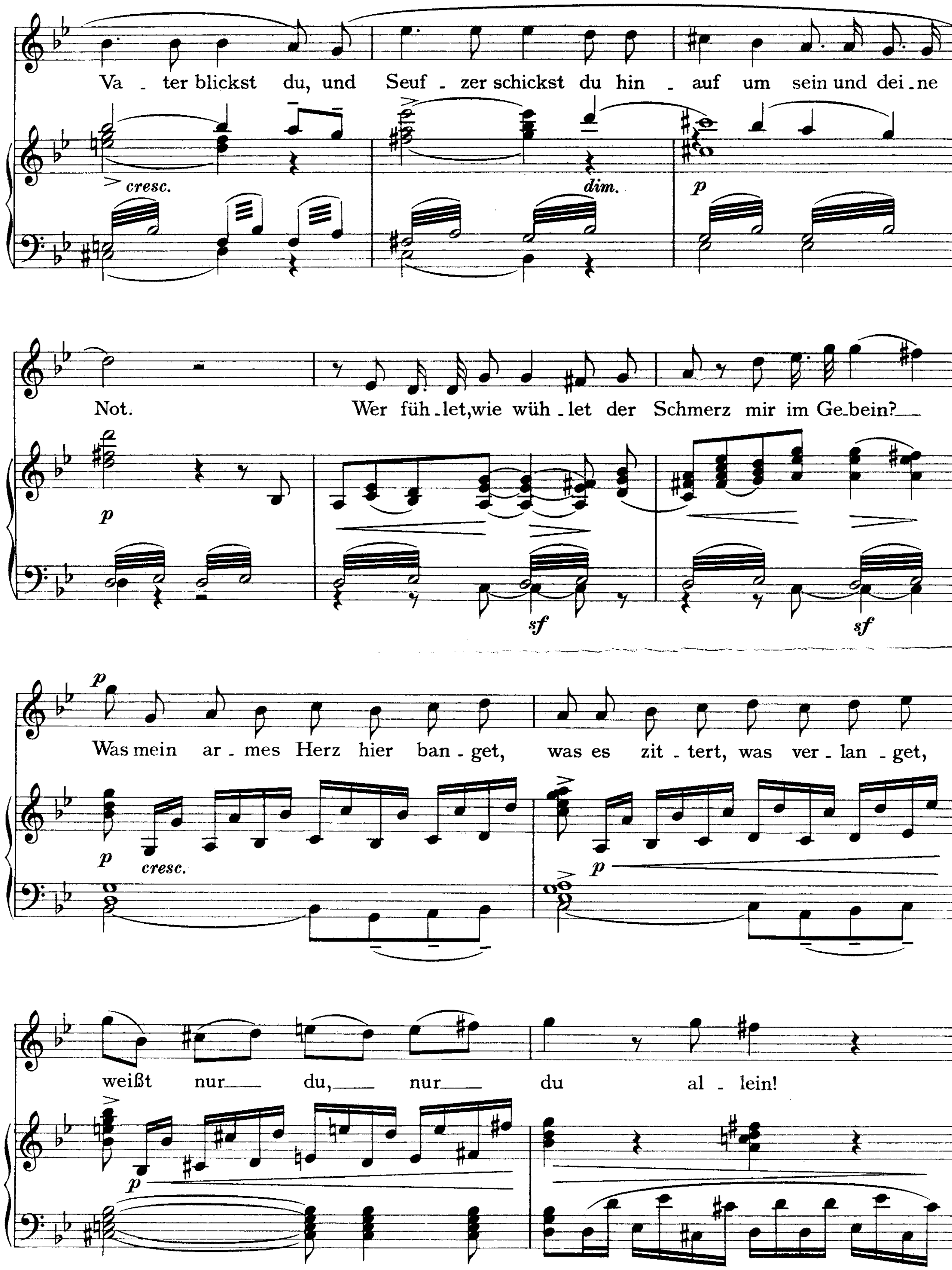
(W. von Goethe)
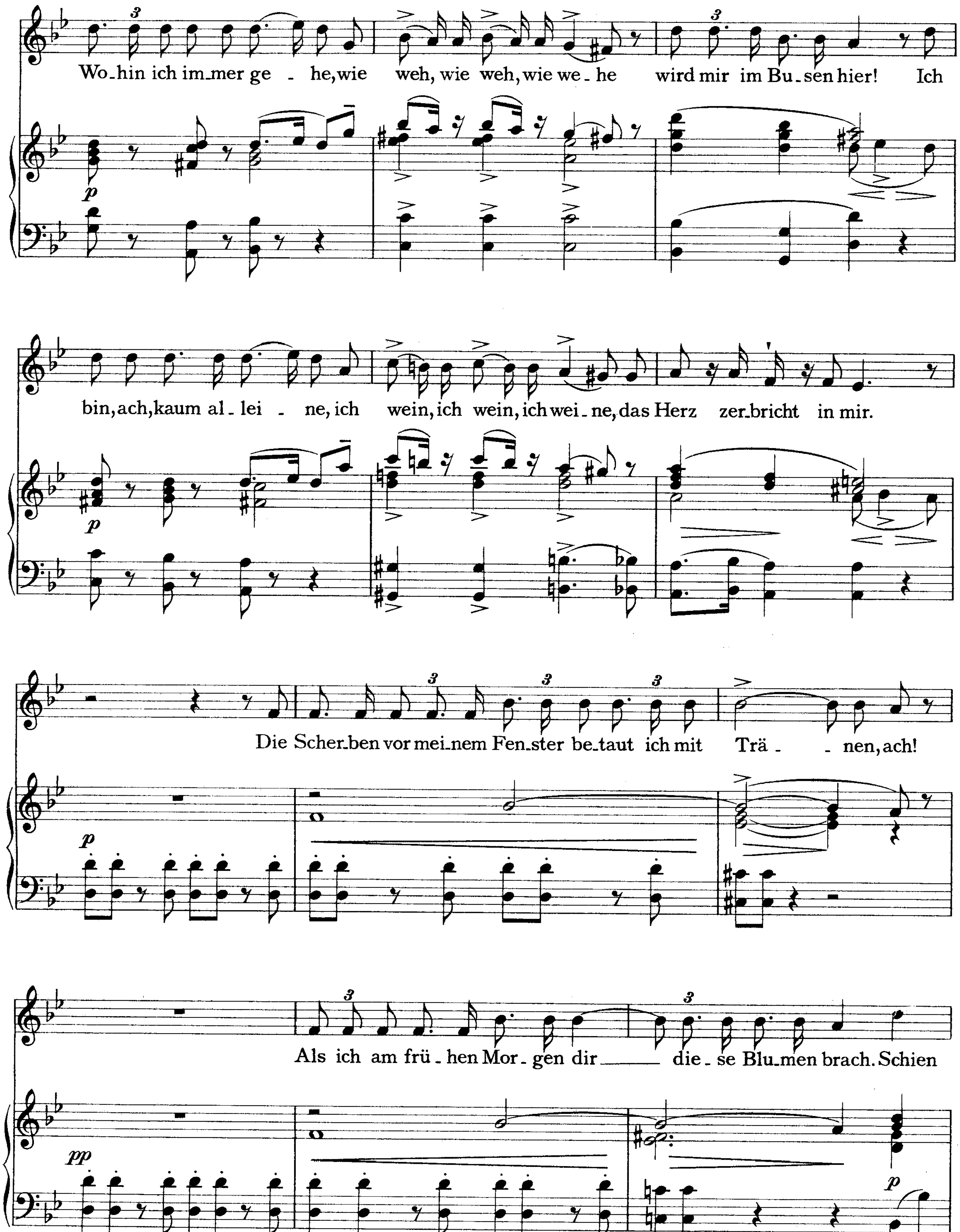
Richard Wagner (1832)
Singstimme zum Original-Klavierpart
gesetzt von Rudolf Johndorff
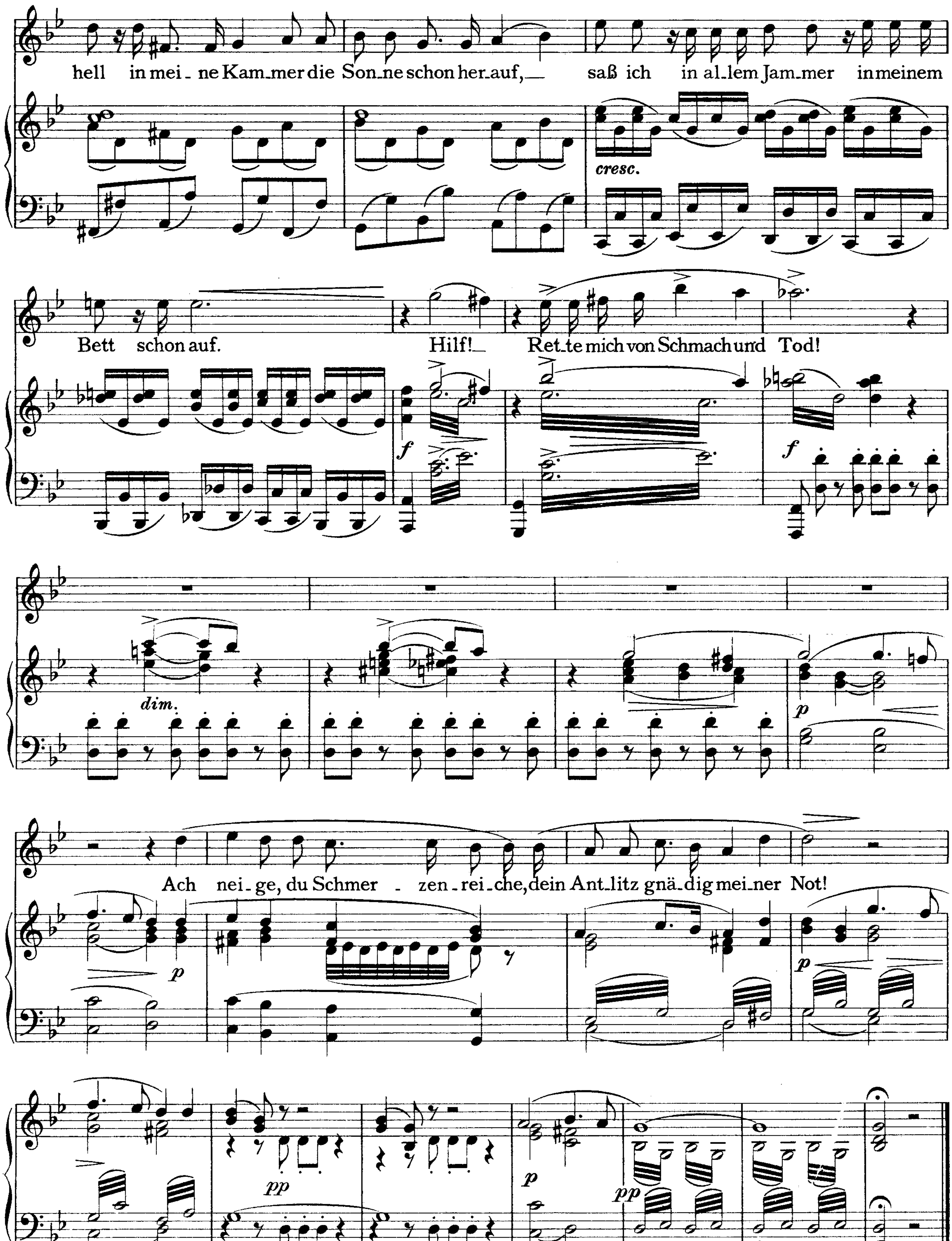
Nicht schnell, doch sehr bewegt



Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“


Va - ter blickst du, und Seuf - zer schickst du hin - auf um sein und dei - ne
cresc.
dim.
p
Not.
Wer füh - let, wie wüh - let der Schmerz mir im Ge - bein?
p
sf
sf
p
Was mein ar - mes Herz hier ban - get, was es zit - tert, was ver - lan - get,
p cresc.
p
weißt nur du, nur du al - lein!
p


Wo_hin ich im_mer ge _ he, wie weh, wie weh, wie we_he wird mir im Bu_sen hier! Ich
bin, ach, kaum al_lei _ ne, ich wein, ich wein, ich wei_ne, das Herz zer_bricht in mir.
Die Scher_ben vor mei_nem Fen_ster be_taut ich mit Trä _ _nen, ach!
Als ich am frü _ hen Mor_gen dir die_se Blu_men brach. Schien
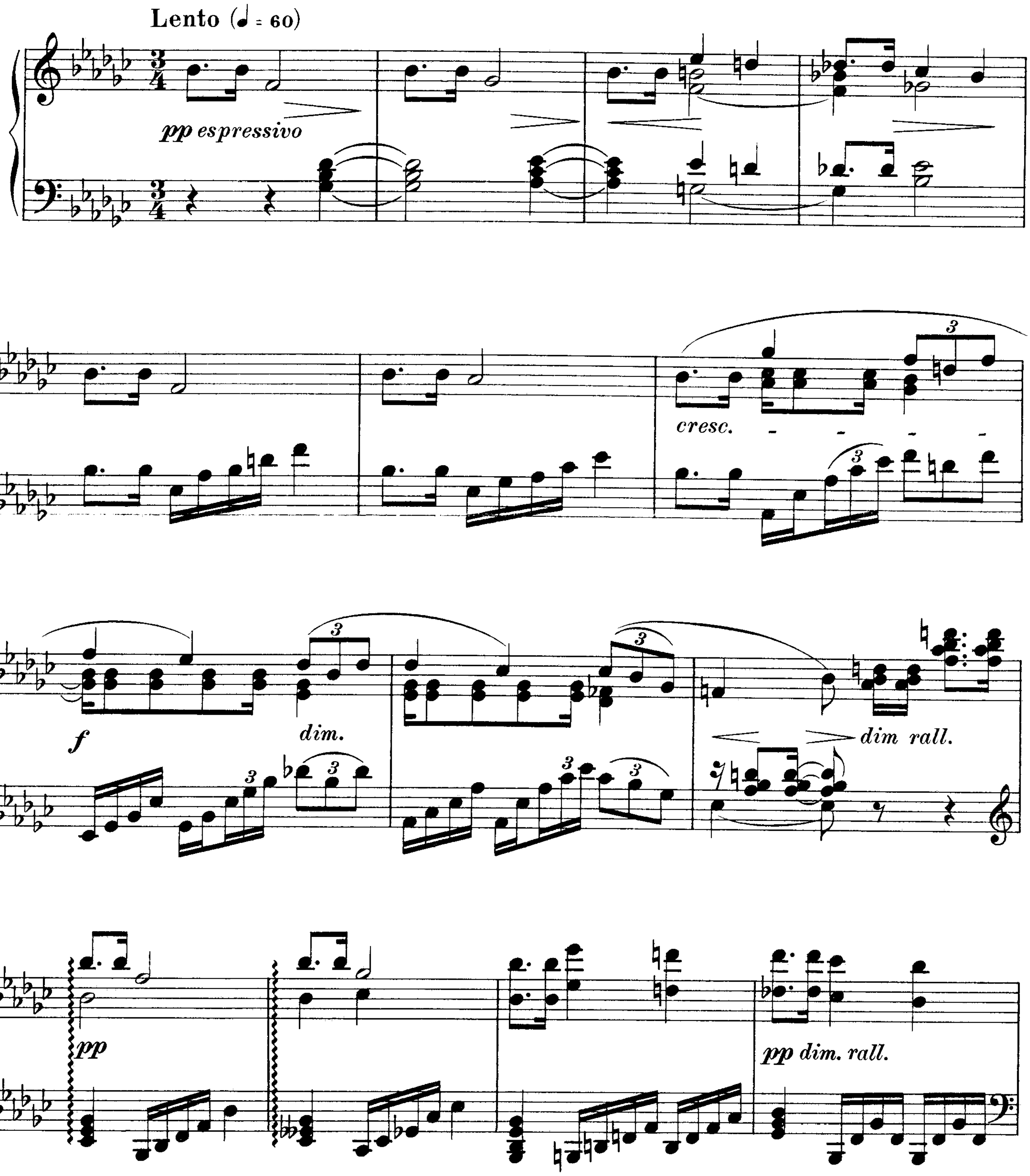


Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Frau Else Giper gewidmet
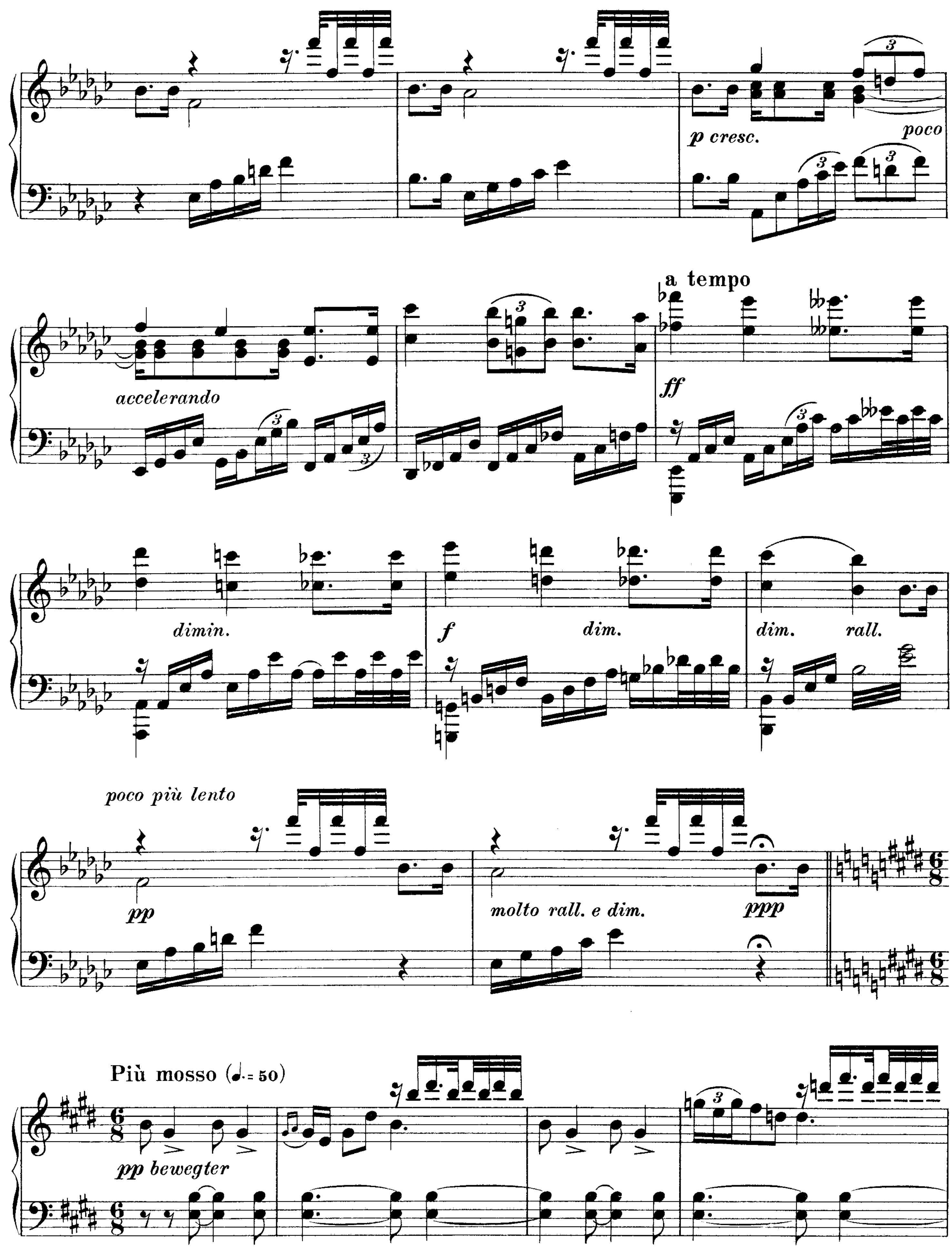
Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 4
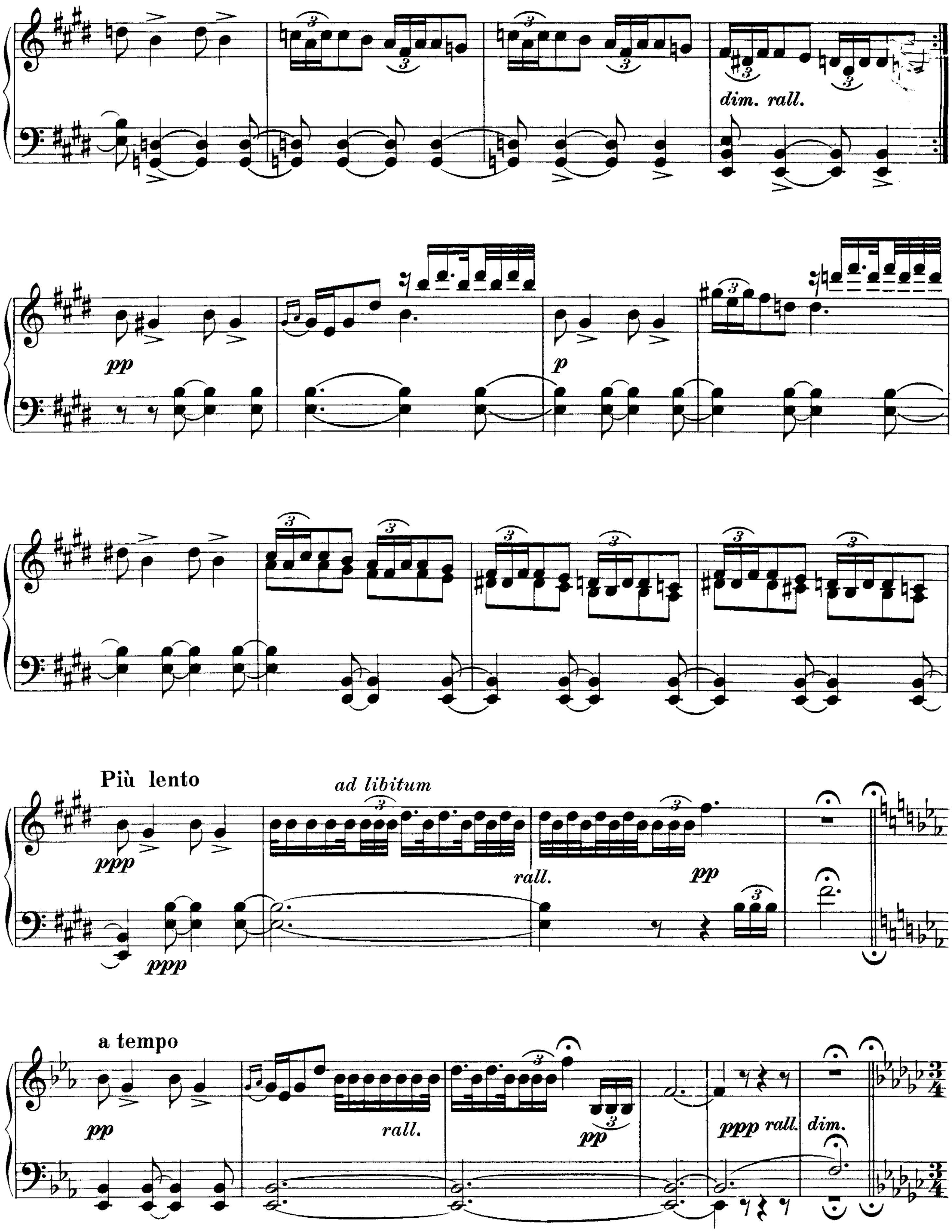
Einsamkeit
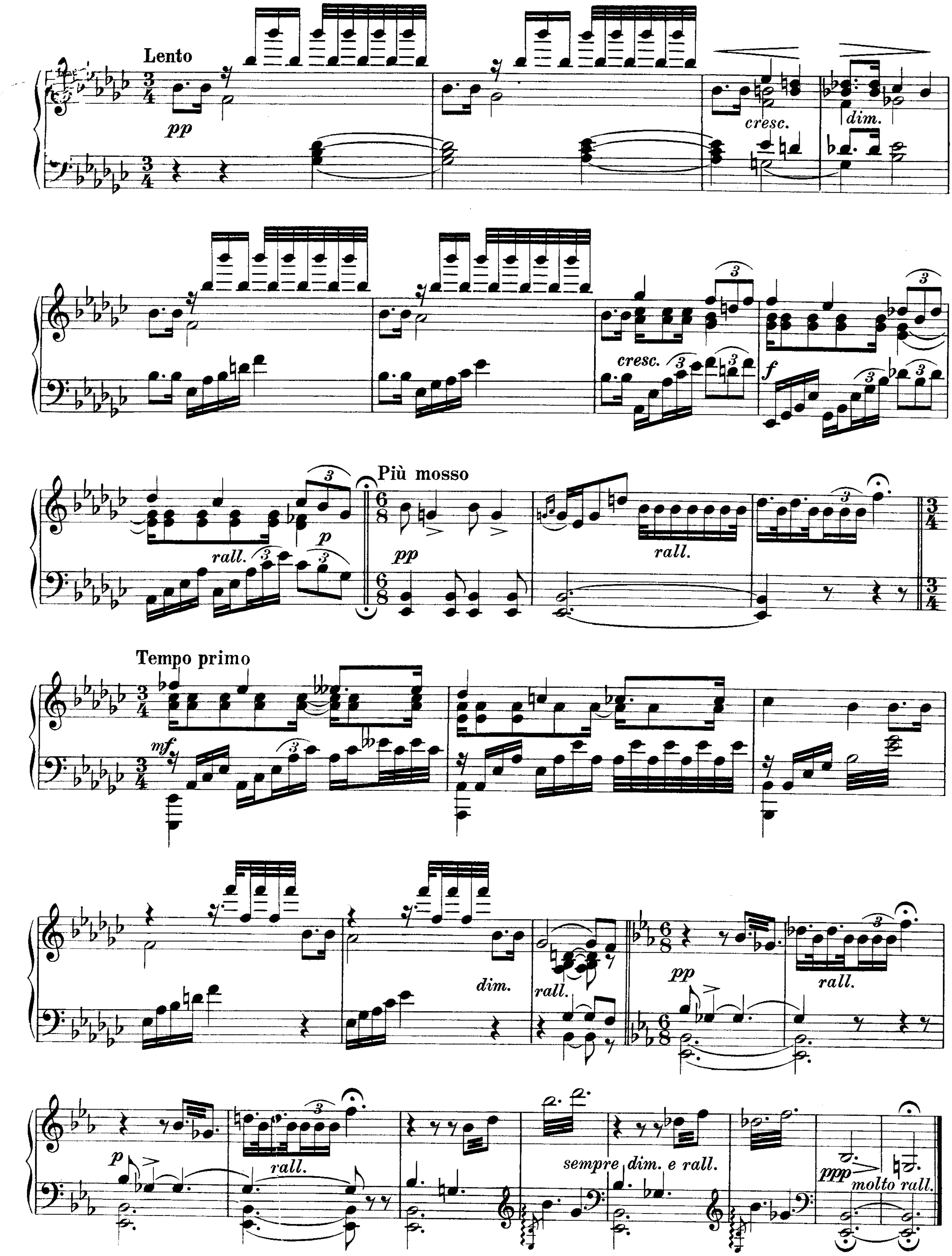
Gerhard Schjelderup



Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“


p cresc.
poco
accelerando
a tempo
ff
dimin.
f
dim.
dim.
rall.
poco più lento
pp
molto rall. e dim.
ppp
Più mosso (♩. = 50)
pp bewegter


dim. rall.
pp
p
Più lento
ad libitum
ppp
rall.
pp
ppp
a tempo
pp
rall.
pp
ppp rall.
dim.



Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig
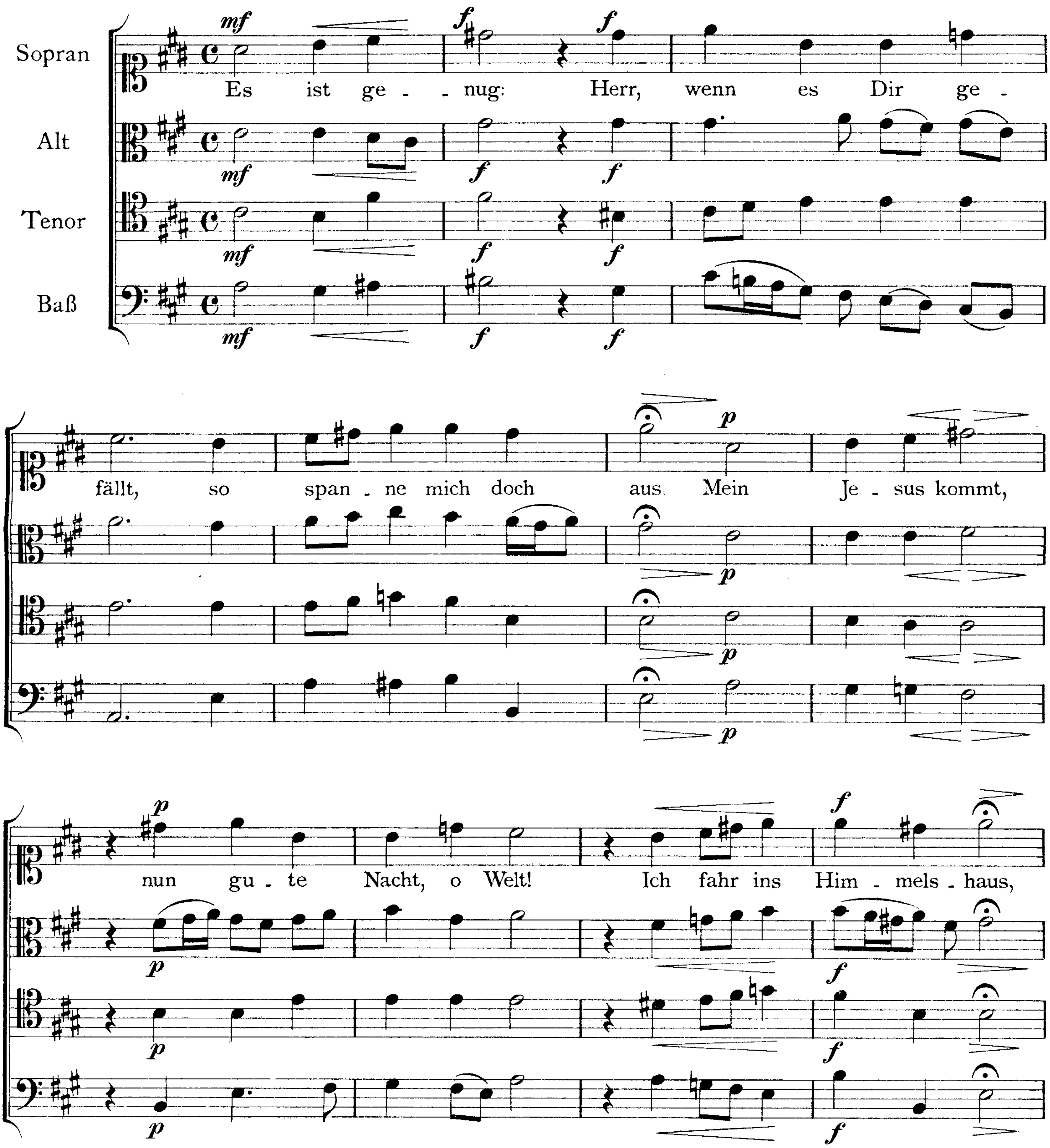
Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 5

Choral

Aus der Kantate Nr. 60 „O Ewigkeit du Donnerwort"
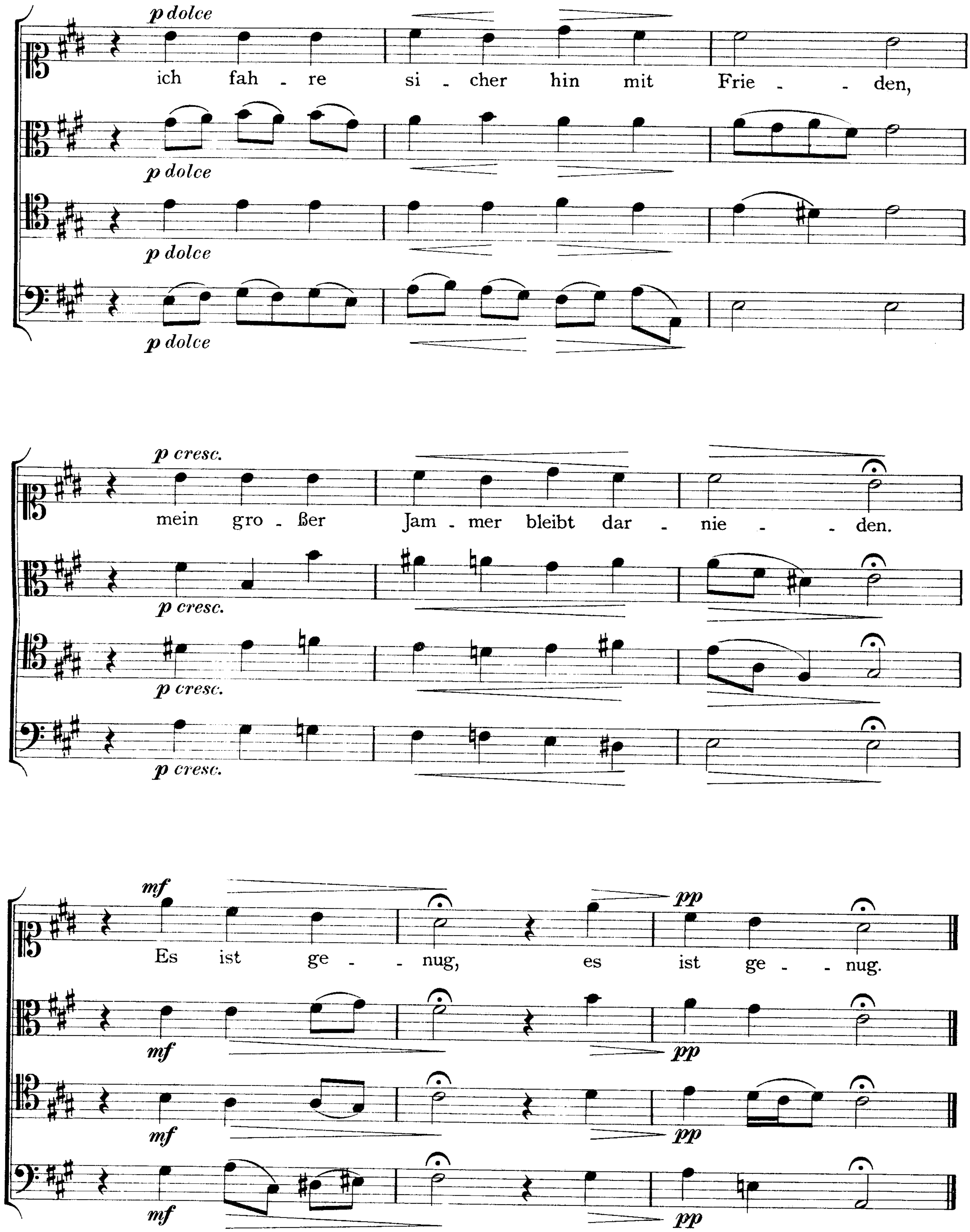
J. S. Bach

Konzerteinrichtung von Joh. Brahms *)
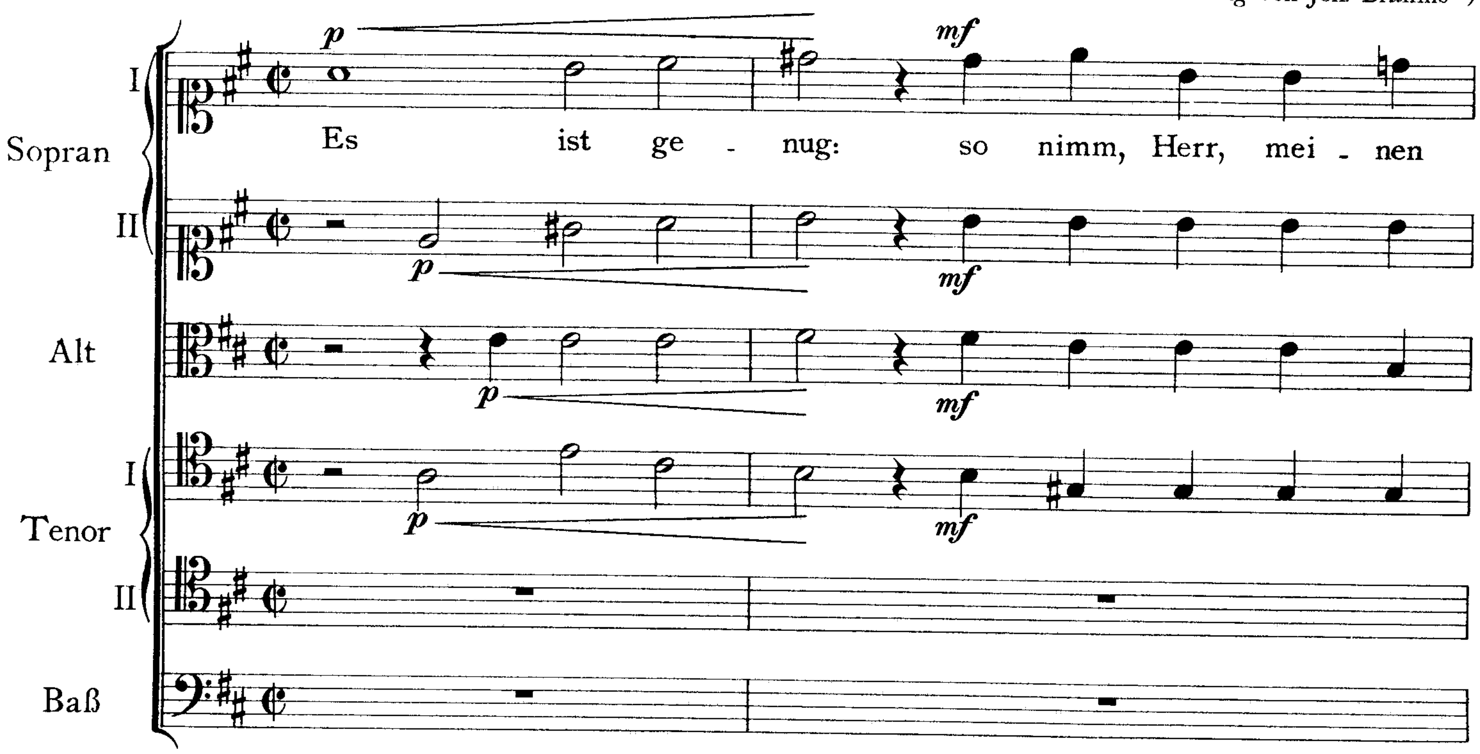


*) Nach Brahms' Handschrift im Besitze der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, erstmalig veröffentlicht von Dr. Karl Geiringer
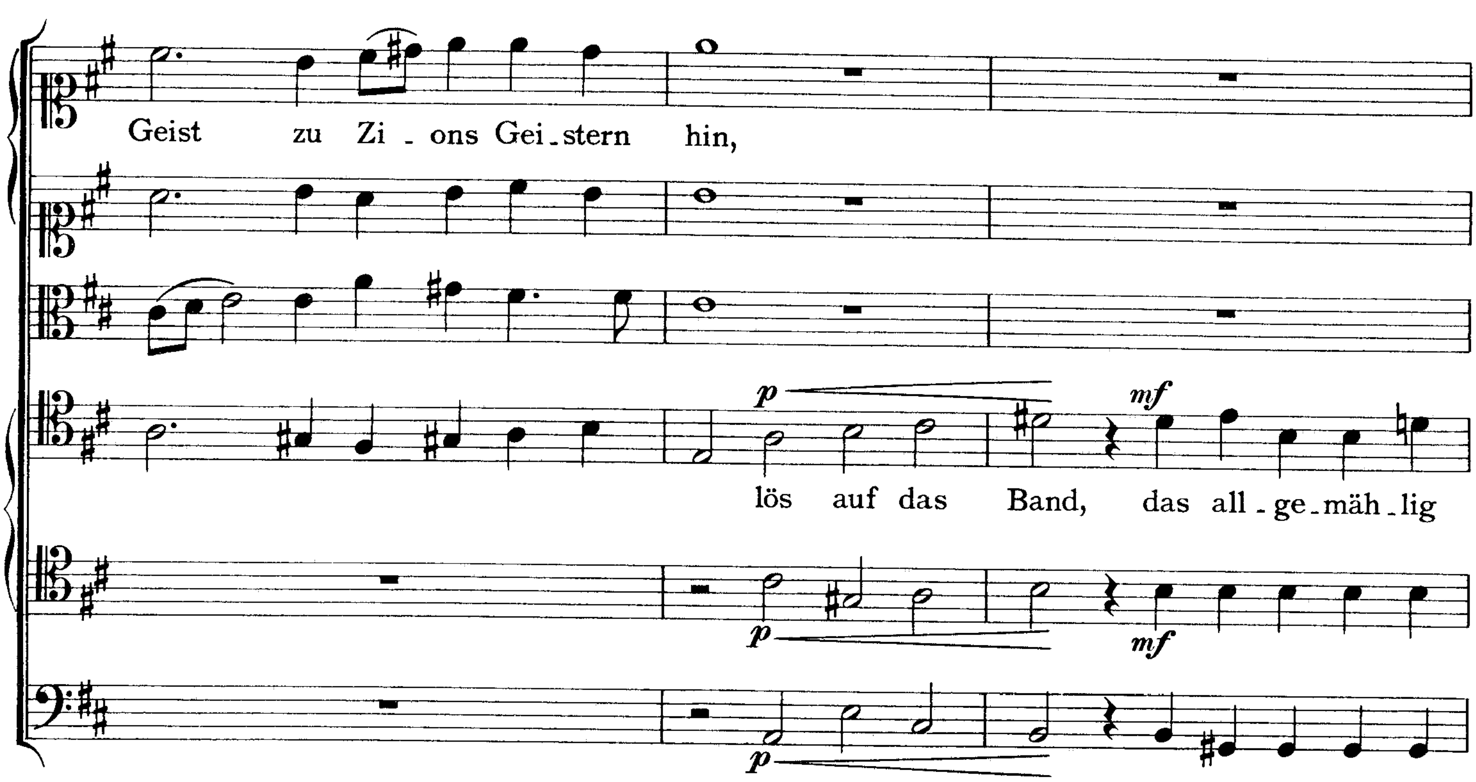
Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik".


p dolce
ich fah - re si - cher hin mit Frie - - den,
p cresc.
mein gro - ßer Jam - mer bleibt dar - nie - - den.
mf
Es ist ge - - nug, es ist ge - - nug.
pp
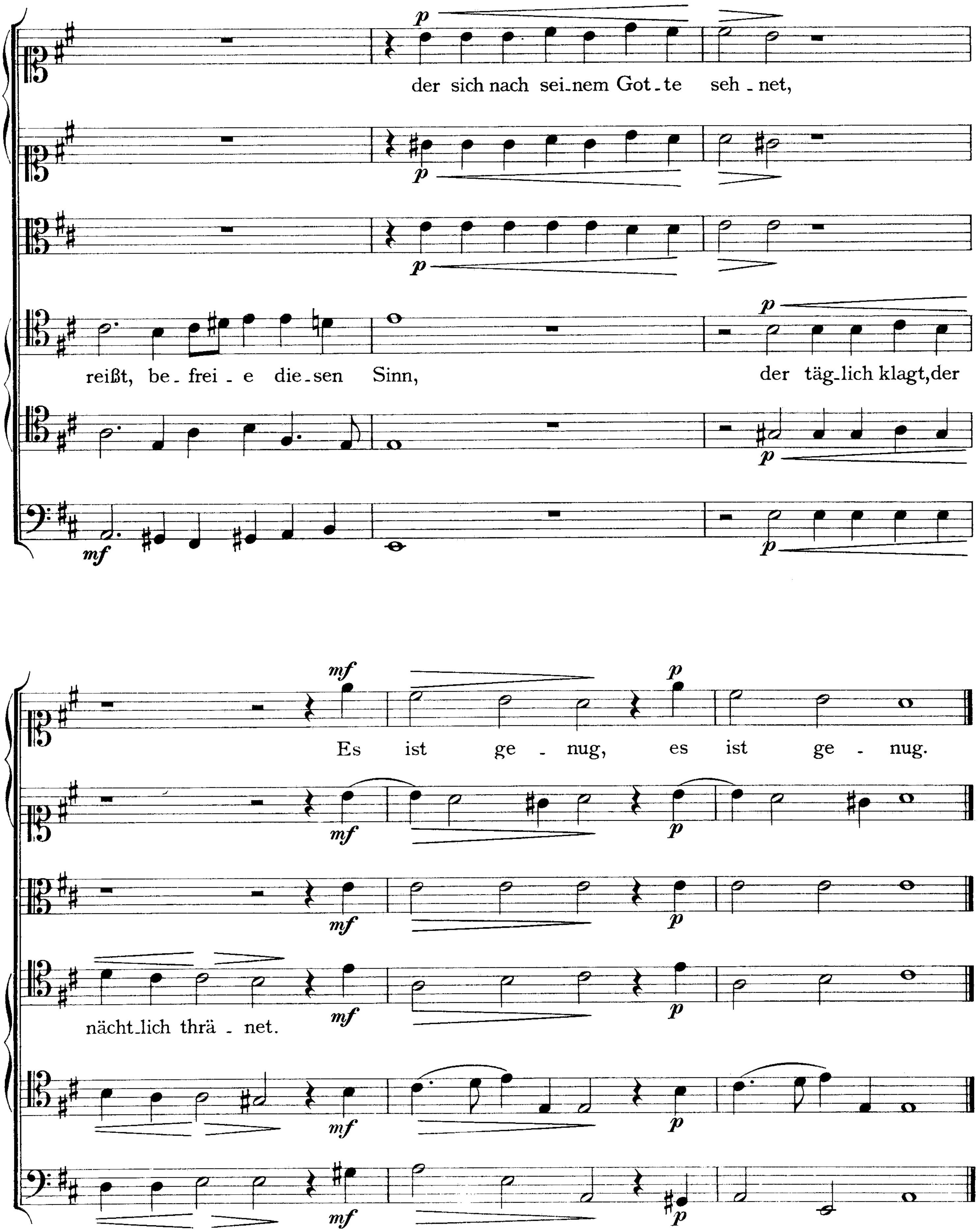
Es ist genug

Joh. Rud. Ahle 1662
Konzerteinrichtung von Joh. Brahms *)





*) Nach Brahms' Handschrift im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, erstmalig veröffentlicht von Dr. Karl Geiringer
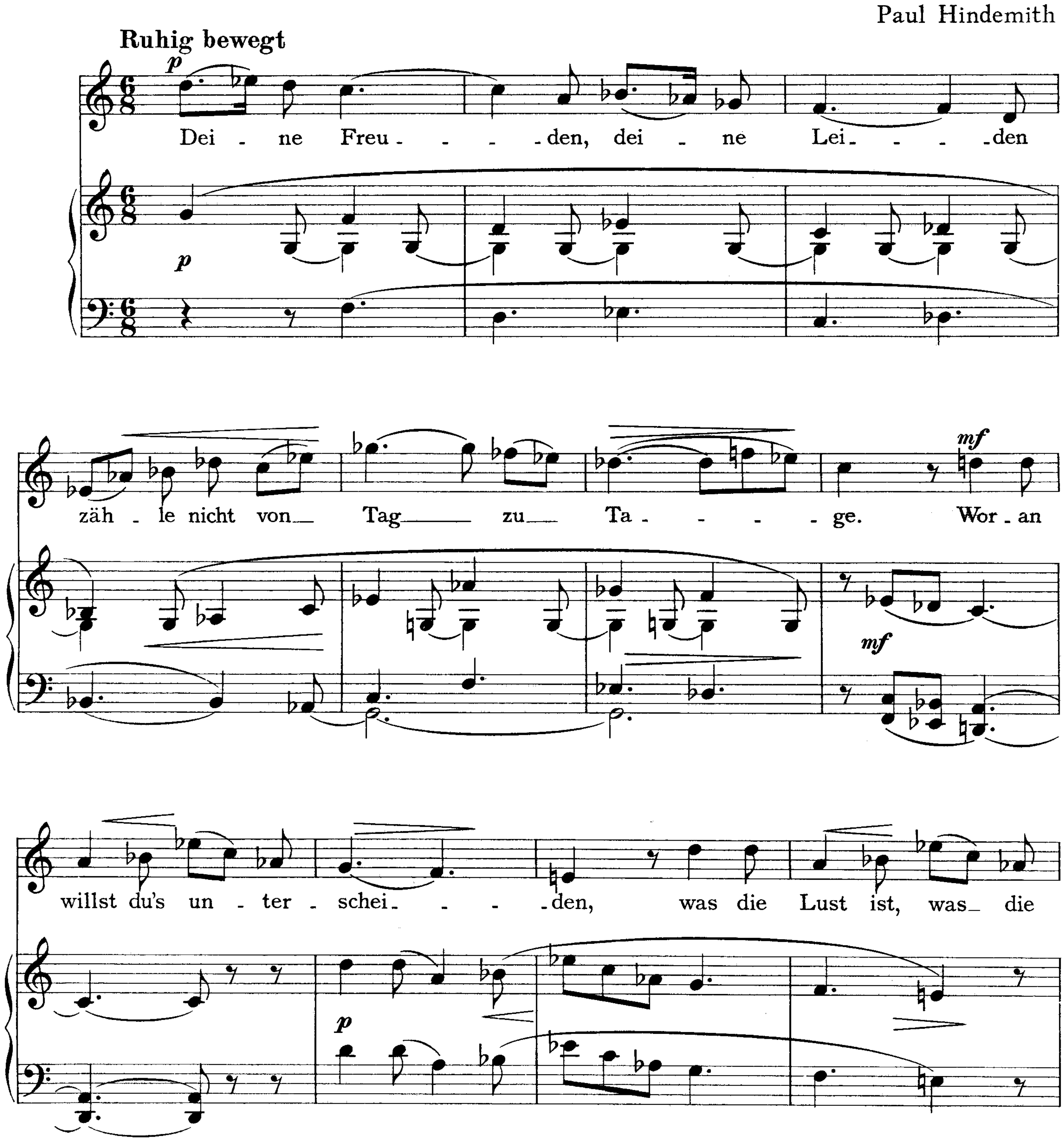


Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig

Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 6
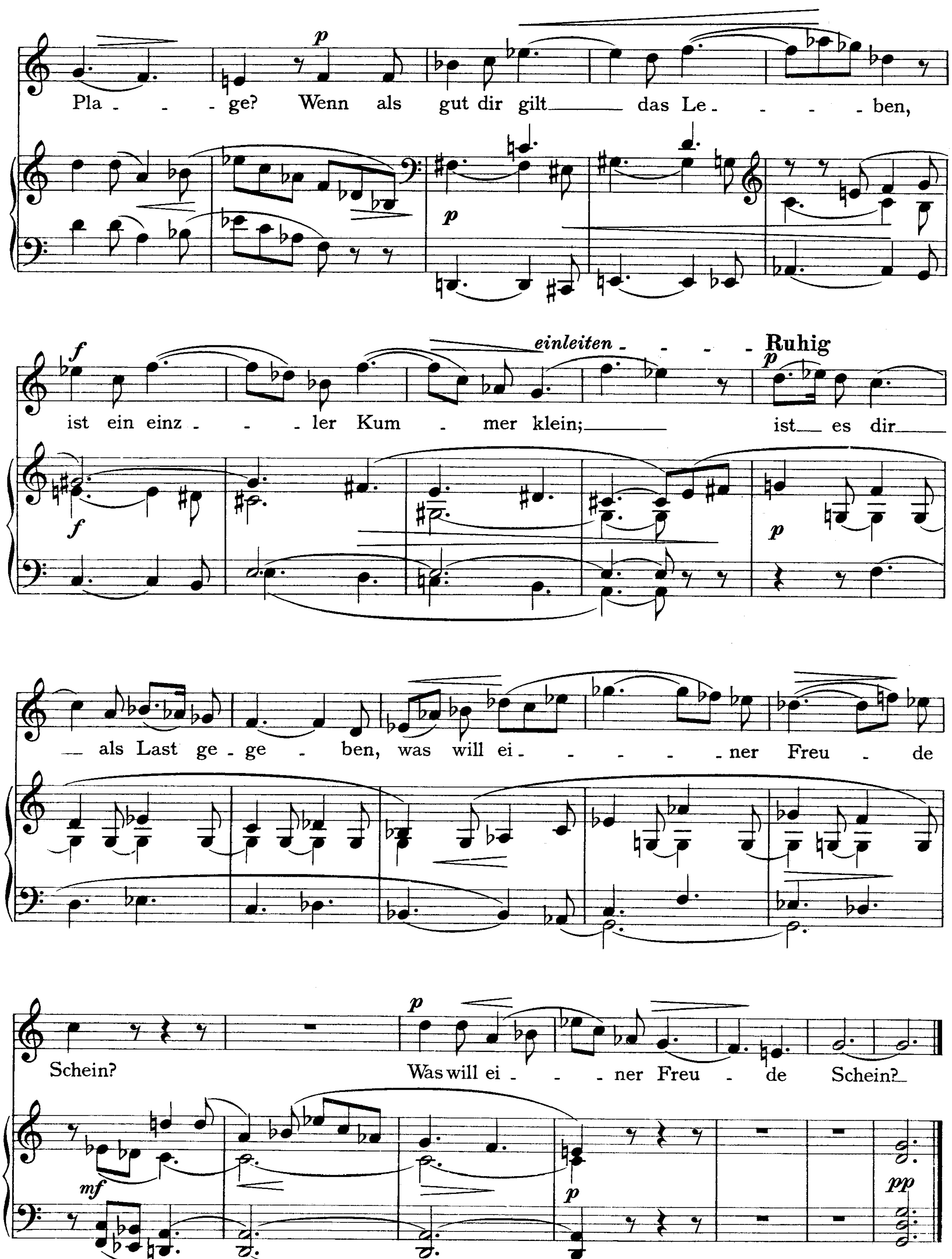
Das Ganze, nicht das Einzelne

(Friedrich Rückert)

Paul Hindemith



Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
Verlag der „Zeitschrift für Musik".
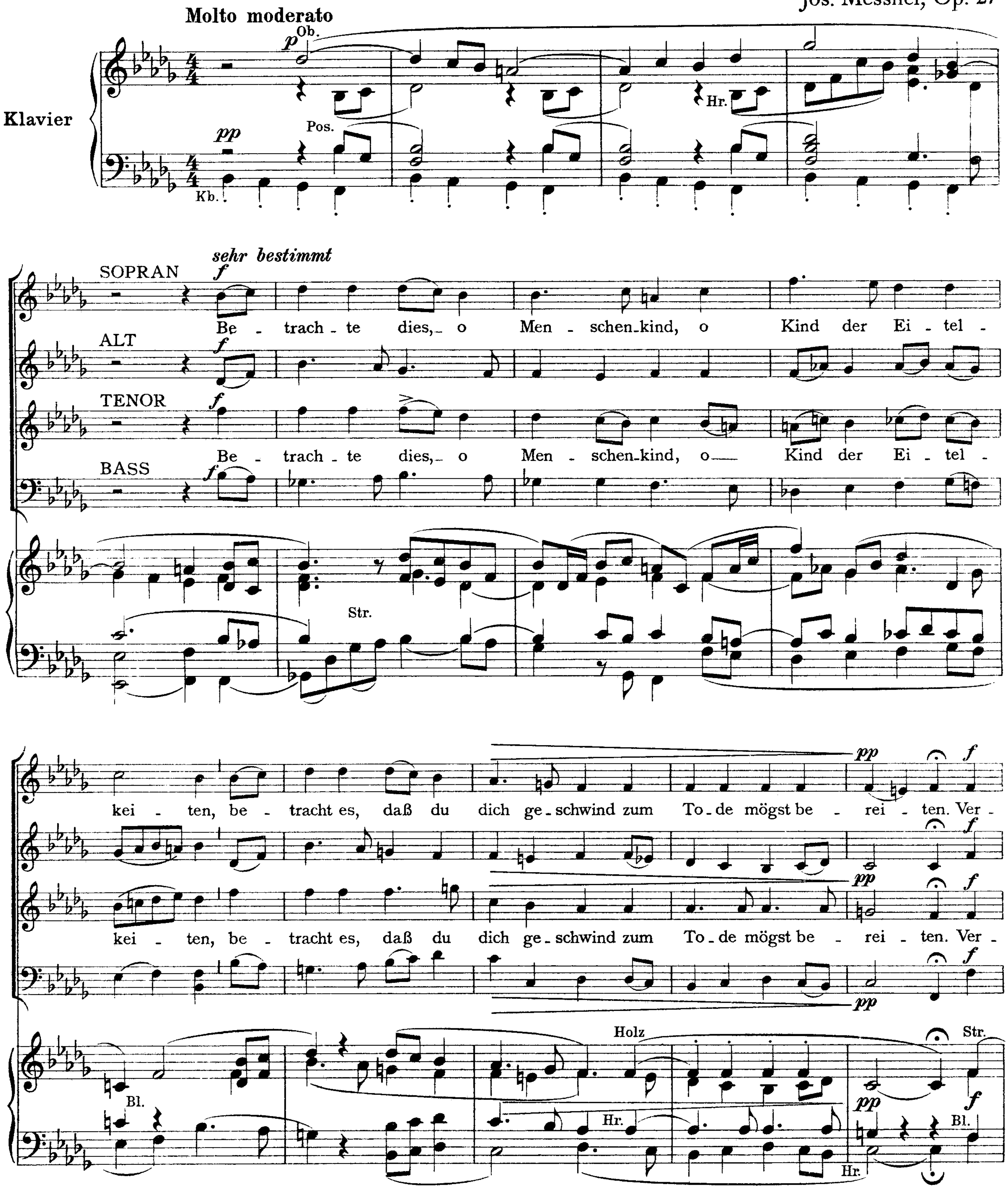


31. März 1933 Berlin

Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig
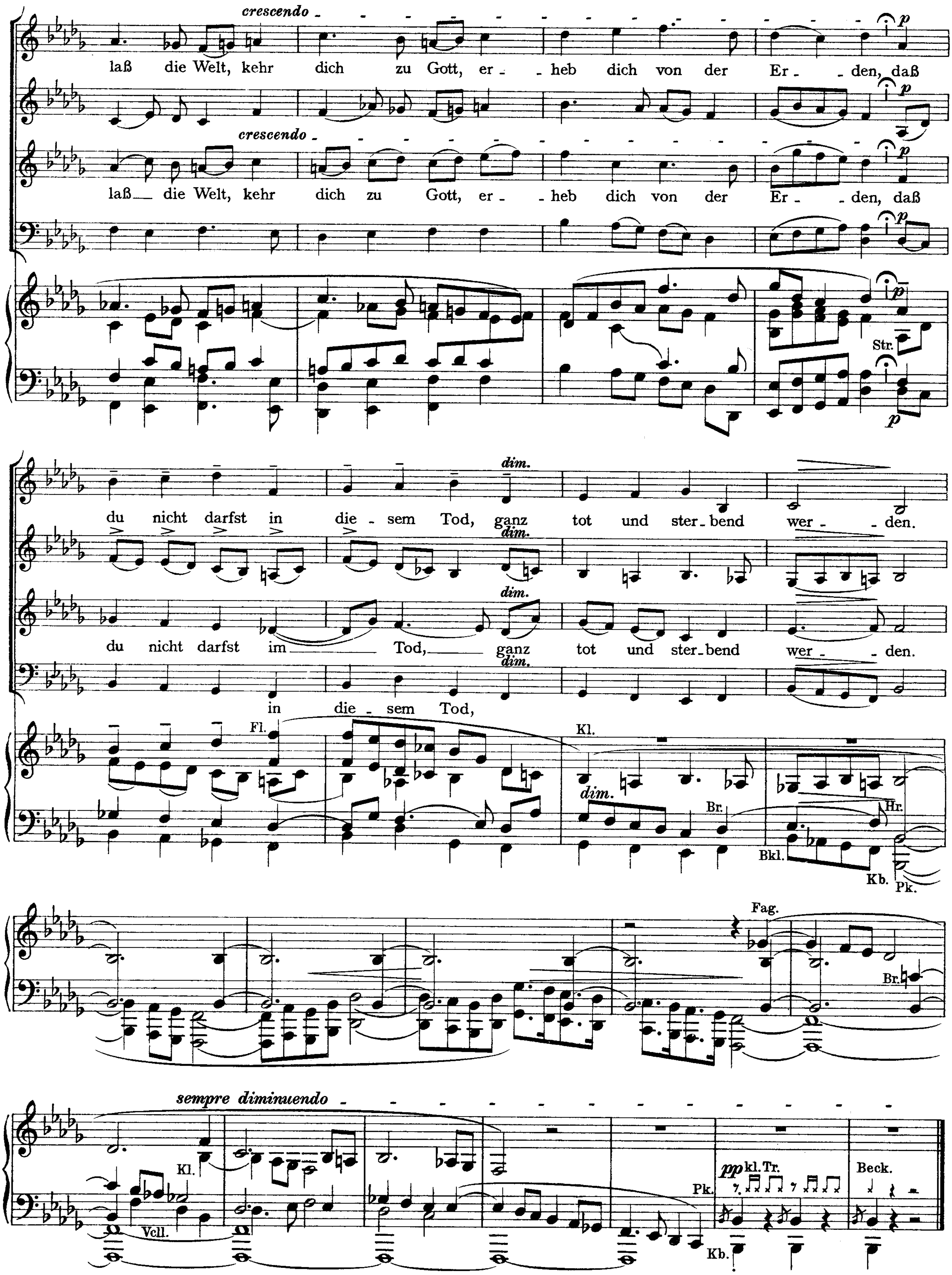
Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 8

Schluß-Chor
des I. Teiles des symphonischen Chorwerkes
„Die vier letzten Dinge“
(Angelus Silesius)

Jos. Messner, Op. 27
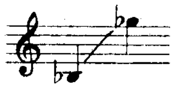


Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
Verlag der „Zeitschrift für Musik“.



Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig
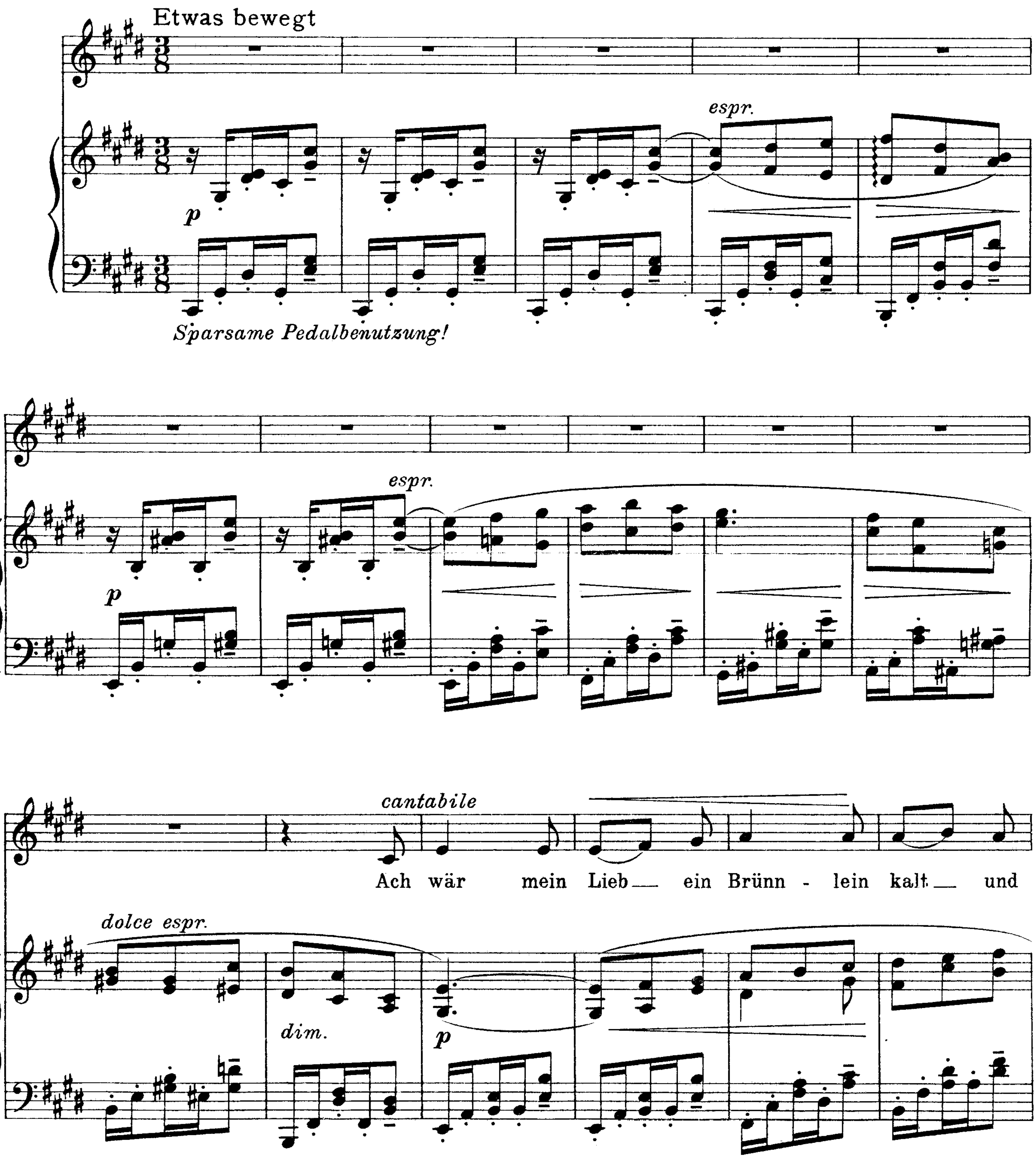
Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 10.



Heimliches Ständchen

(Dichter unbekannt)
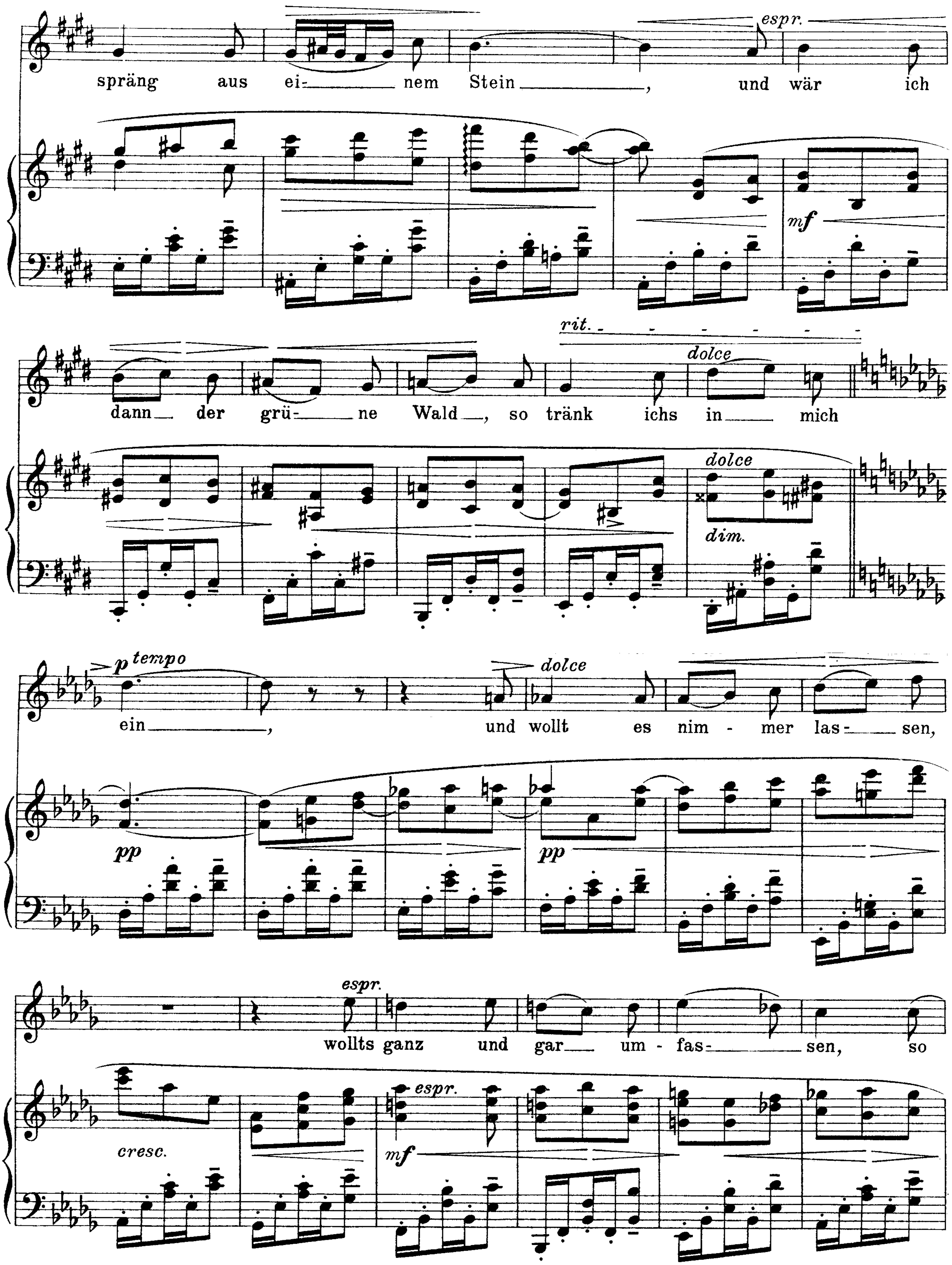
Georg Vollerthun Op. 24 Nr. 3
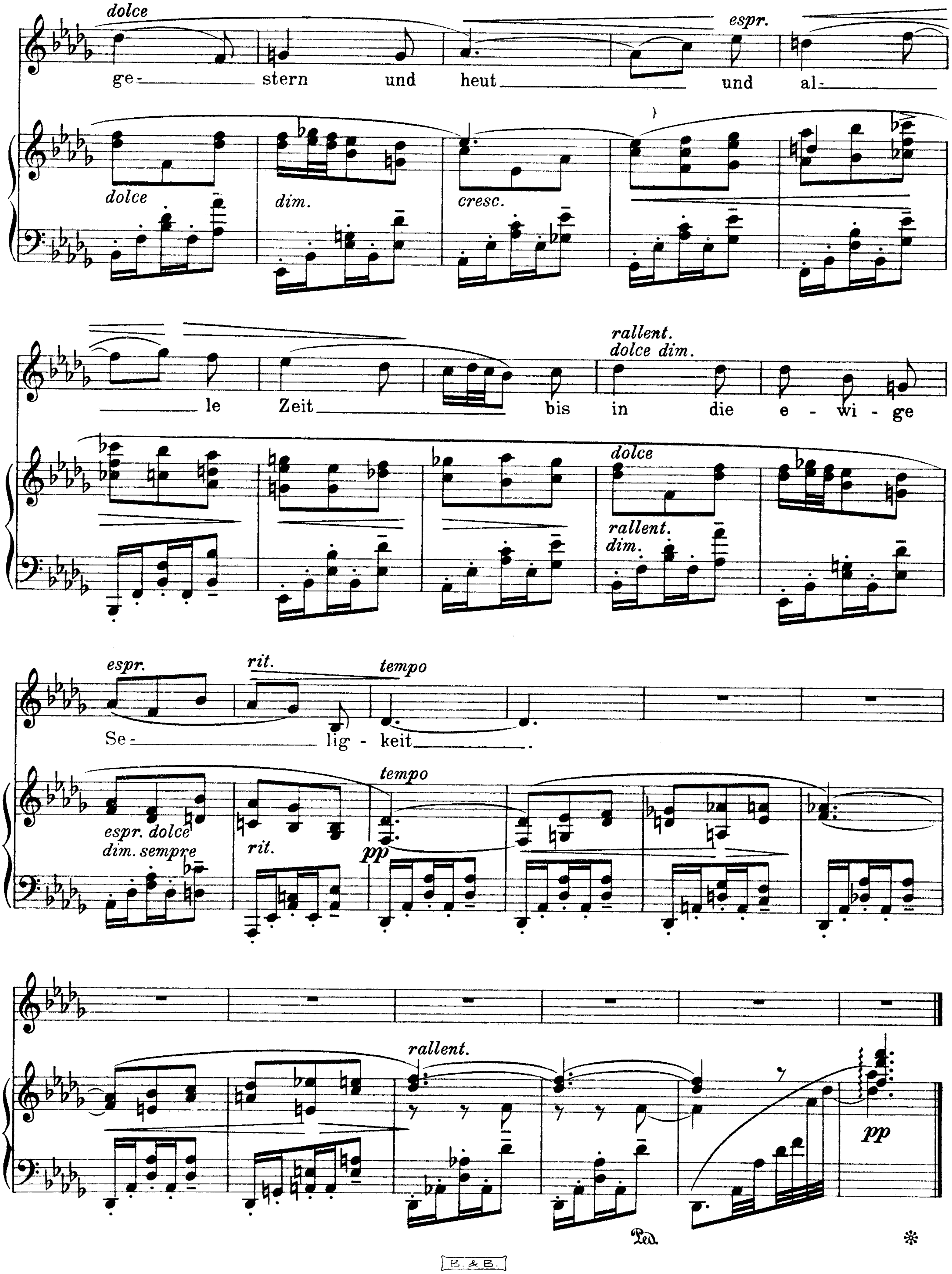


Gustav Bosse Verlag, Regensburg.
Verlag der „Zeitschrift für Musik

B. & B.
20161

Ed. Bote & G. Bock, Berlin
Printed in Germany


espr.
spräng aus ei- nem Stein, und wär ich
mf
rit.
dolce
dann der grü- ne Wald, so tränk ichs in mich
dim.
p tempo
dolce
ein, und wollt es nim - mer las- sen,
pp
espr.
wollts ganz und gar um - fas- sen, so
cresc.
mf

B. & B.
20161


dolce
espr.
ge- stern und heut und al-
dolce
dim.
cresc.
le Zeit bis in die e - wi - ge
rallent.
dolce dim.
dolce
rallent.
dim.
espr.
rit.
tempo
Se- lig - keit.
espr. dolce
dim. sempre
rit.
pp
rallent.
pp
Ped.
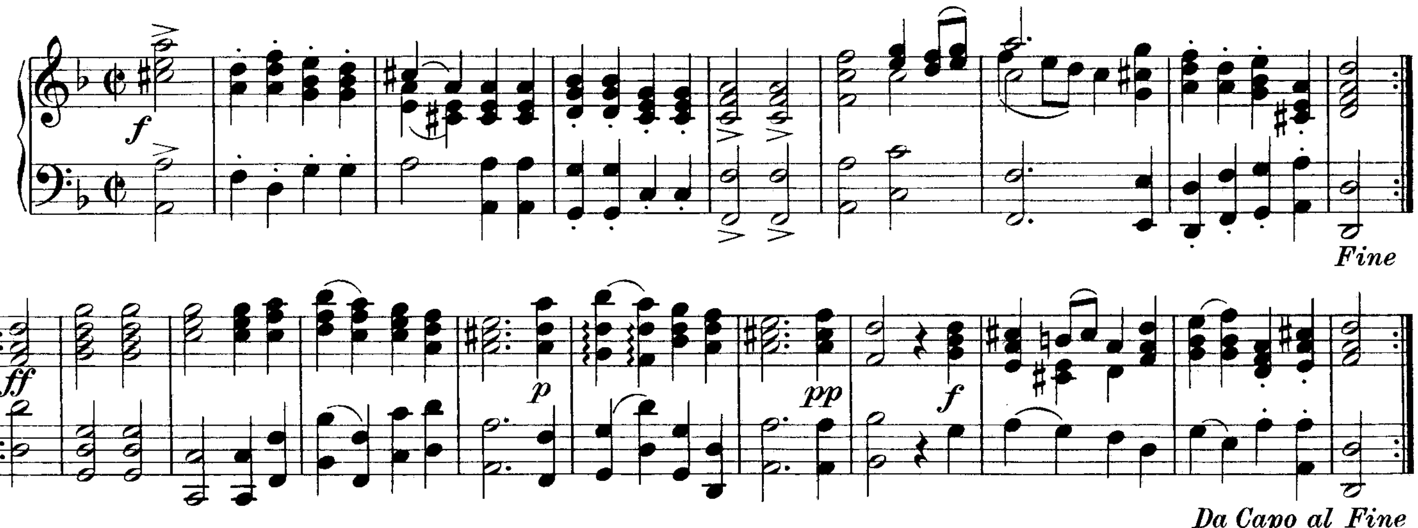
Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 11

Altdanziger Tänze
vom Beginn des 18. Jahrhunderts
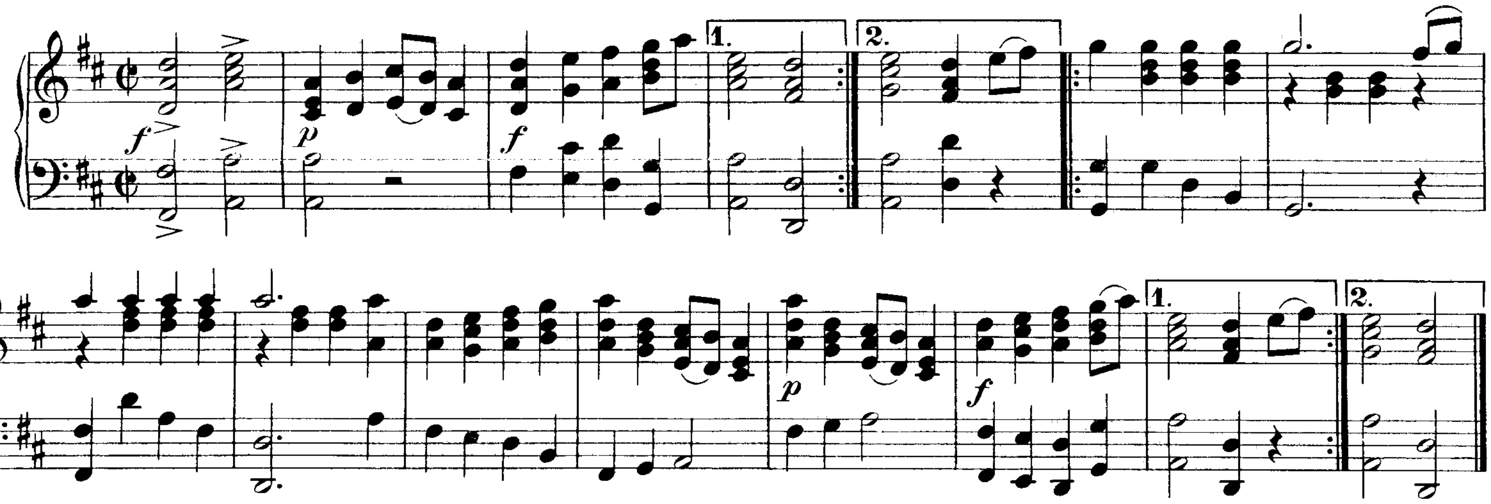
1. Bauerntanz

Bearbeitet von
Gotthold Frotscher
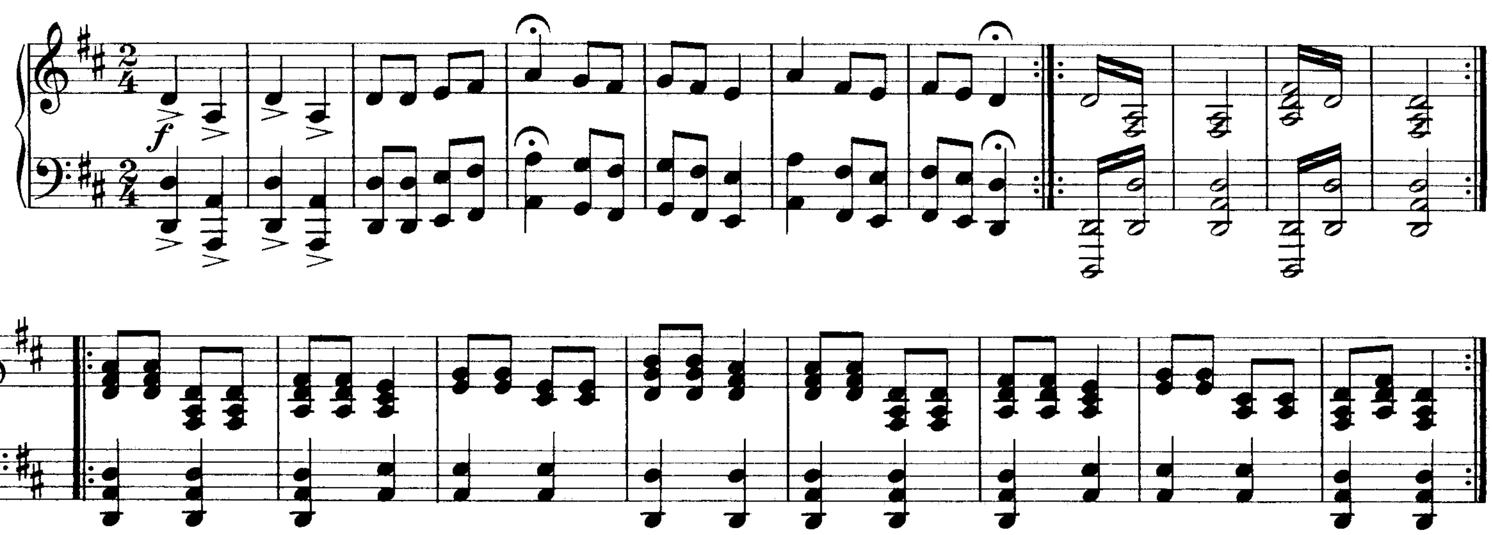
Klavier



2. Ellbogen-Tanz



3. Schustertanz
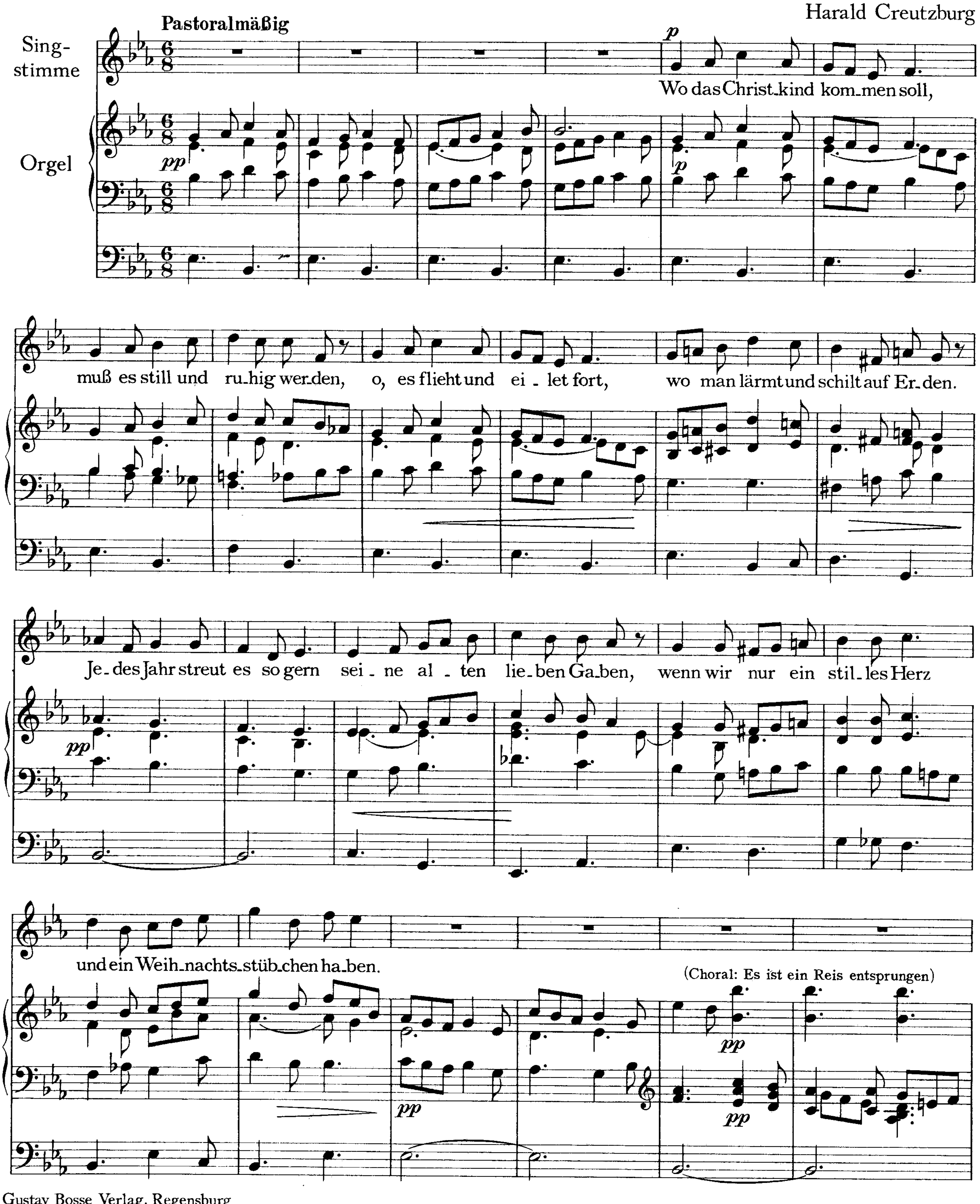


Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“

Z F M
100. Jahrgang 1933
Notenbeilage Nr. 11
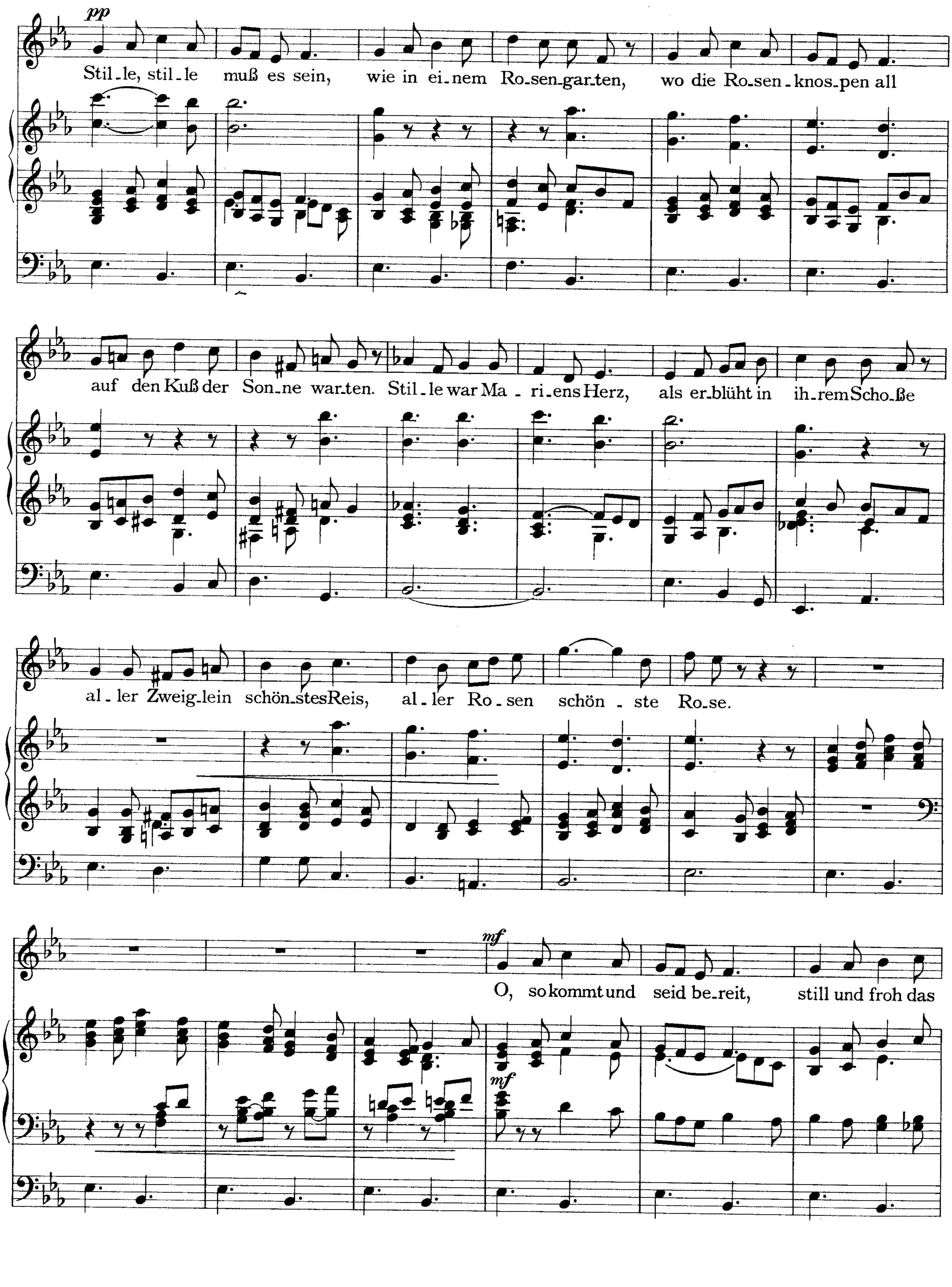
Weihnachtslied
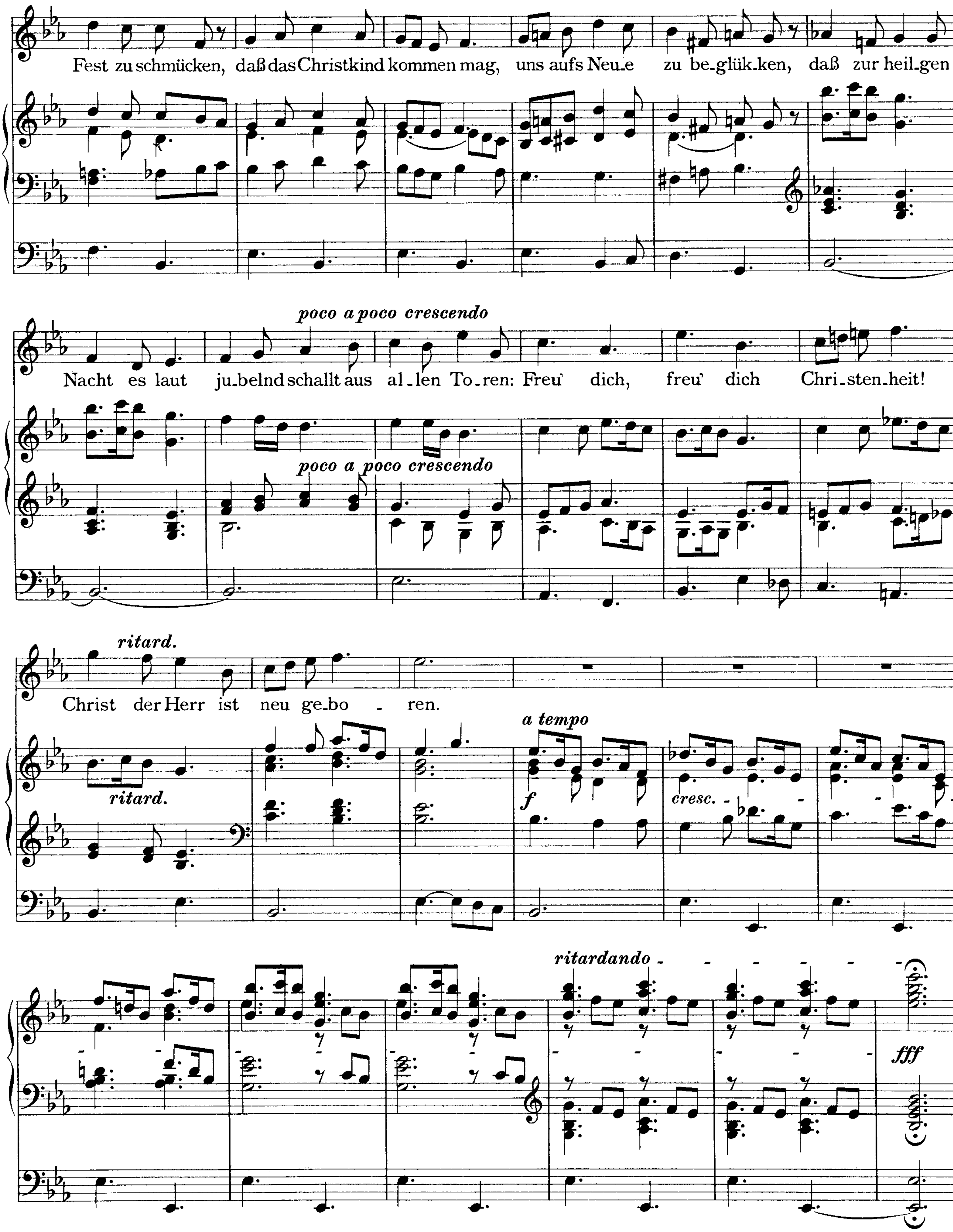
für eine Singstimme und Orgel
(Gedicht von Helene Creutzburg)

Harald Creutzburg



Gustav Bosse Verlag, Regensburg
Verlag der „Zeitschrift für Musik“


pp
Stil-le, stil-le muß es sein, wie in ei-nem Ro-sen-gar-ten, wo die Ro-sen-knos-pen all
auf den Kuß der Son-ne war-ten. Stil-le war Ma-ri-ens Herz, als er-blüht in ih-rem Scho-ße
al-ler Zweig-lein schön-stes Reis, al-ler Ro-sen schön-ste Ro-se.
mf
O, so kommt und seid be-reit, still und froh das

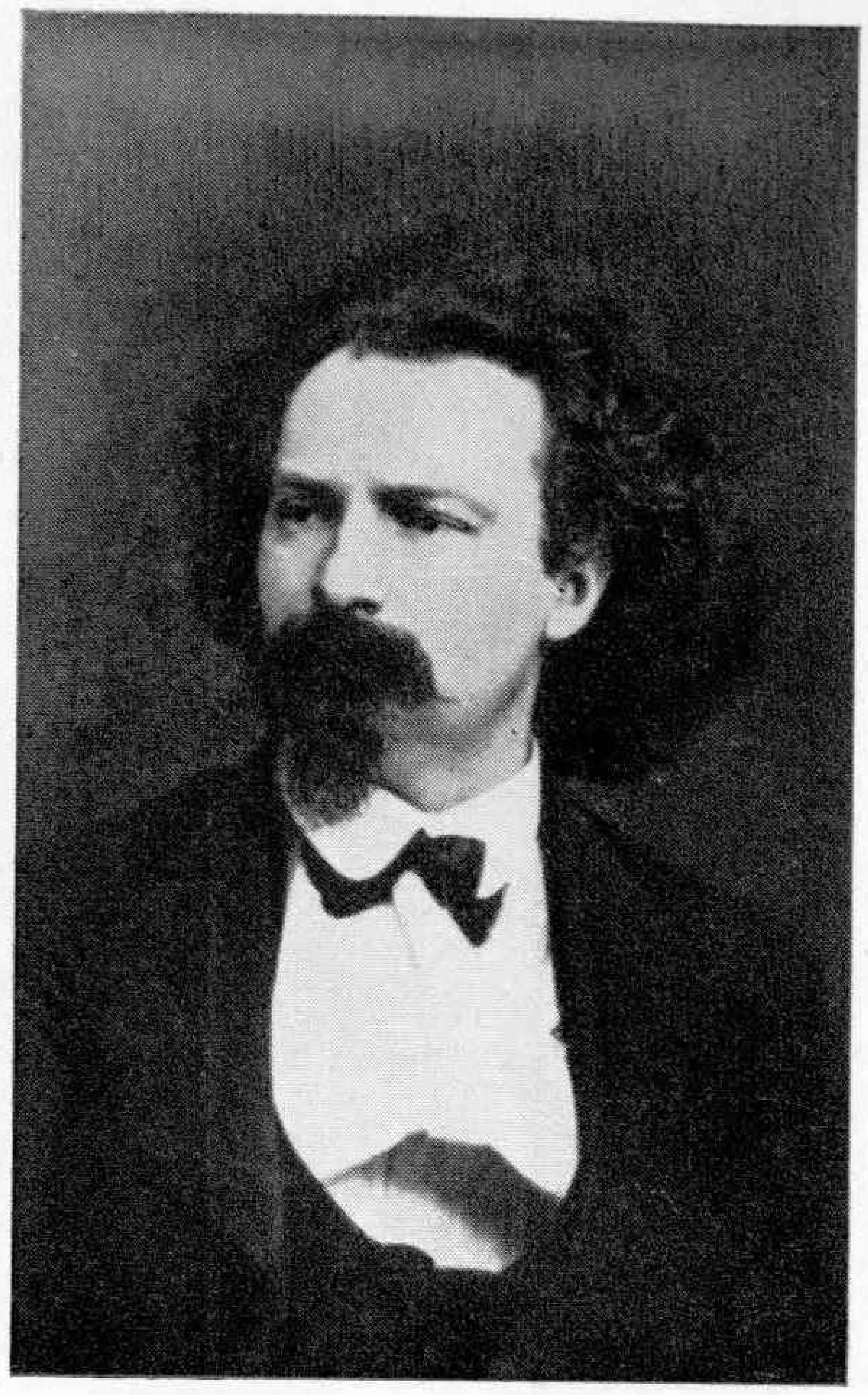


Stich und Druck von Breitkopf & Härtel, Leipzig



Robert Schumann

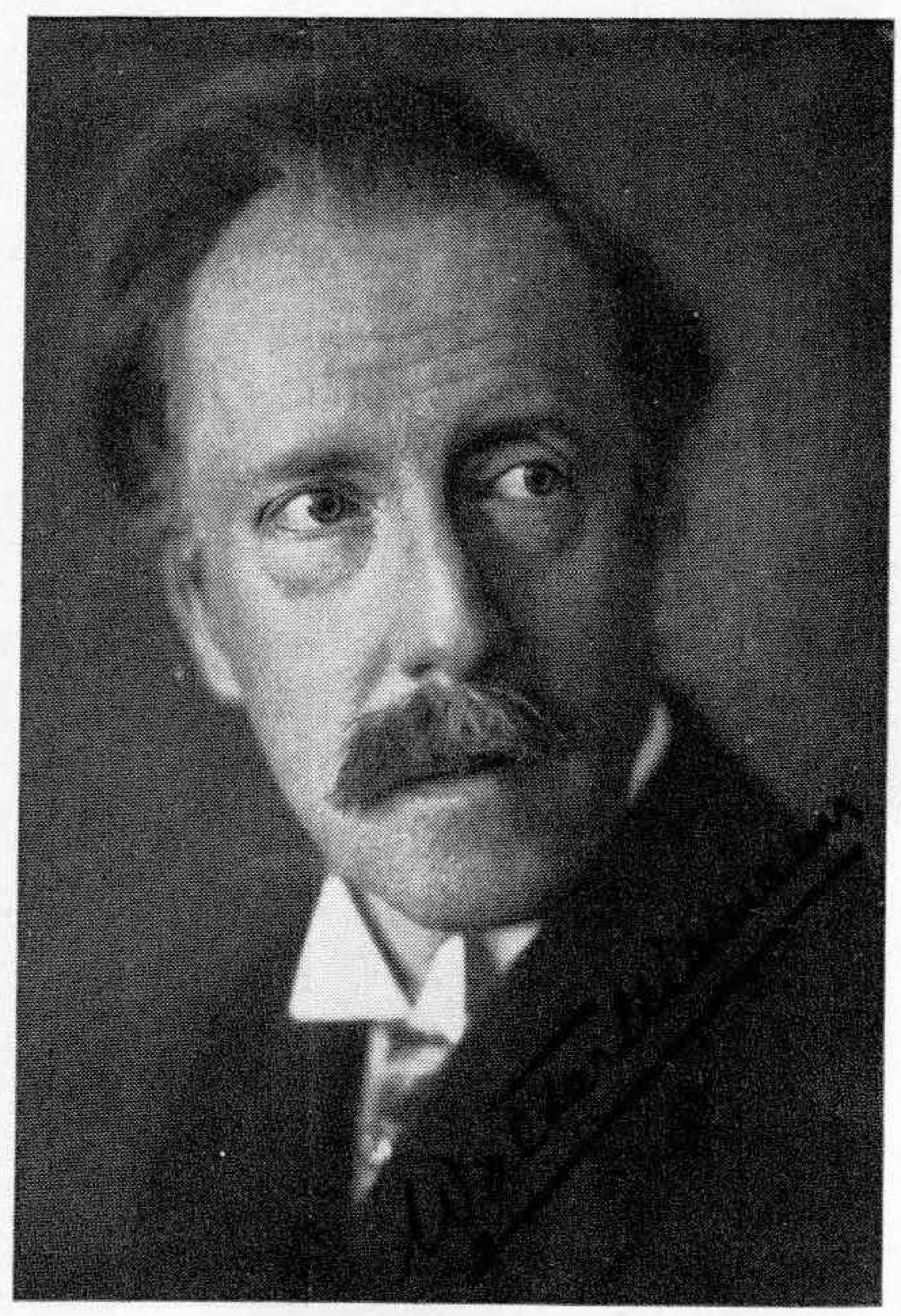
Nach einer Originalzeichnung von Prof. Hans Wildermann



Dr. Franz Brendel
Schriftleiter der „Neuen Zeitſchrift für Muſik"
1844—1868



Univ.-Prof. Dr. Arnold Schering
Berlin
Schriftleiter der NZFM 1903—1906



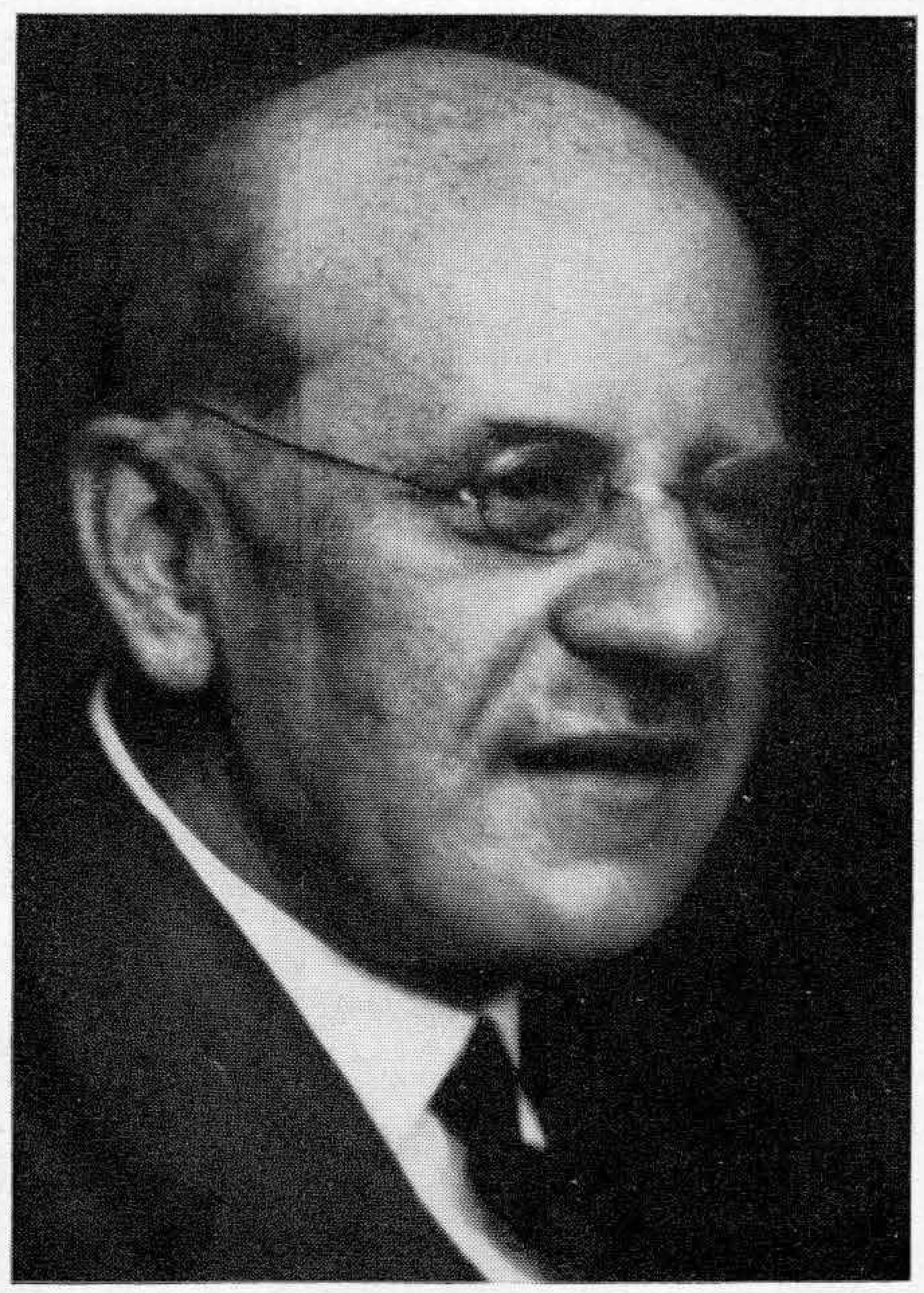
Dr. Walter Niemann
Leipzig
Schriftleiter der NZFM 1905—1906



Univ.-Musikdirektor
Prof. Friedrich Brandes
Leipzig
Schriftleiter der NZFM 1911—19



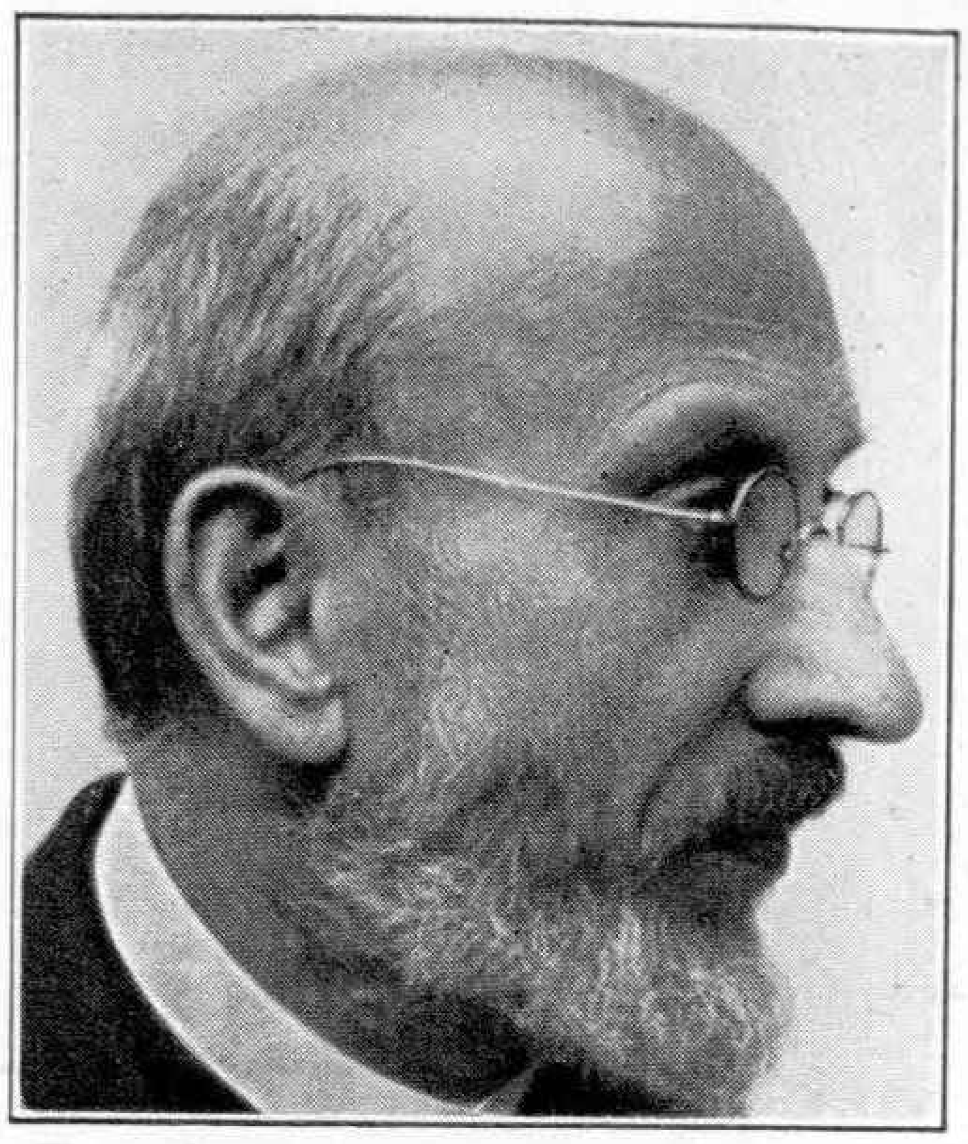
Dr. Max Unger
Leipzig
Schriftleiter der NZFM 1919/20.



Dr. Alfred Heuß
Leipzig
Hauptschriftleiter der ZFM 1921—1930



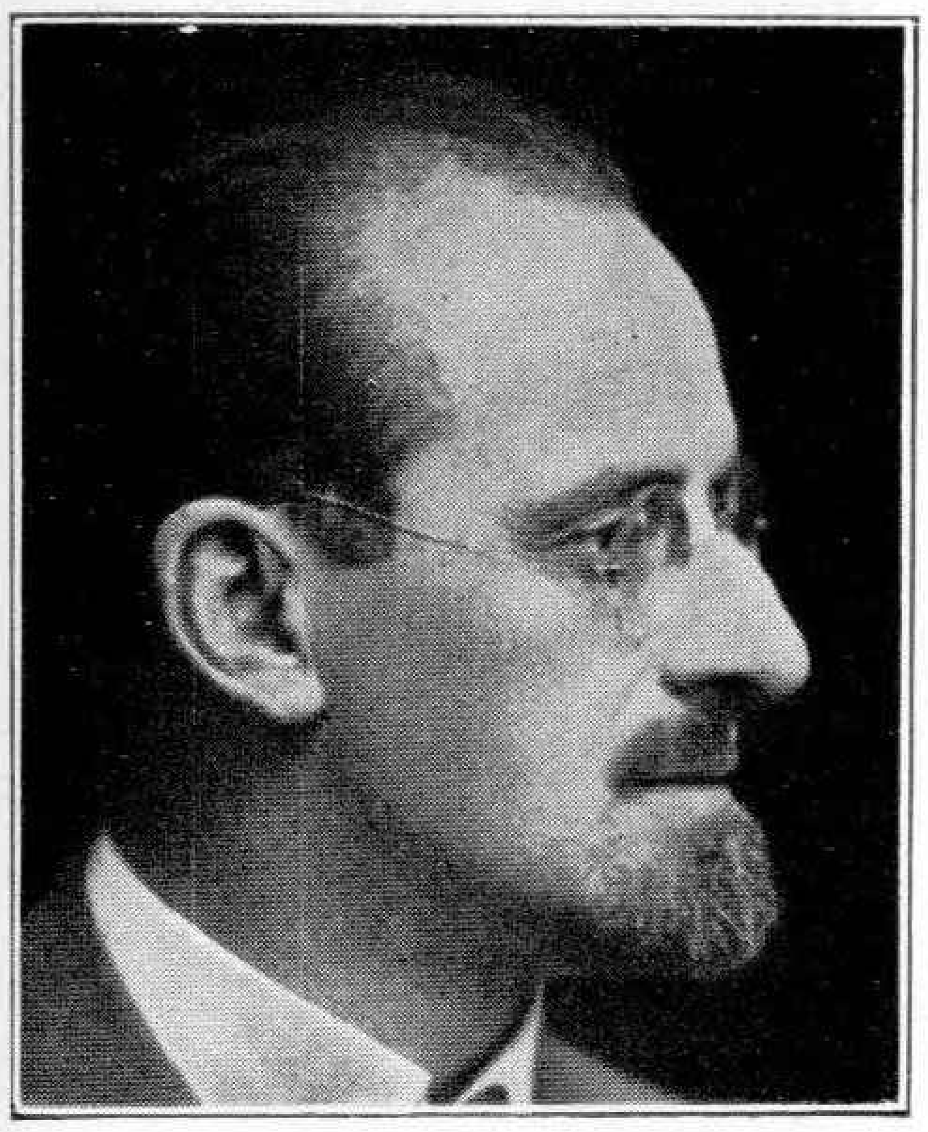
Prof. Josef Achtelik-Leipzig



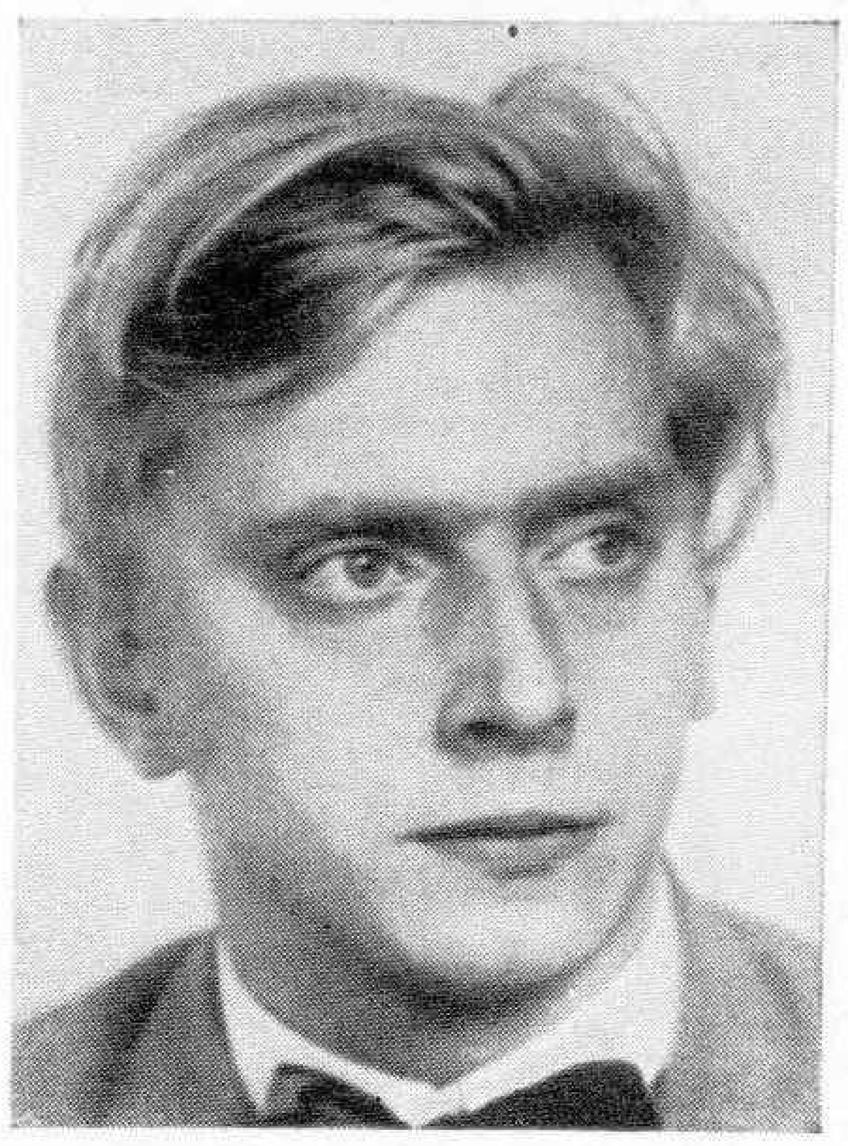
Prof. Dr. Wilh. Altmann-Berlin



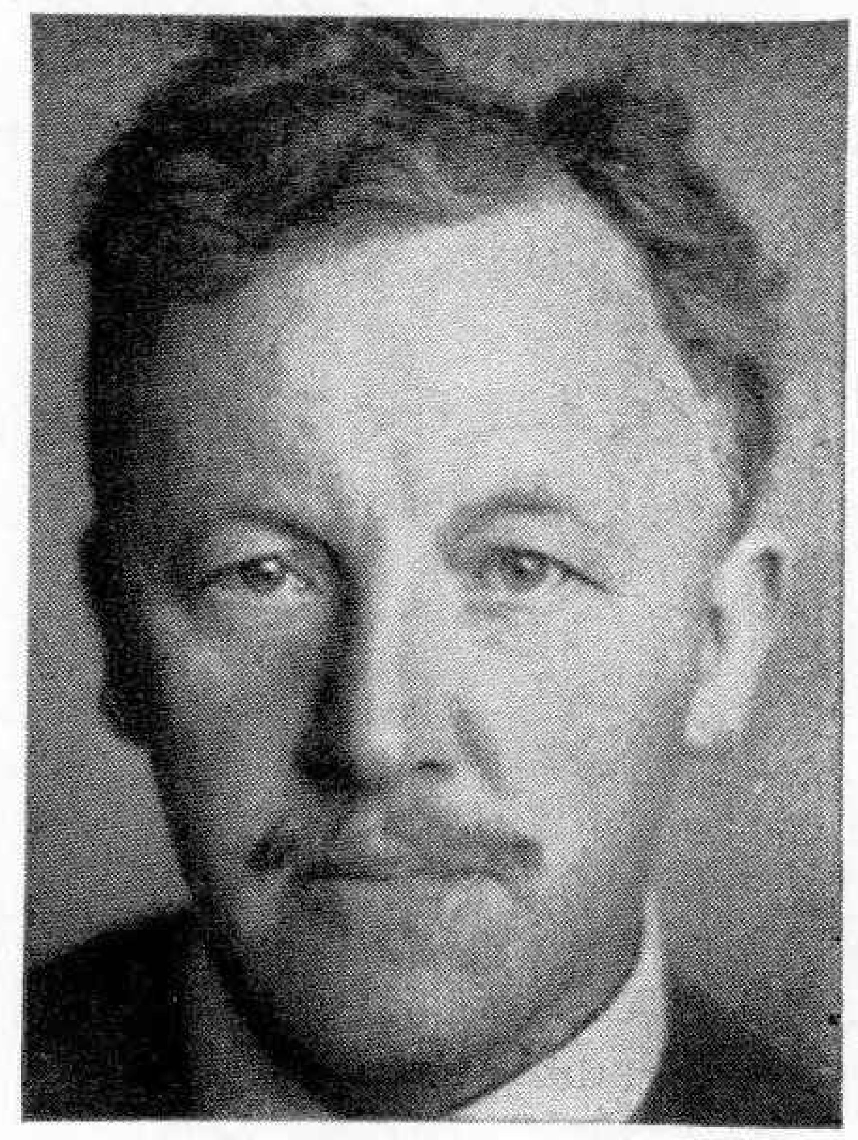
Univ.-Prof. Dr. Georg Anschütz
Hamburg



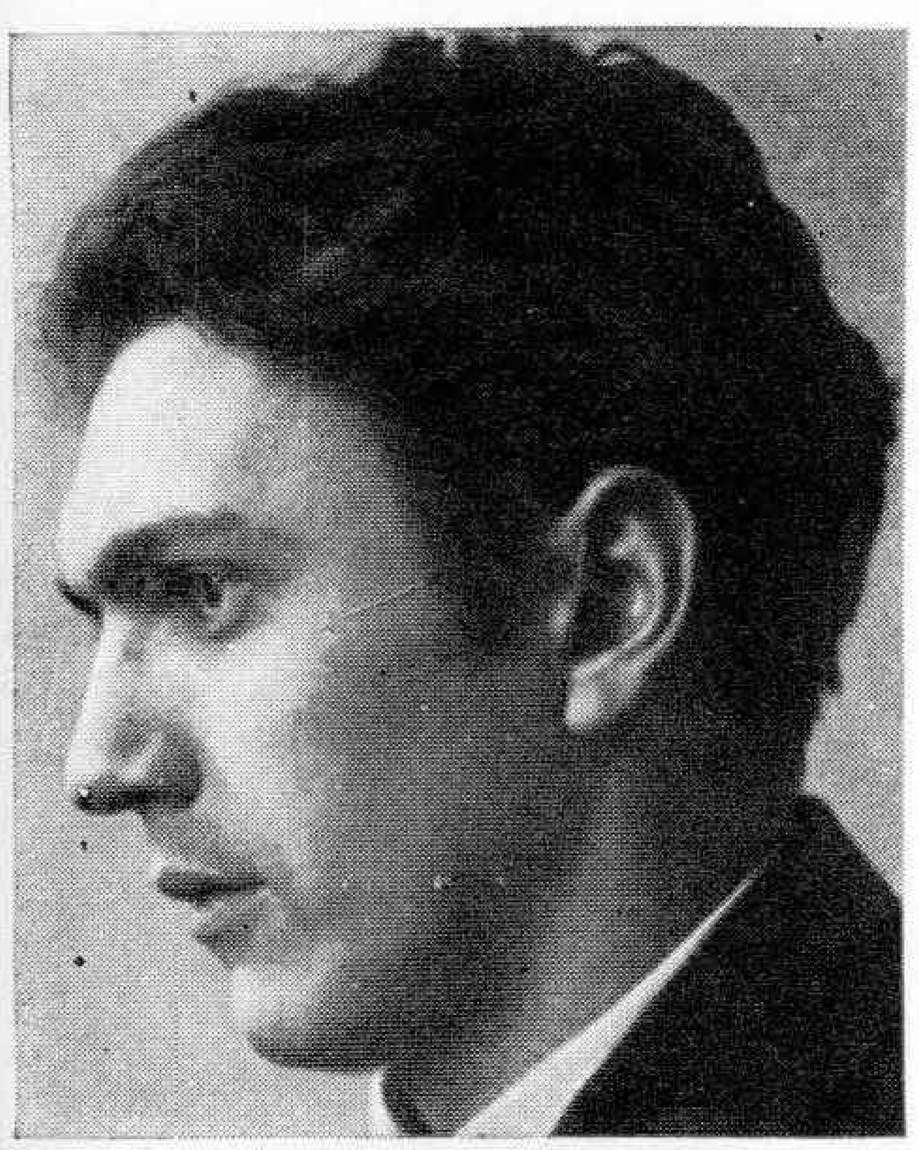
Prof. Max Auer-Vöcklabruck



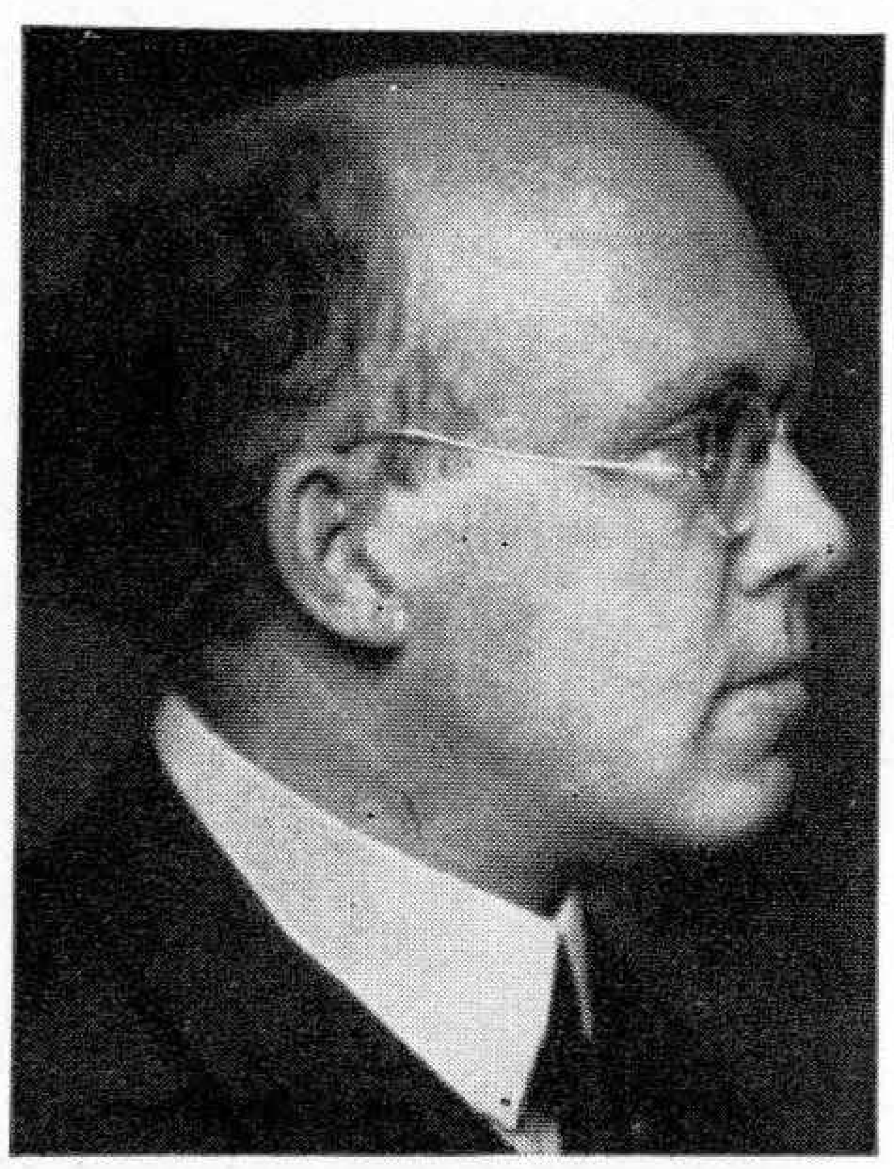
Walter Berten-Berlin



Dr. Rudolf Bode-Berlin



Robert Boßhart-Lugano



Prof. Walter Braunfels-Köln
Direktor d. Hochschule f. Musik

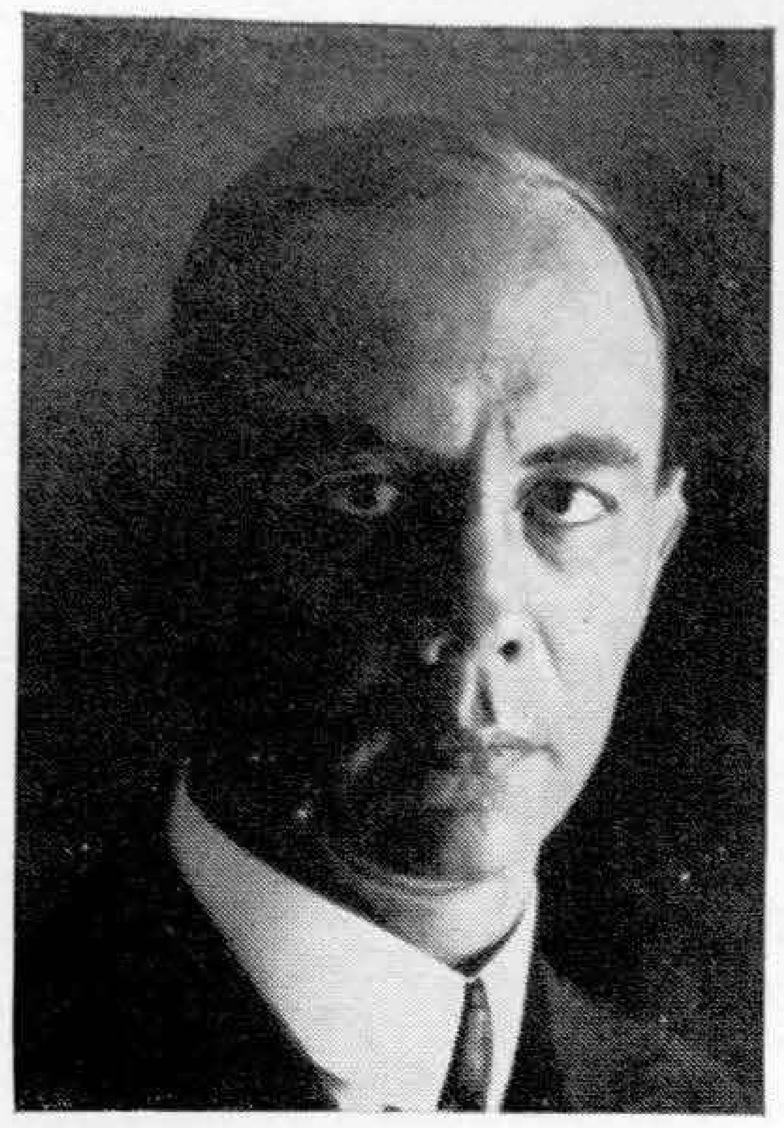


Marie Freifrau v. Bülow-Berlin

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



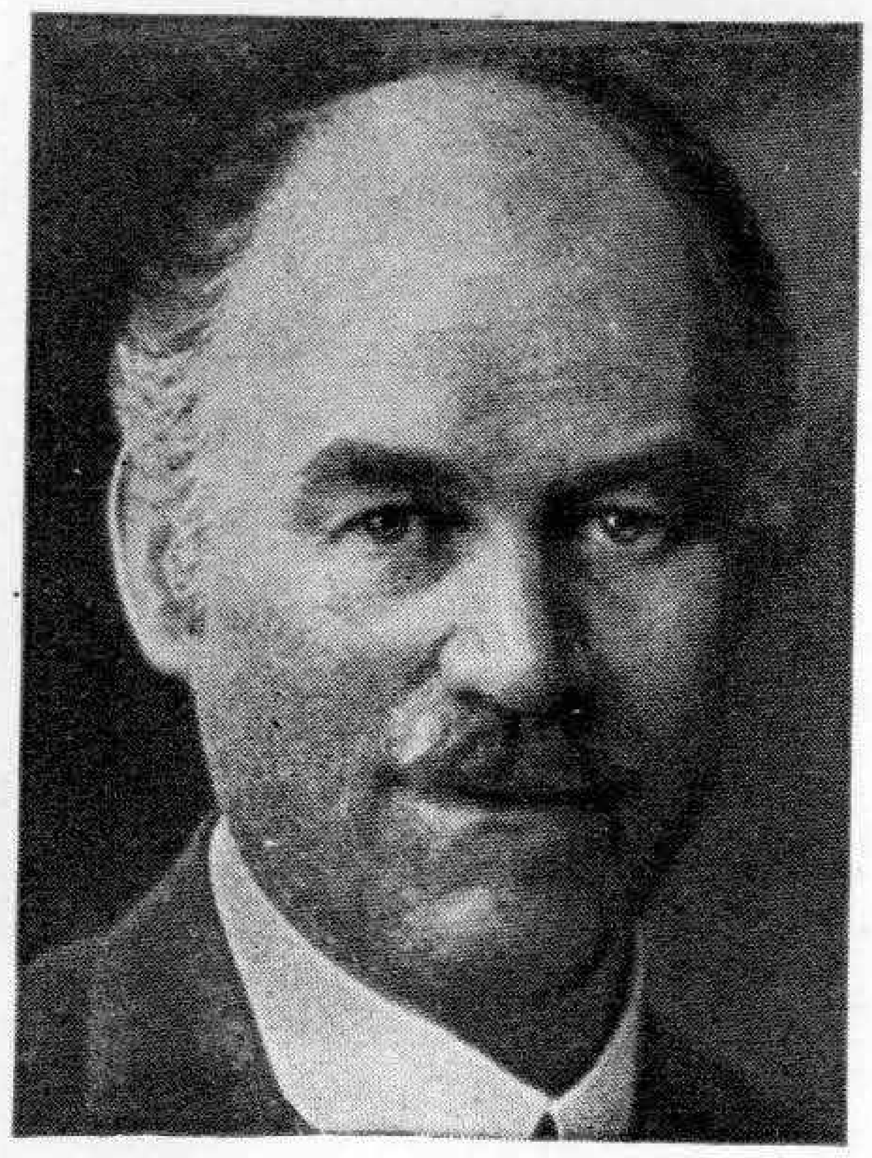
Dr. Paul Bülow-Lübeck



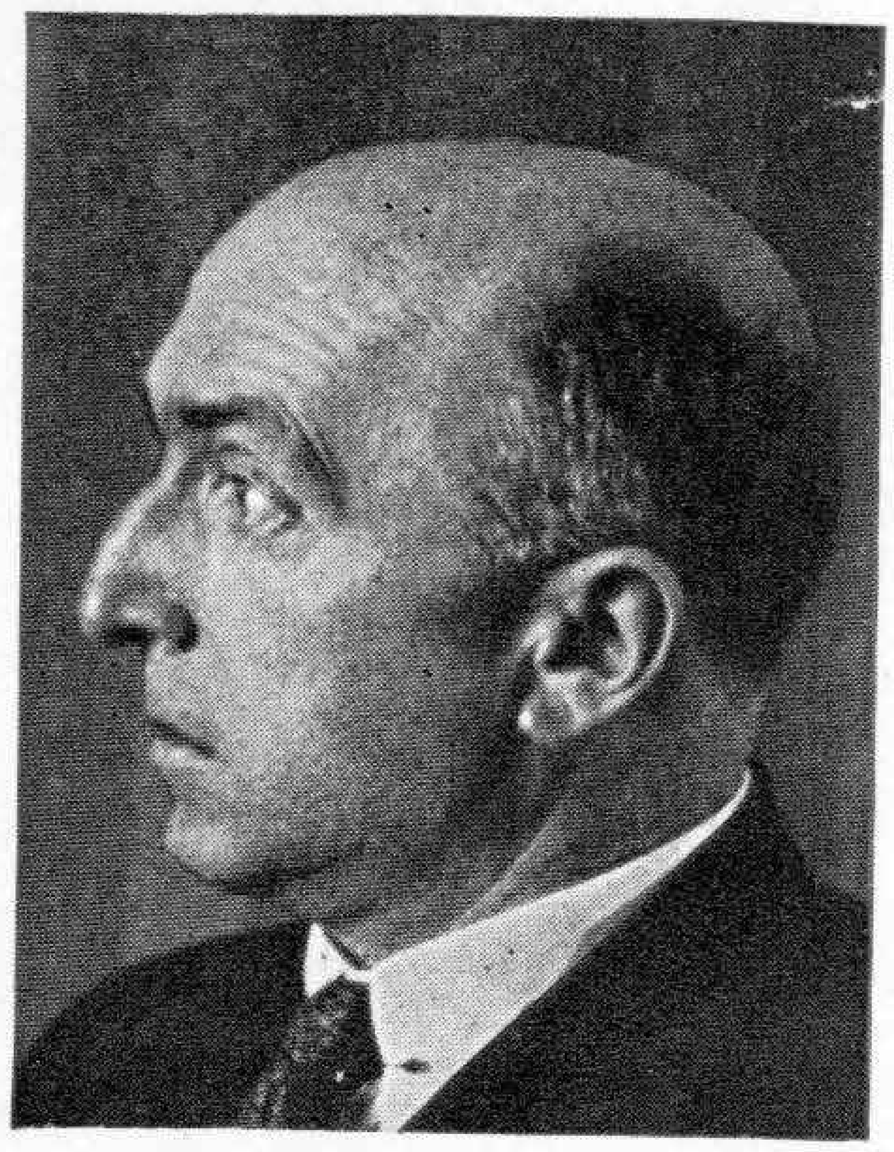
Dr. Hans Corrodi-Zürich



Prof. Arthur Egidi-Berlin



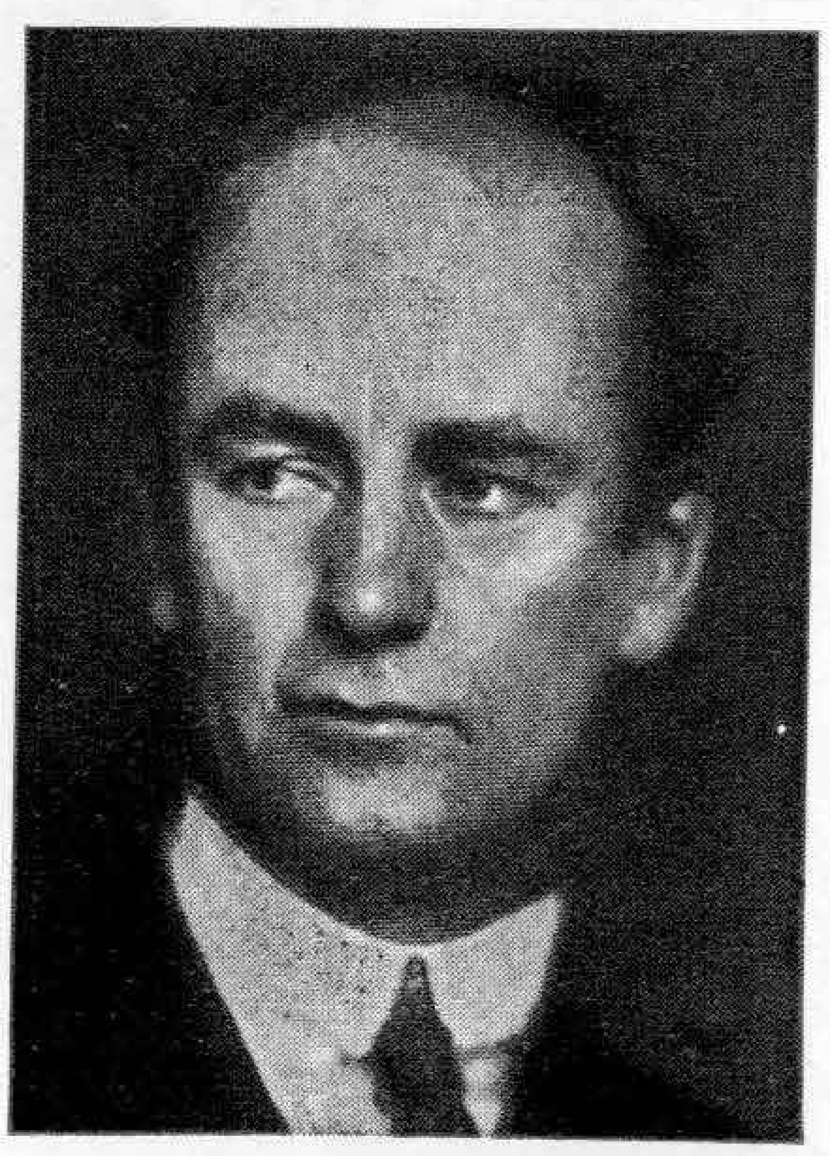
Paul Ehlers-München



Clemens Freih. v. Franckenſtein
Gen.-Int. d. Bayr. Staatstheater
München



Univ.-Prof.
Dr. Gotthold Frotſcher-Danzig



Dr. Wilhelm Furtwängler-Berlin

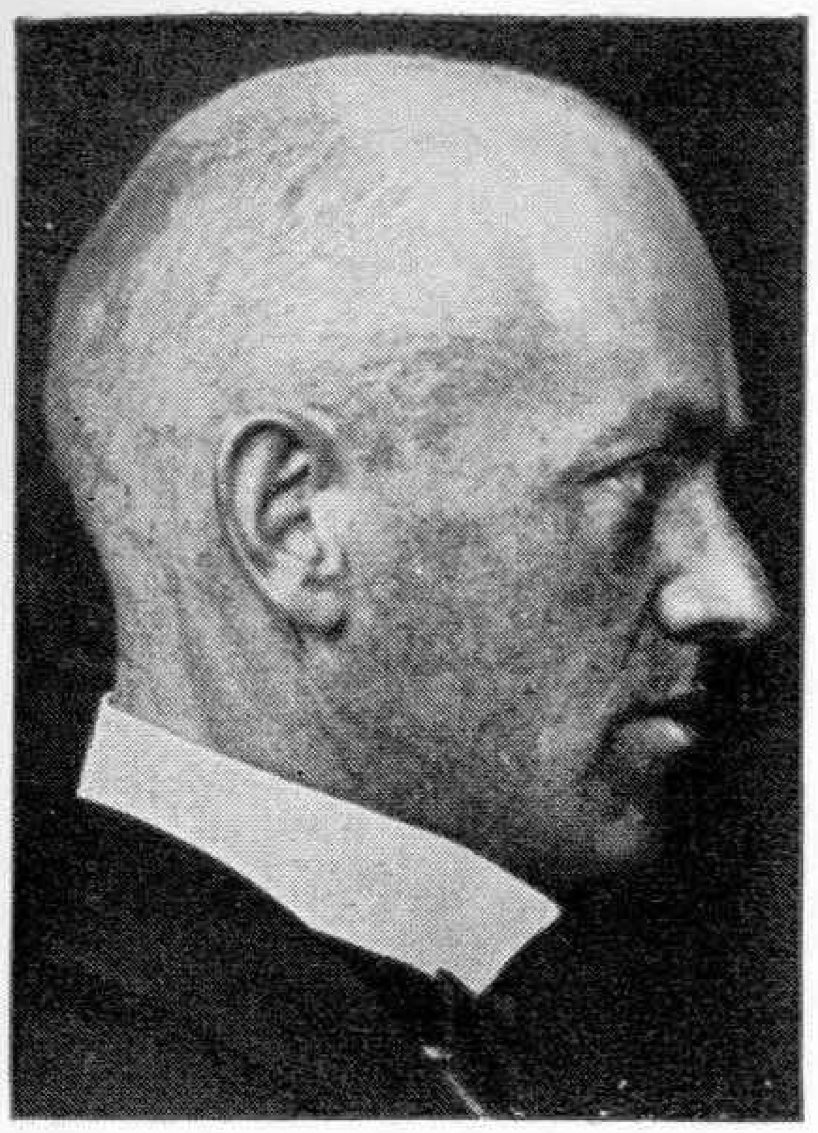


H. M. Gärtner-Voerde

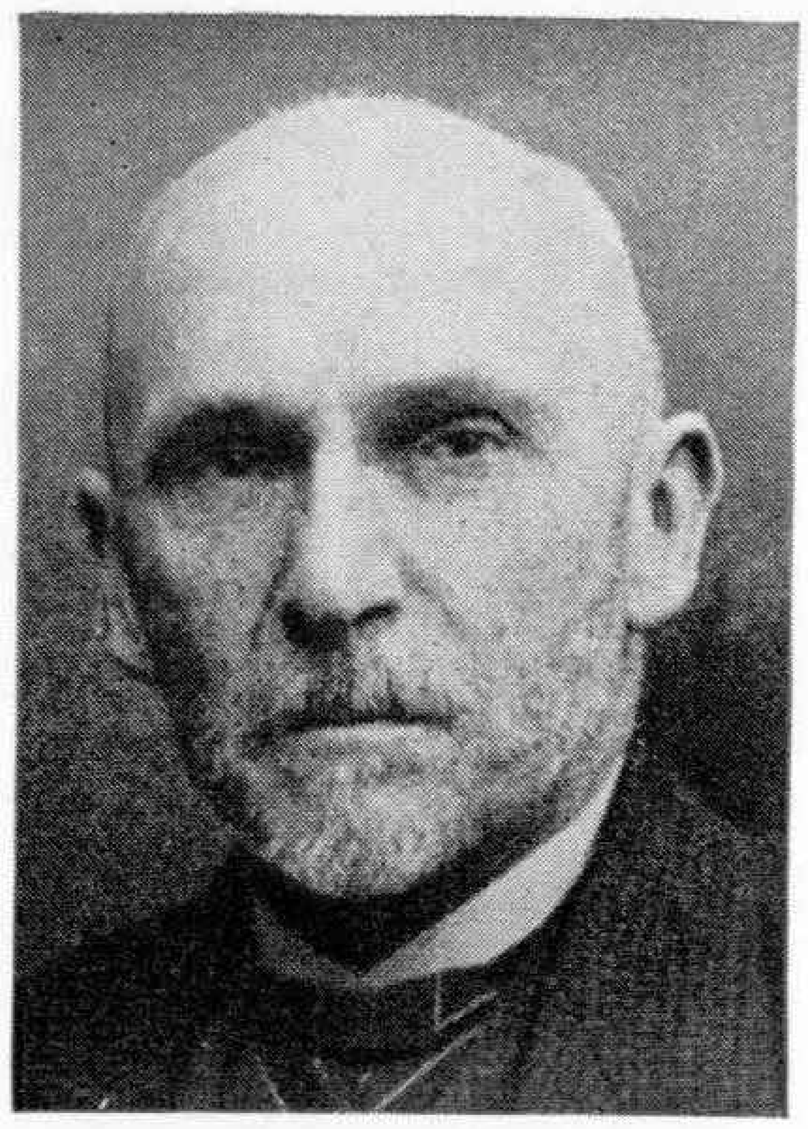


Dr. Karl Geiringer-Wien
Kuſtos d. Geſ. d. Muſikfreunde

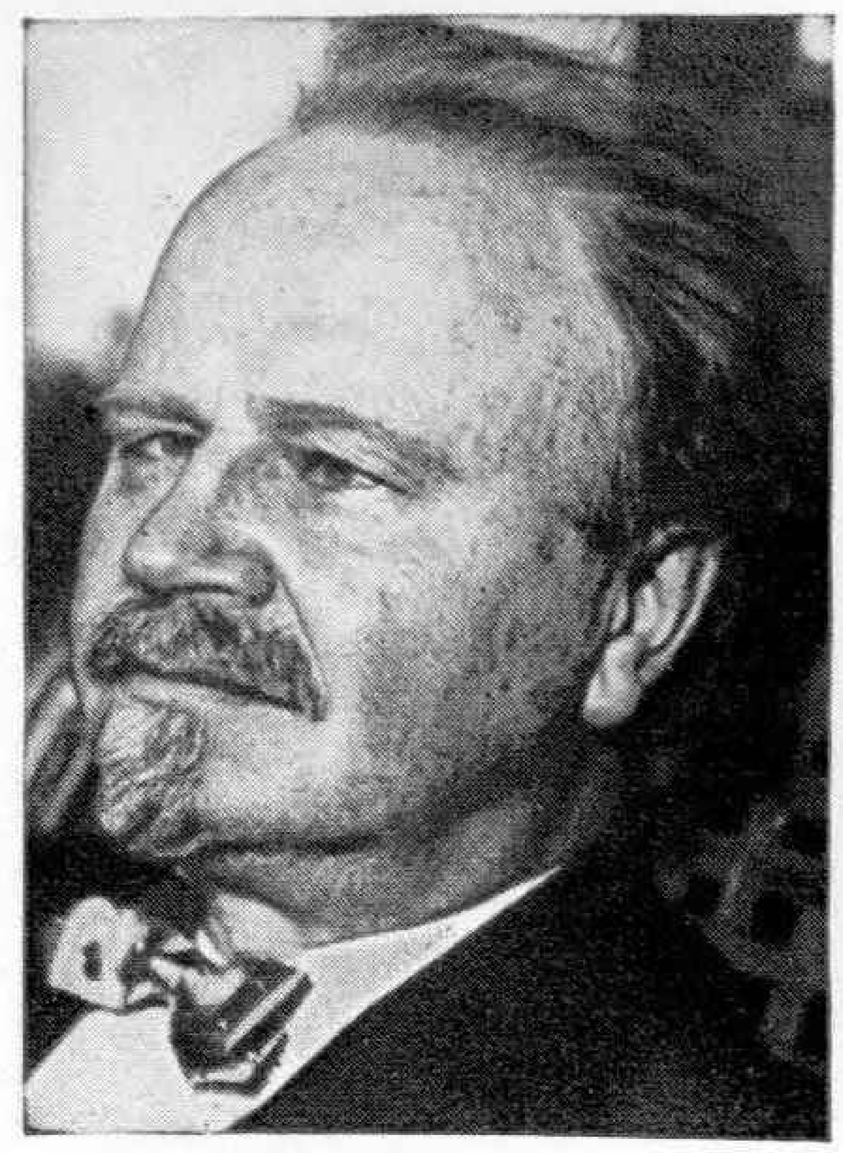
BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Dr. Georg Göhler-Lübeck
Generalmuſikdirektor



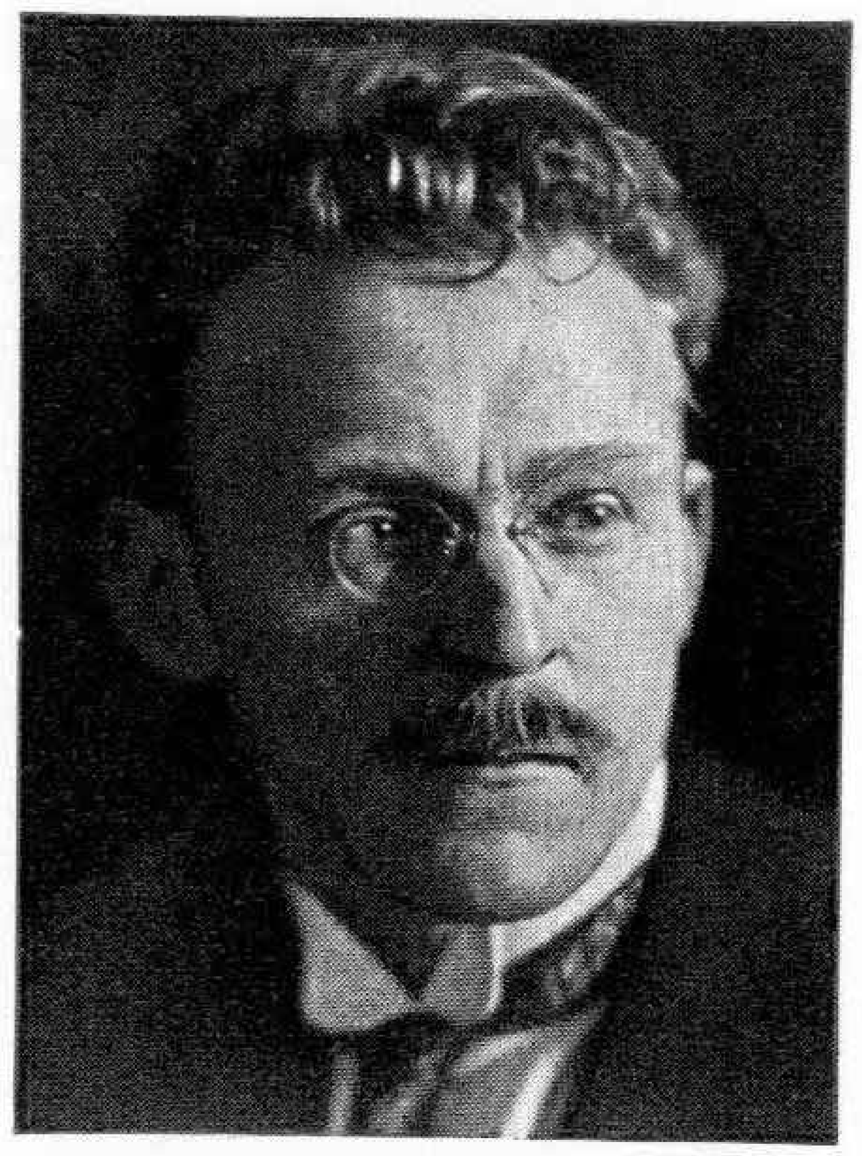
Hofrat, Univ.-Prof.
Dr. Wolfgang Golther-Roſtock



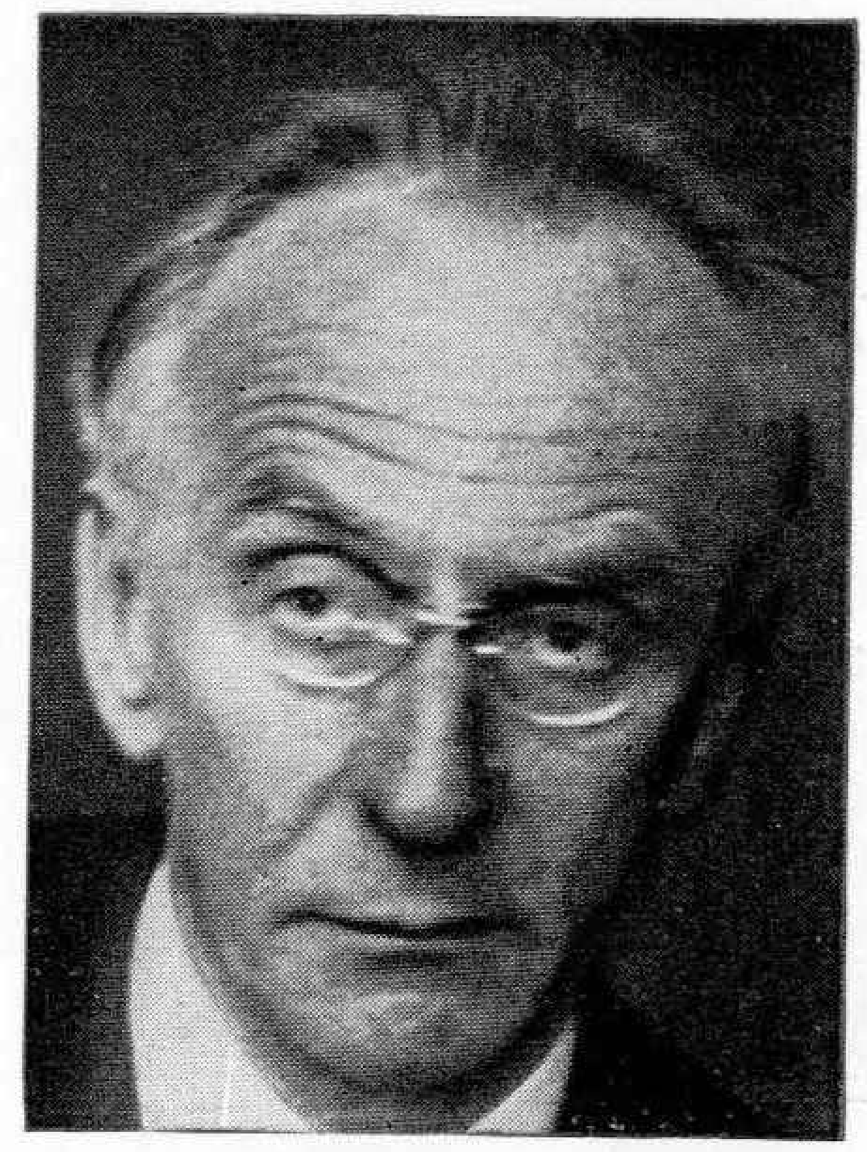
Dr. Karl Grunsky-Stuttgart



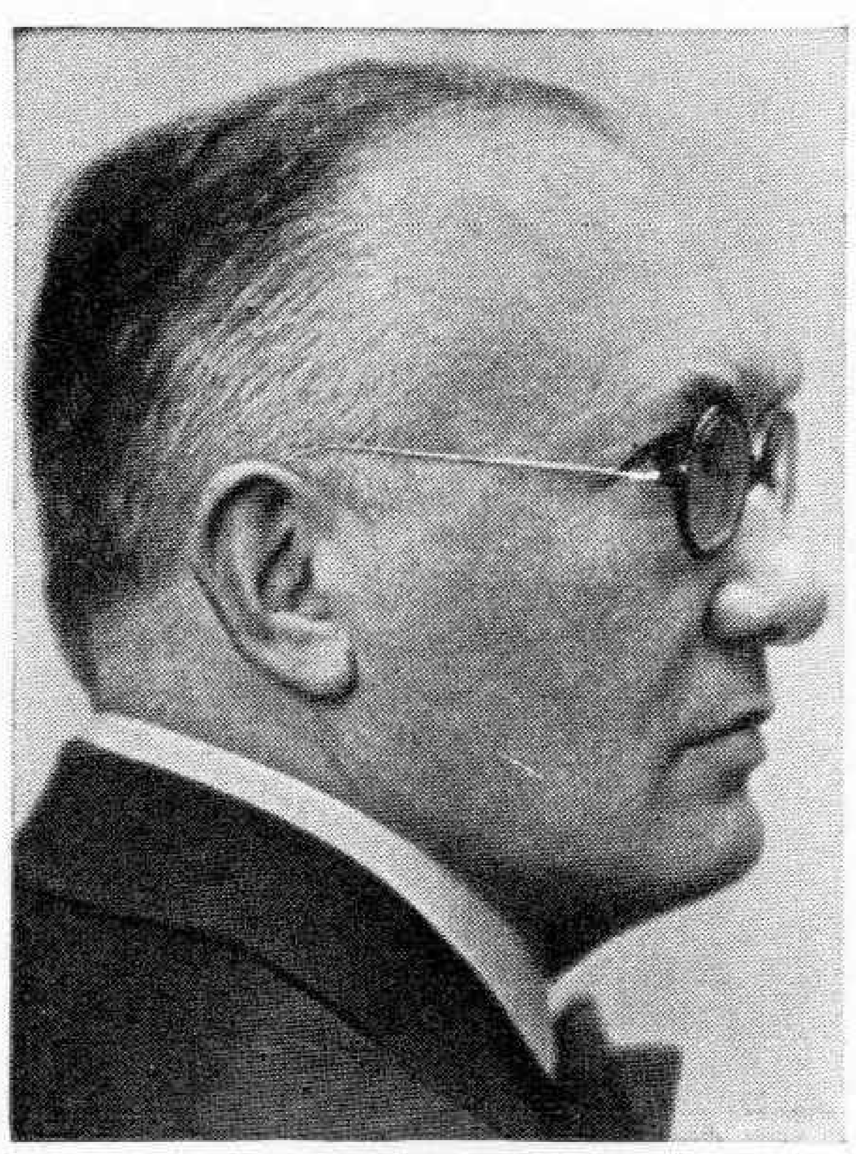
Univ.-Prof.
Dr. Wilibald Gurlitt-Freiburg



Univ.-Prof. Dr. Fritz Gyſi
Zürich



Prof. Richard Hagel-Berlin



Univ.-Prof.
Dr. Karl Haſſe-Tübingen



Geh. Rat Prof.
Dr. Siegm. v. Hausegger-München
Präſ. d. Staatl. Akad. d. Tonk.



Robert Hernried-Berlin
Hochſchullehrer

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Friedrich Högner-Leipzig
Lehrer am Kirchenmusikalischen Institut



Edwin Janetschek-Prag



Univ.-Prof. Dr. Viktor Junk
Wien



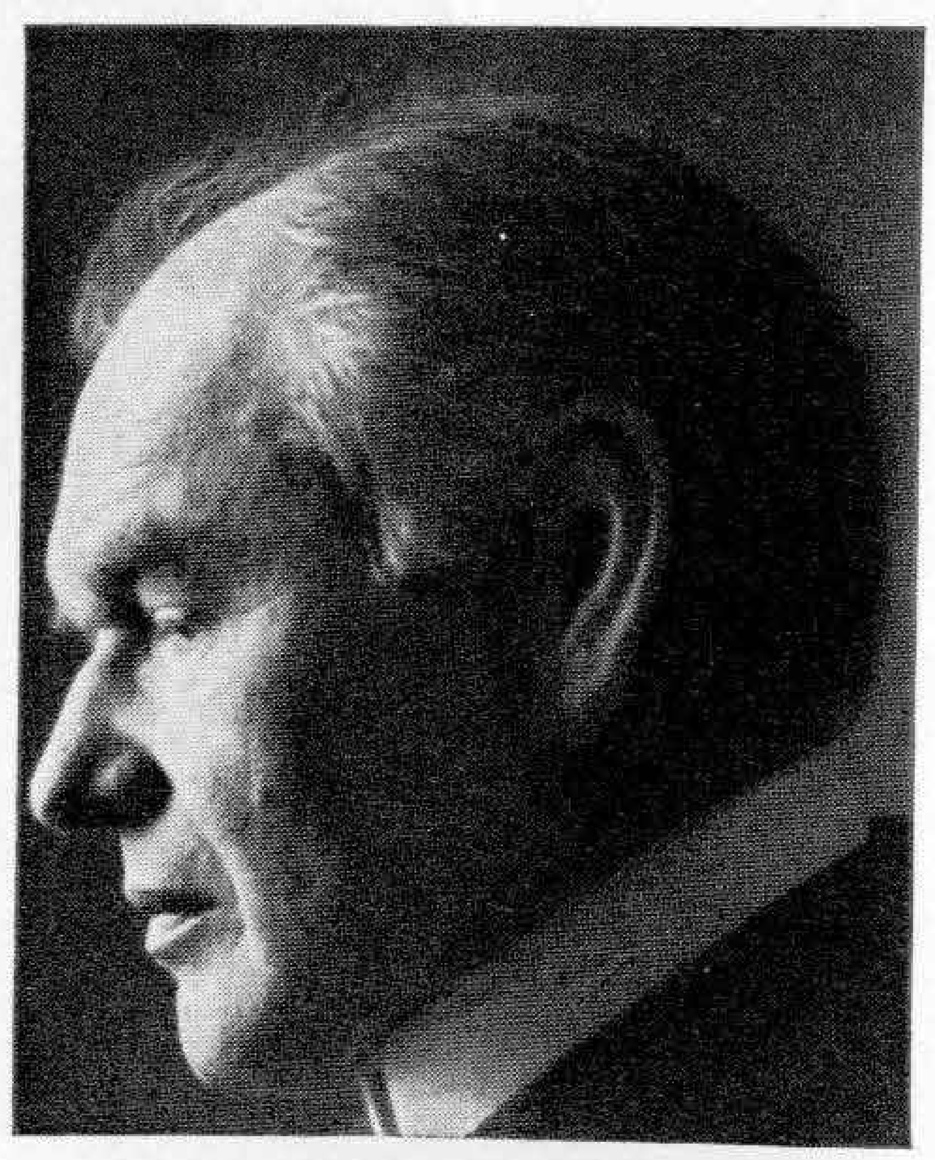
Franz Seraph Kerschensteiner
Regensburg



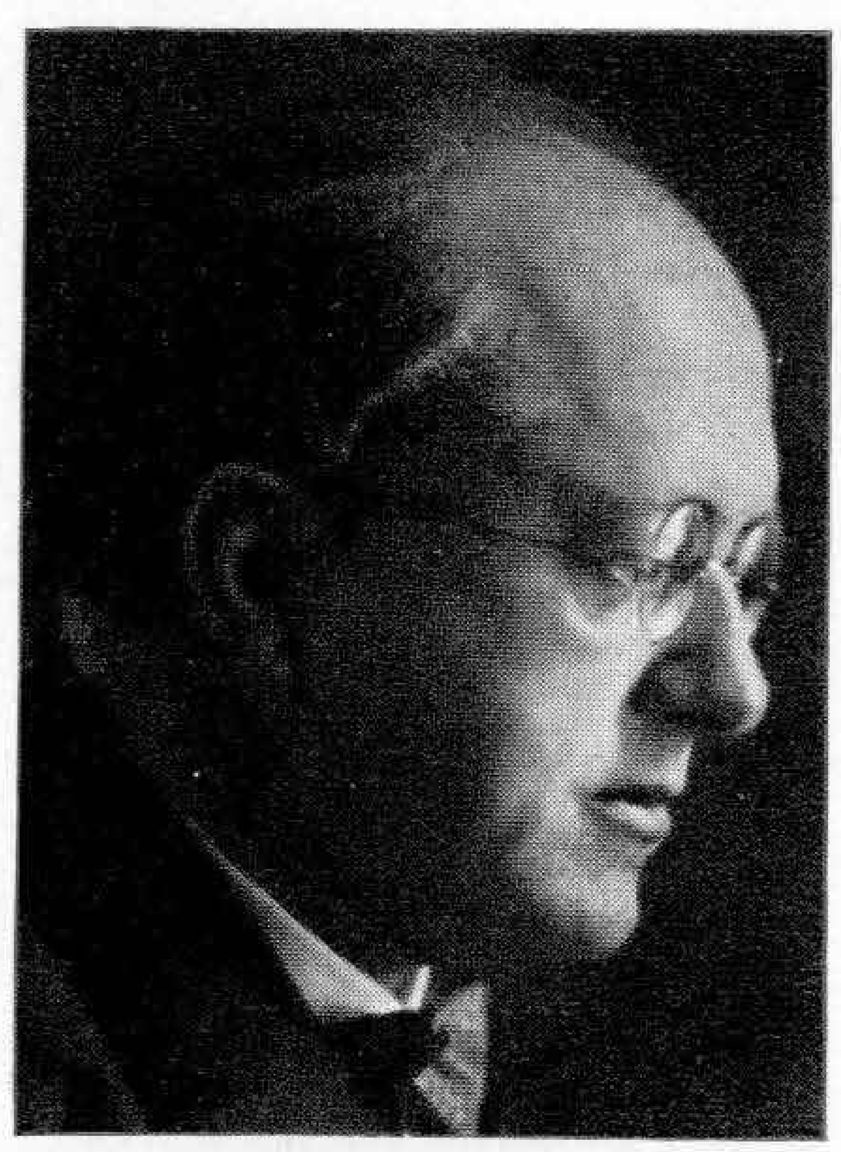
Dr. Georg Kinsky-Köln
Univ.-Dozent



Dr. Hans Kleemann-Halle/S.



Prof. Dr. Friedrich Klose
Lugano



Dr. Armin Knab-Würzburg

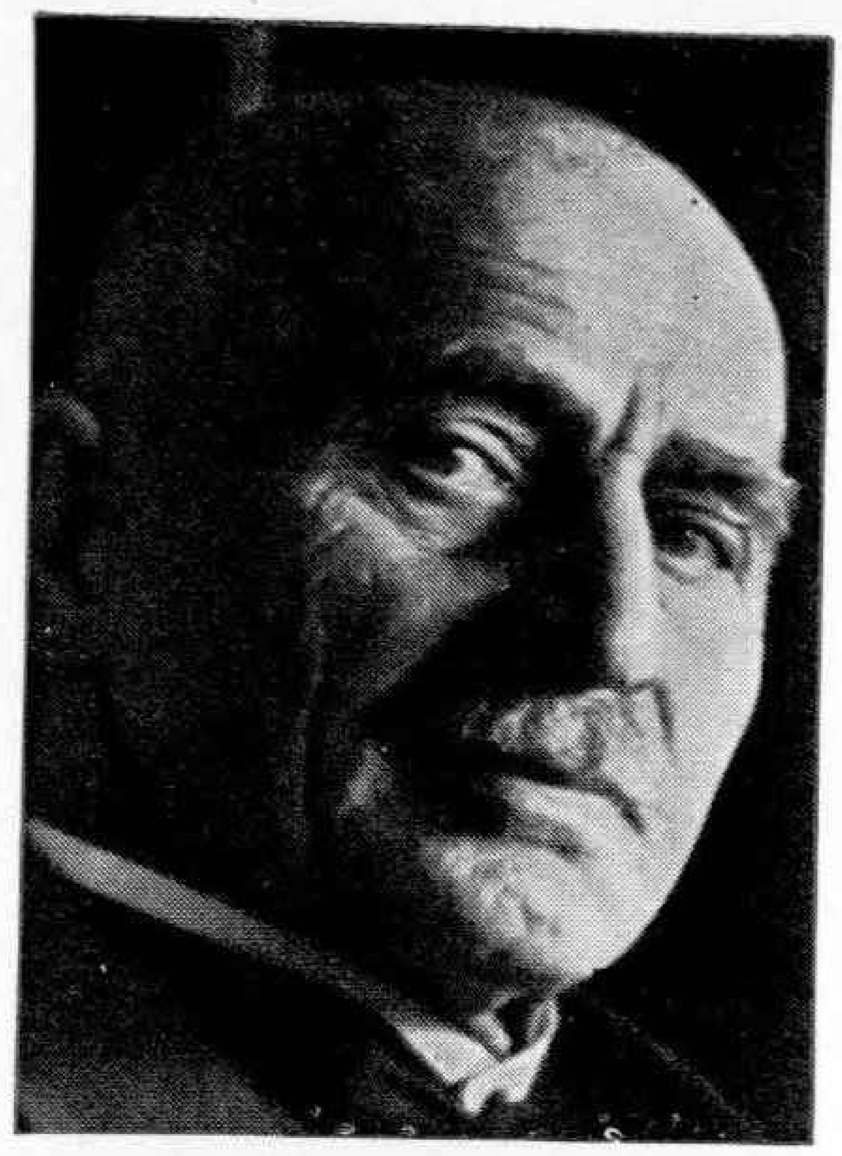


Prof. Dr. Karl Kobald-Wien
Präsident d. Akademie
für Musik u. darst. Kunst

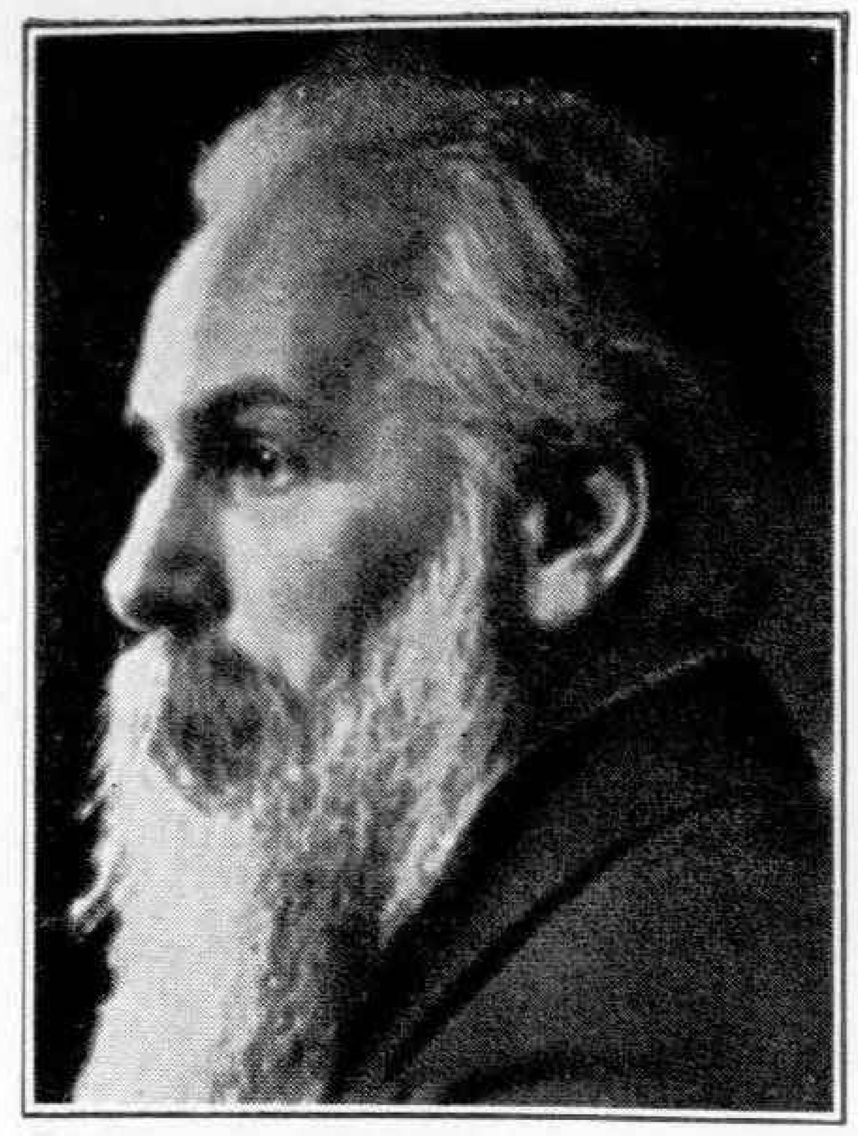
BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Dr. Hanns Költzſch-Eſſen
Opernregiſſeur



Dr. Martin Kreiſig-Zwickau i/Sa.
Dir. d. Rob. Schumann-Muſeums



Univ.-Prof. Dr. Theodor Kroyer
Köln/Rh.



Oskar Lang-München



Jón Leifs-Travemünde



Prof. Dr. Heinrich Lemacher
Köln/Rh.



Dr. Hugo Löbmann-Leipzig

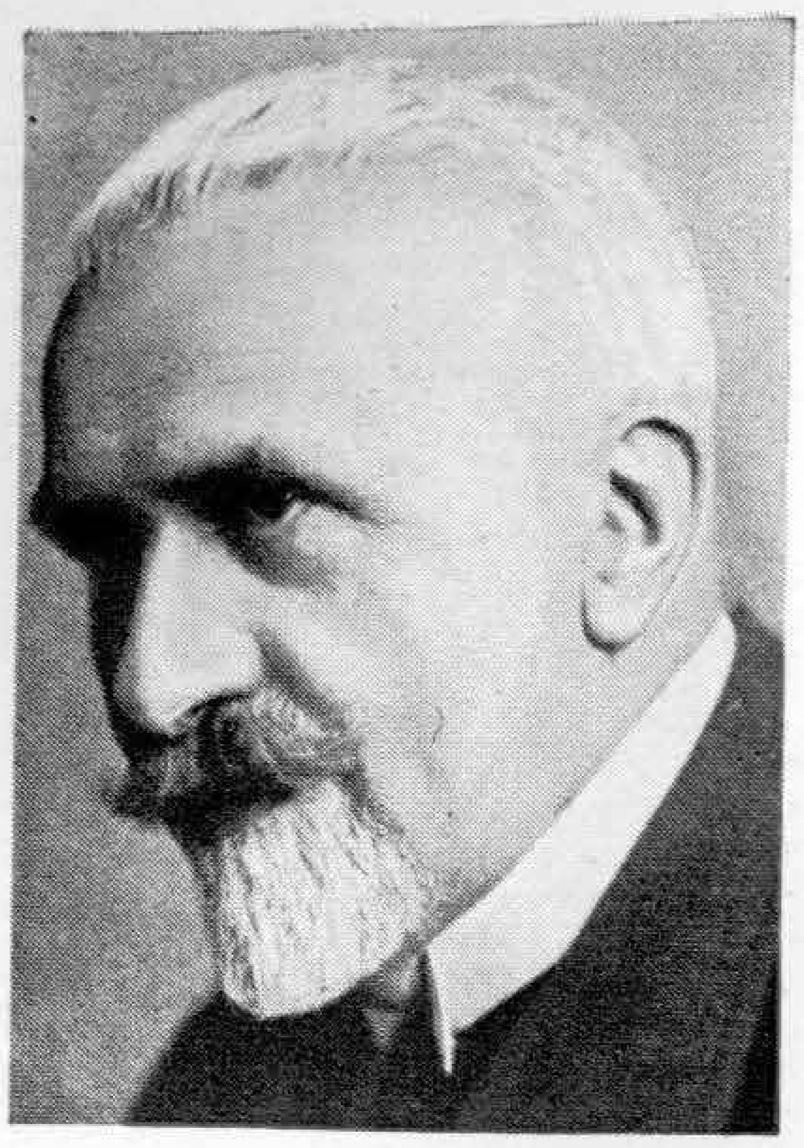


Dr. Hans A. Martens-Berlin



Helmut Meyer von Bremen
Leipzig

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Hofrat
Max von Millenkovich-Morold
Wien



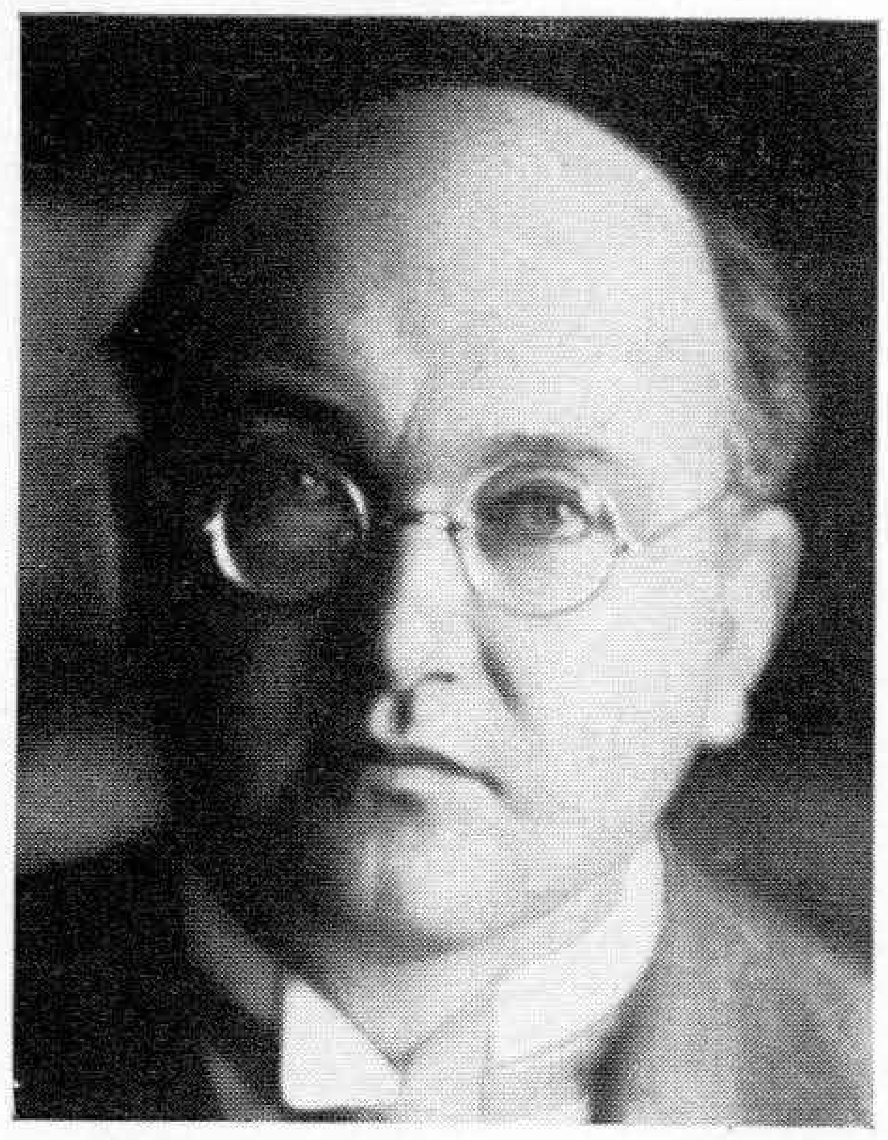
Paul Mittmann-Breslau



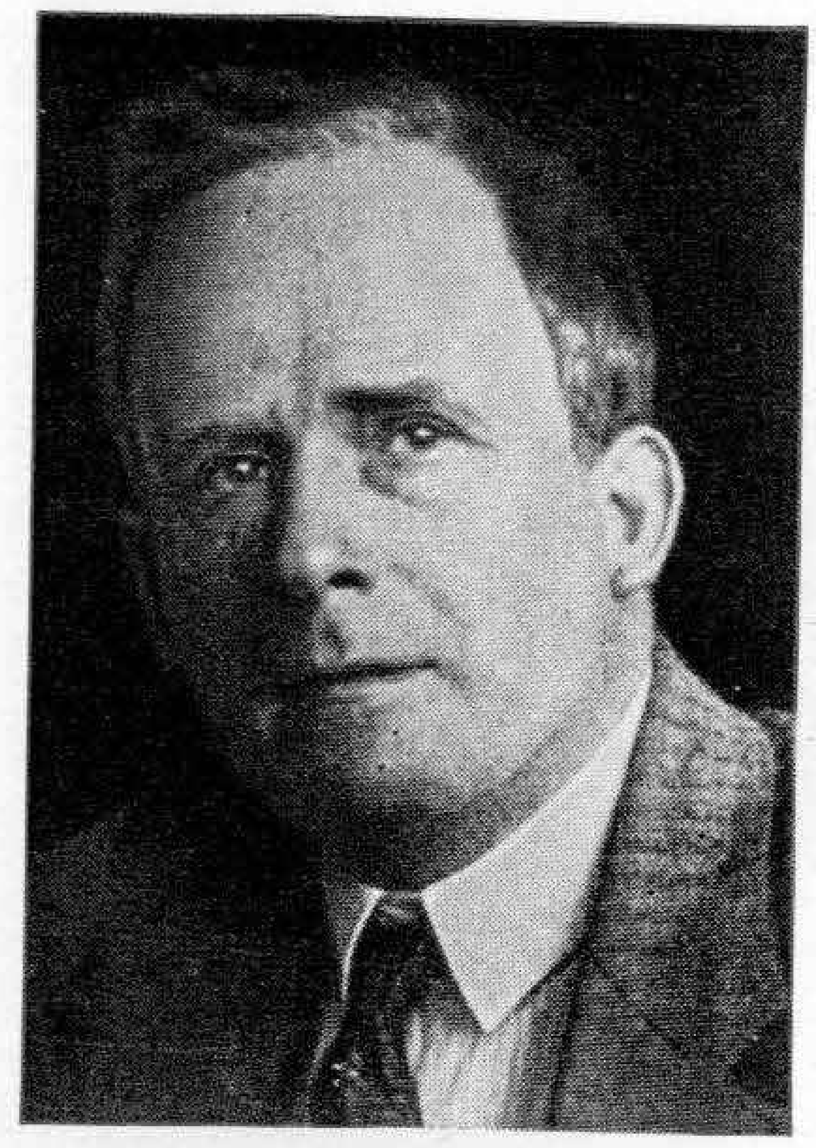
Willi von Moellendorff-Stettin



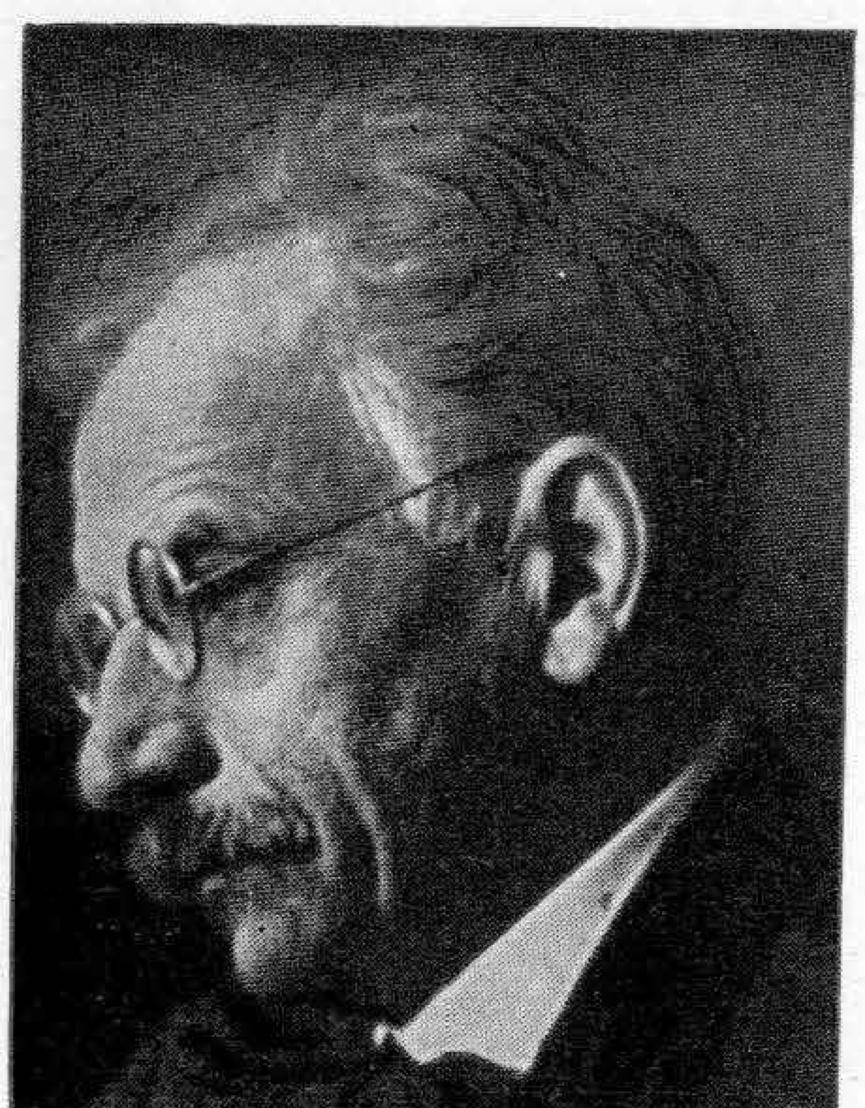
Univ.-Prof. Dr.
Roderich von Mojsisovics-Graz



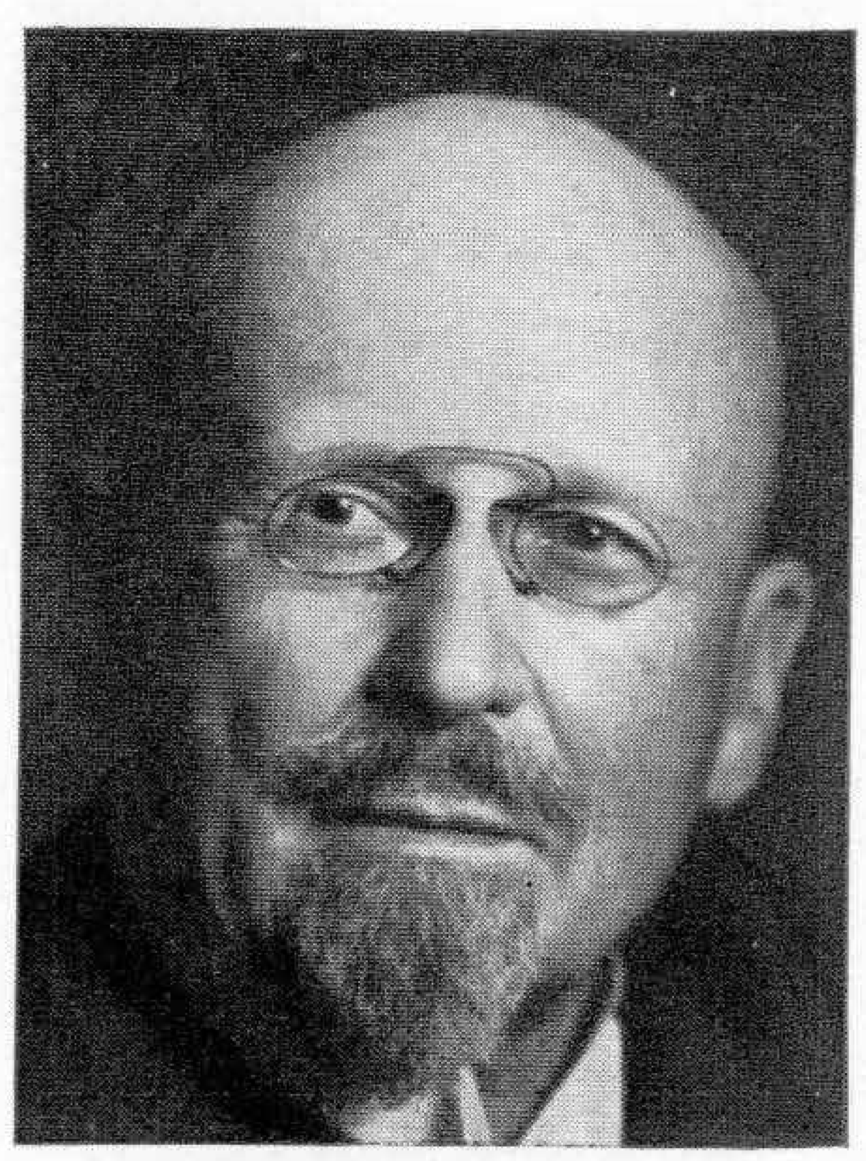
Univ.-Prof.
D. Dr. Hans Joachim Moser-Berlin
Dir. d. Akad f. Schul- u Kirchenmusik



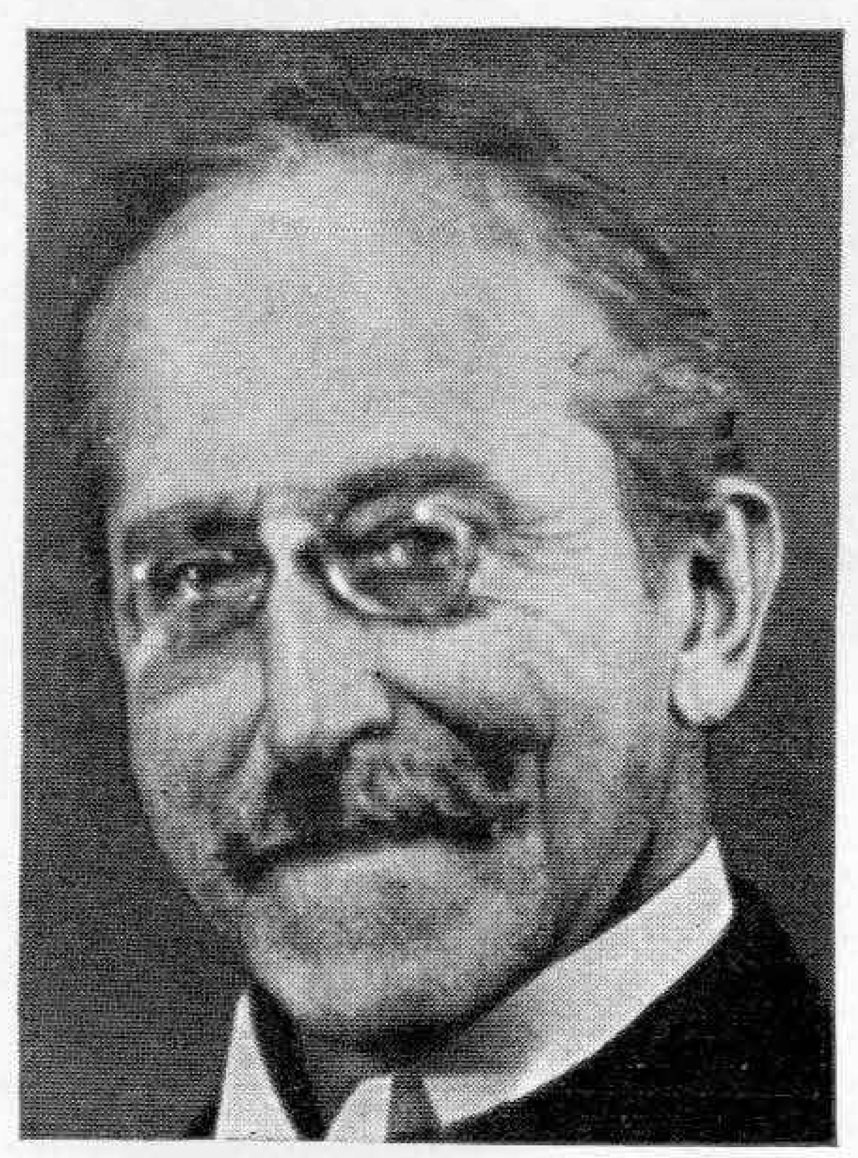
Dr. Alf Neßmann-Leipzig



Prof. Dr. Hans Pfitzner-München

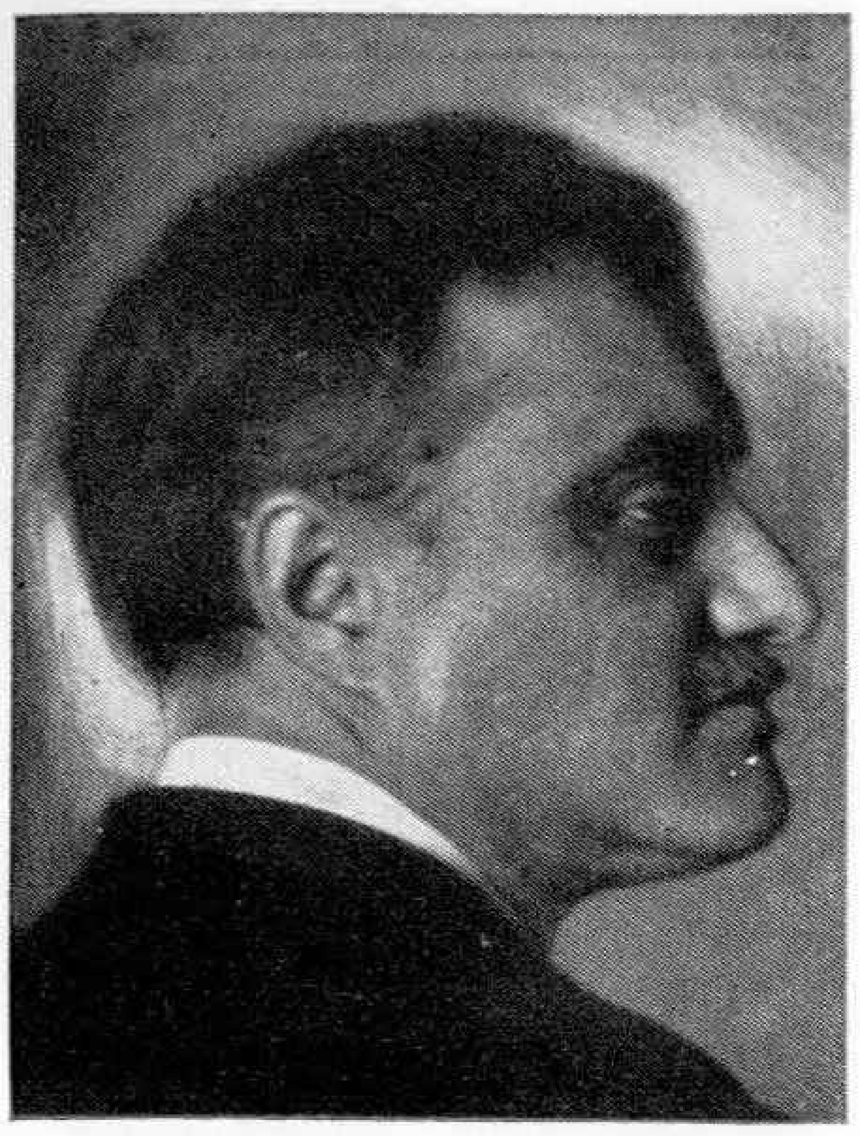


Prof. Dr. Ferd. Pfohl-Hamburg



Univ.-Prof.
Dr. Arthur Prüfer-Leipzig

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Prof. Adrian Rappoldi-Dresden



Sebaſtian Röckl-München



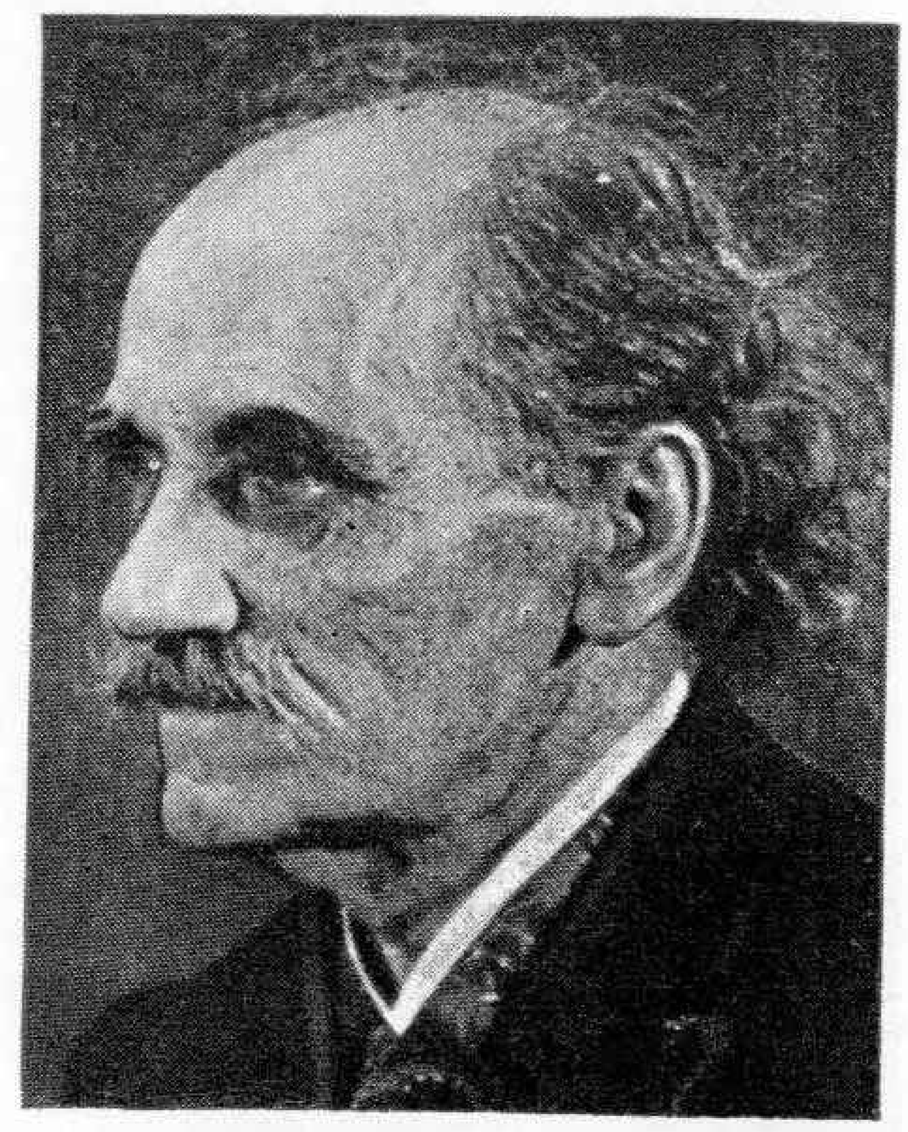
Anatol von Roeſſel-Paris



Dr. Fritz Roſe-Florenz



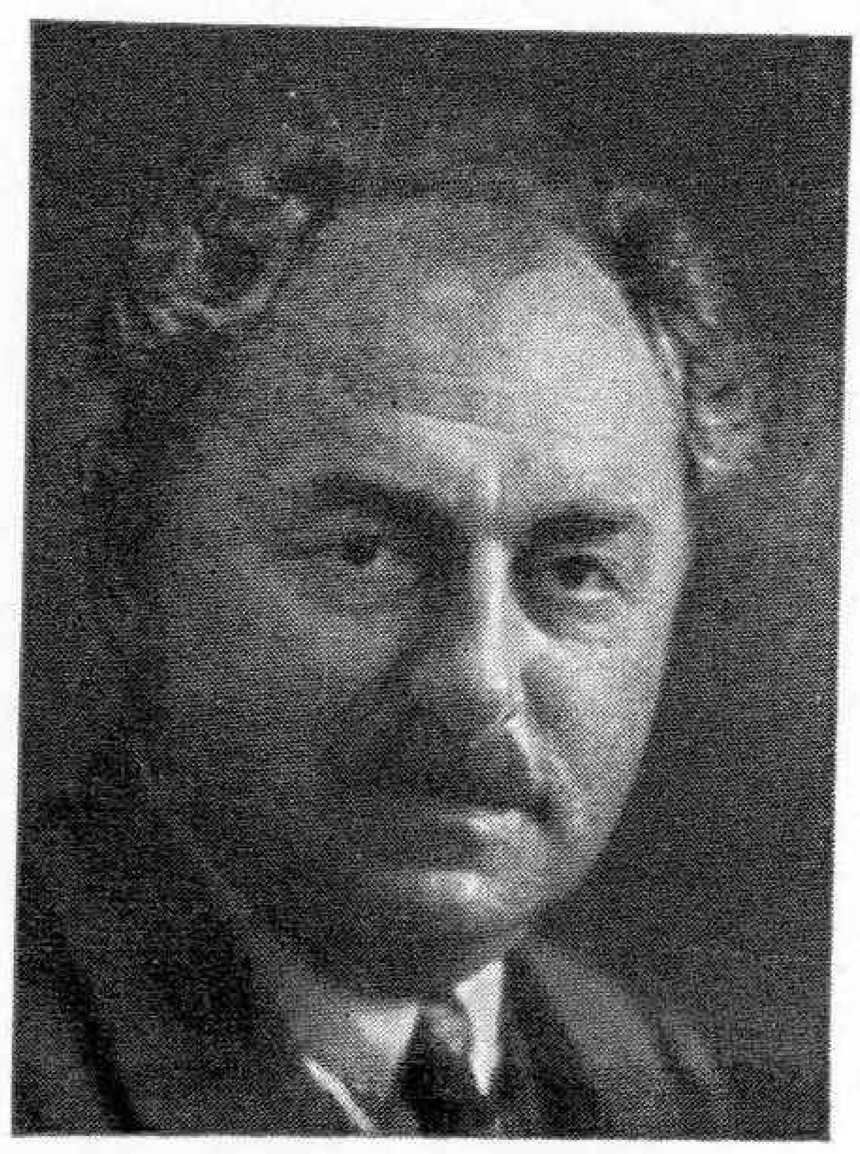
Dr. Franz Rühlmann
Braunſchweig



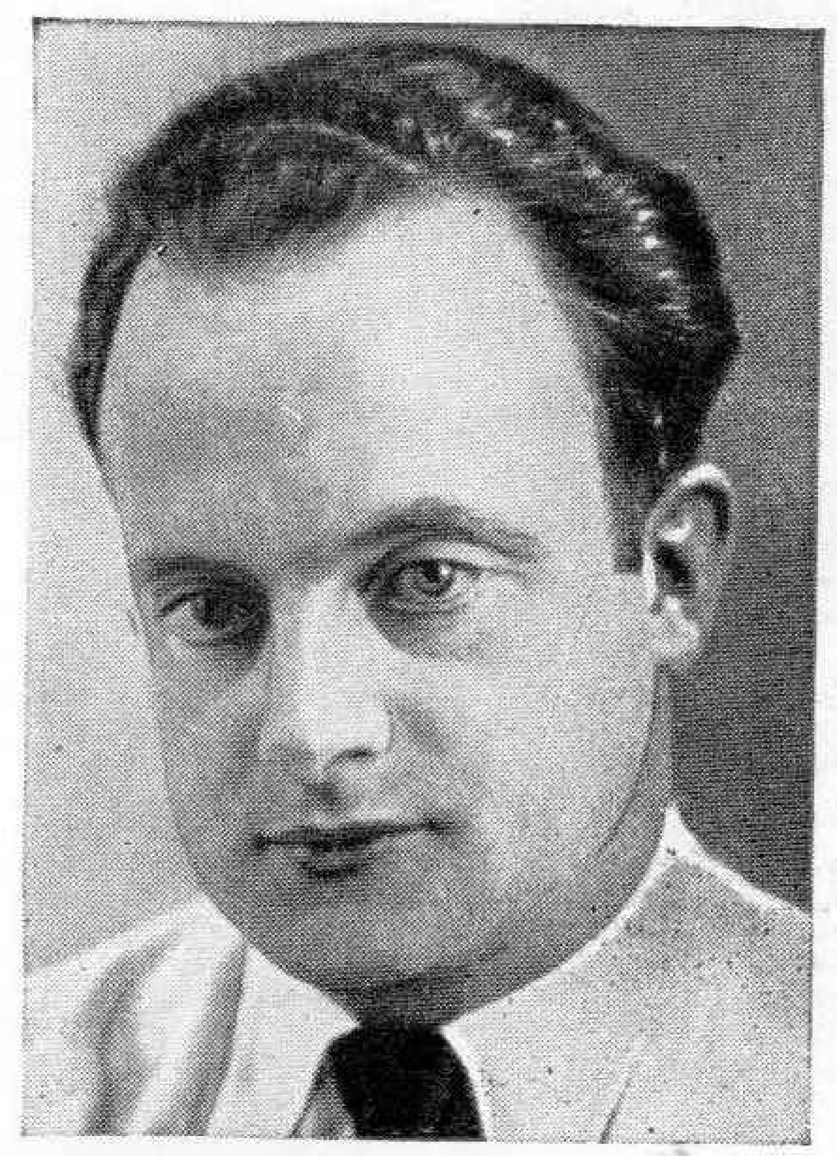
Prof. Dr. Ludwig Schemann
Freiburg i. Br.



Univ.-Prof.
Dr. Ludwig Schiedermair
Bonn/Rh.

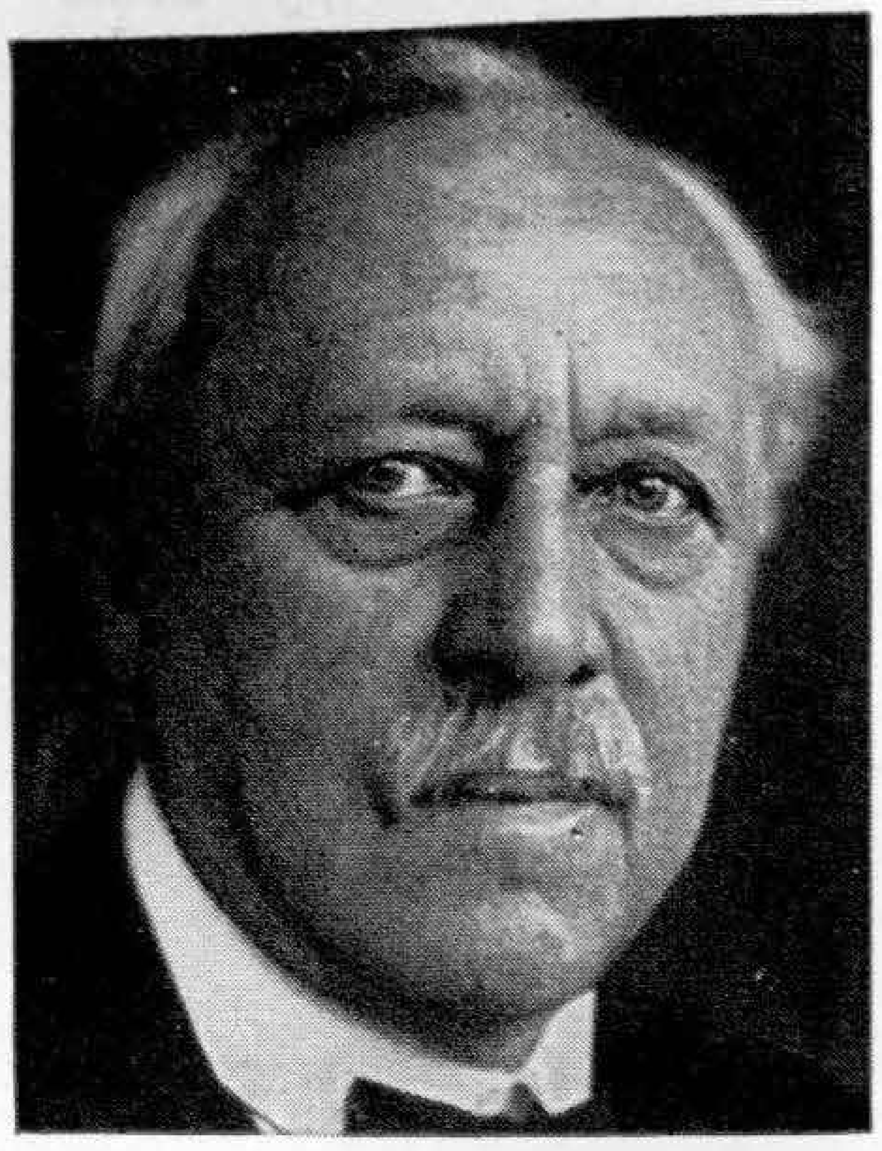


Prof. H. K. Schmid-München

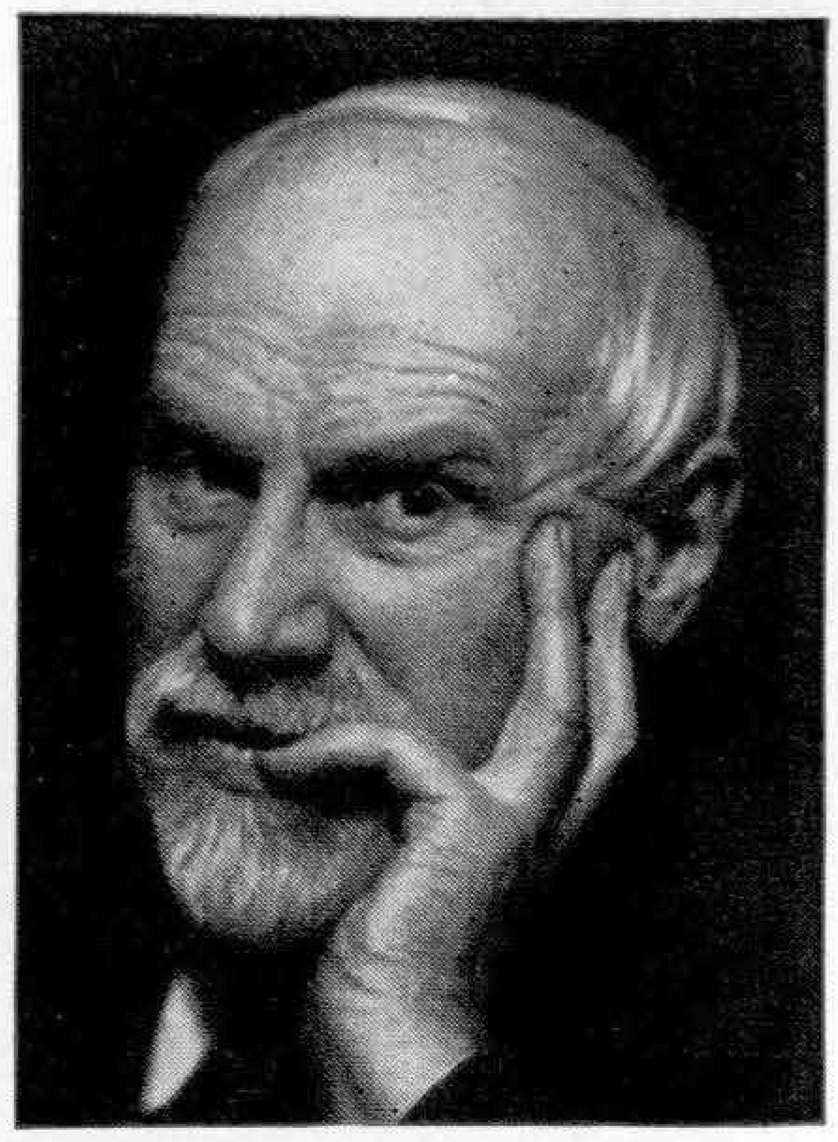


Dr. Friedrich Schnapp-Berlin

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Prof. Dr. Georg Schumann-Berlin
Direktor der Singakademie



Prof. Karl Soehle-Dresden



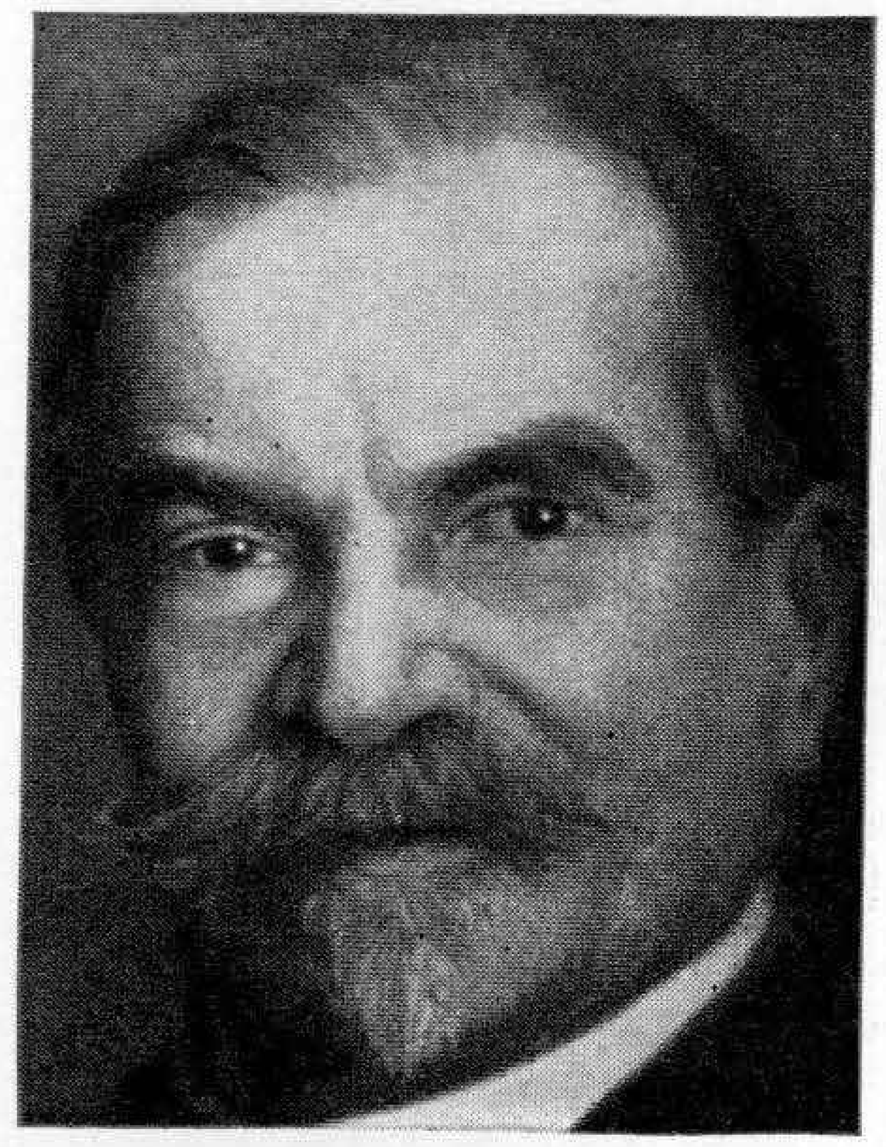
Dr. Fritz Stege-Berlin



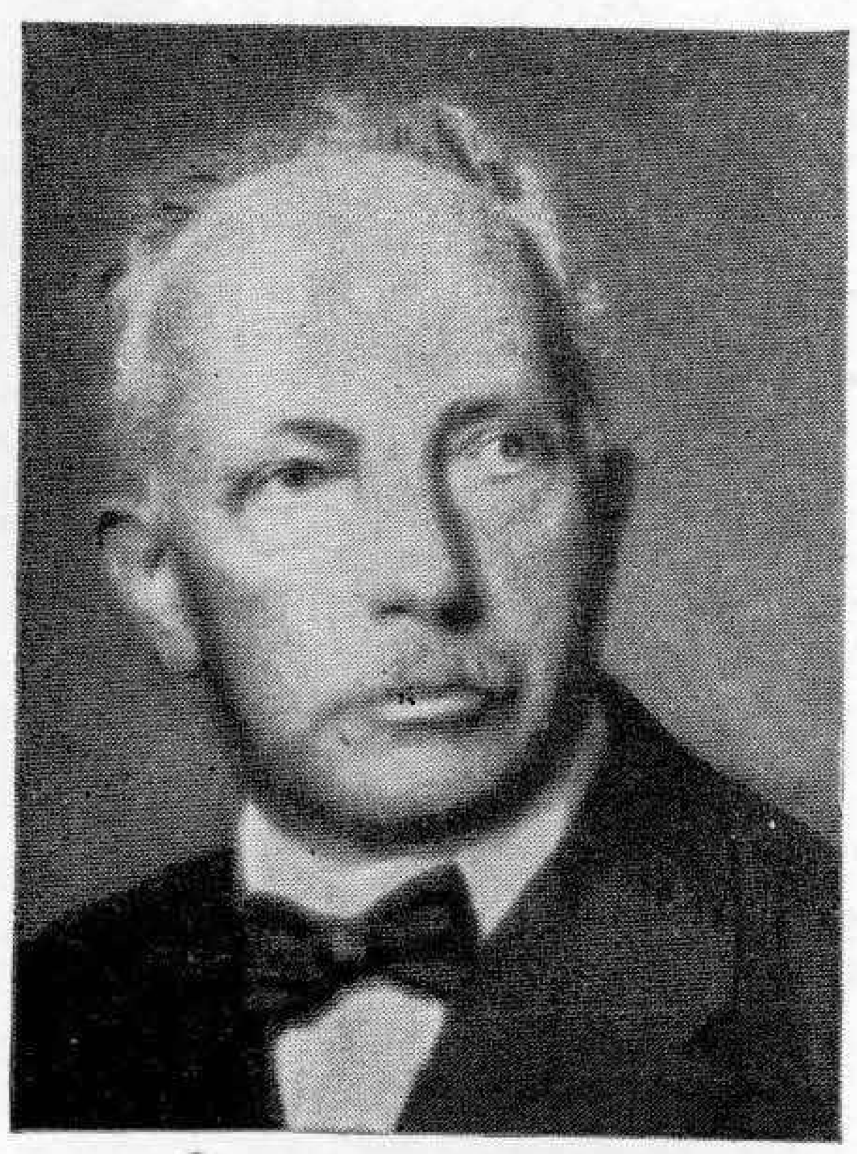
Dr. Rudolf Steglich-Erlangen
Univ.-Dozent



Univ.-Prof. Dr. Fritz Stein-Kiel
Generalmuſikdirektor



Dr. Max Steinitzer-Leipzig



Dr. Richard Strauß-Wien

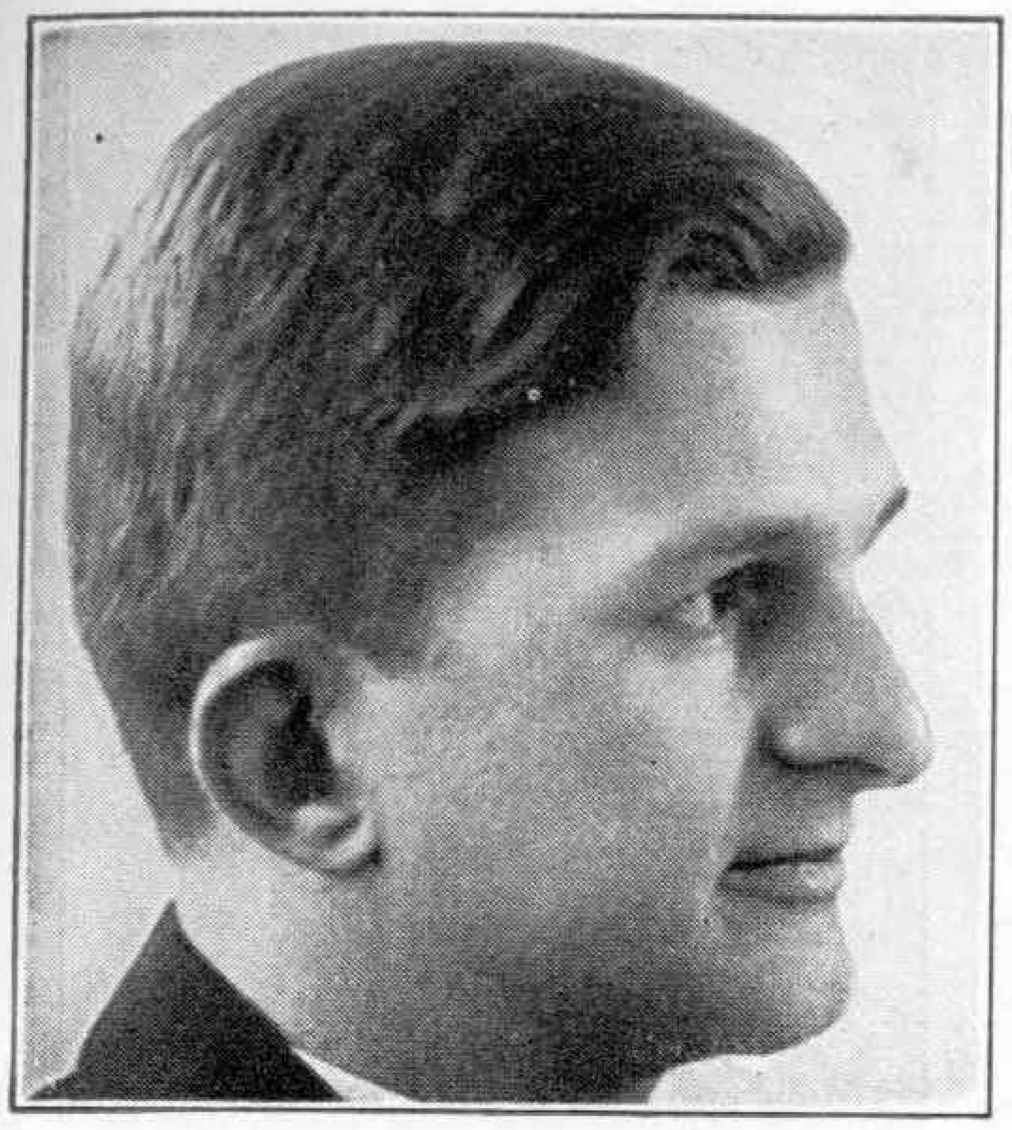


Dr. Guſtav Struck-Kaſſel



Dr. Roland Tenſchert-Salzburg

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Hans Tessmer-Berlin
Dramaturg der Städtifchen Oper



Dr. Fritz Tutenberg-Altona
Oberreg. am Hamb. Stadttheater



Prof. Dr. Hermann Unger-Köln



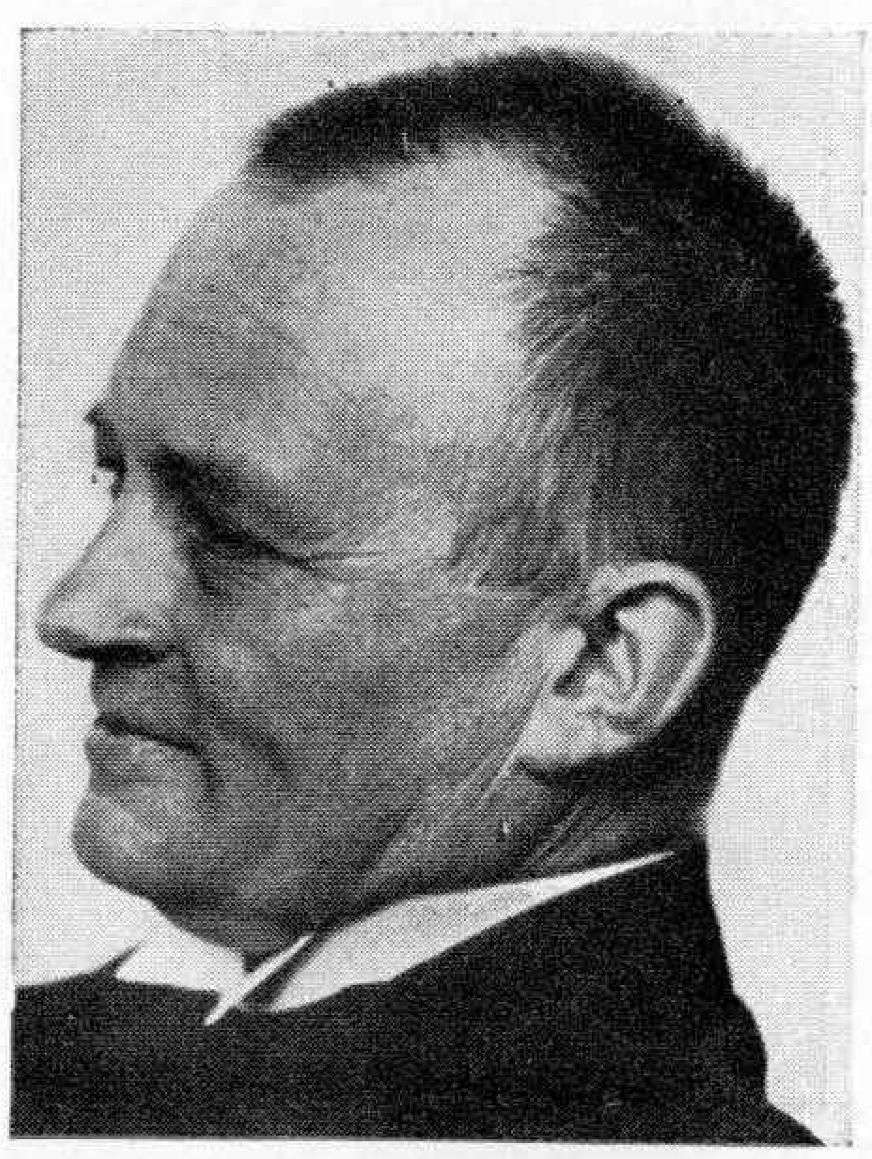
Dr. Ludwig Unterholzner
Hannover



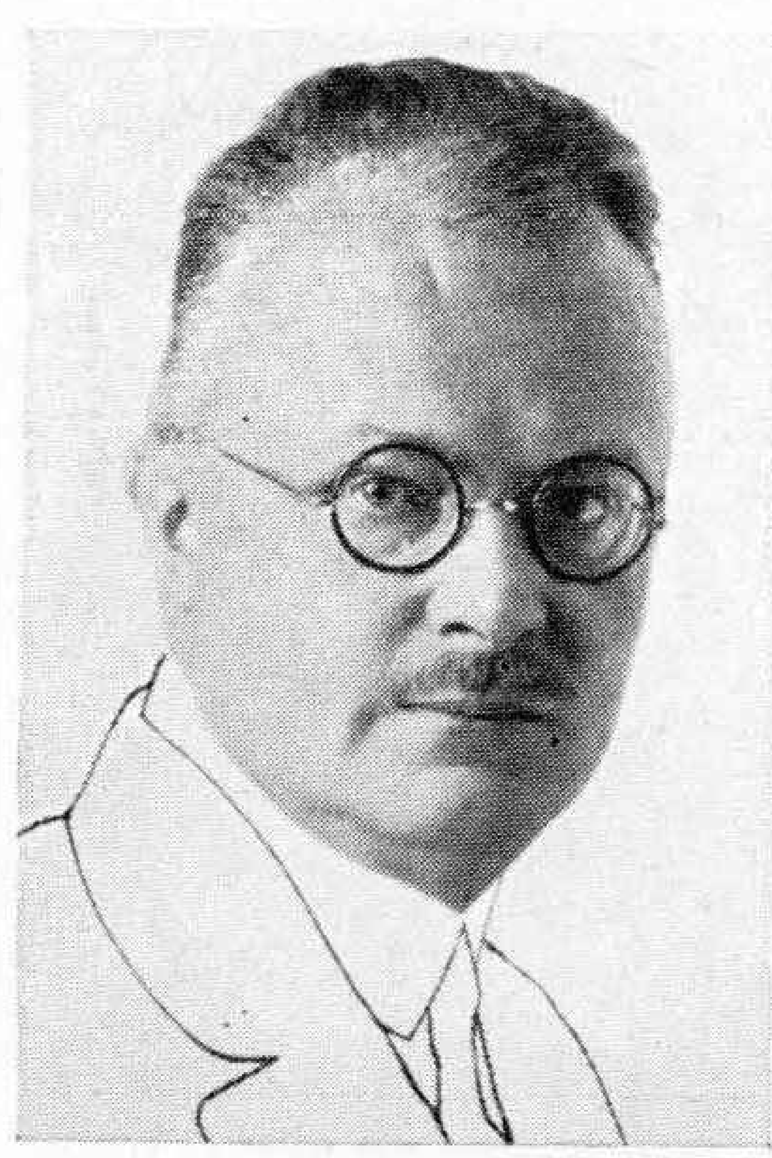
Dr. Erich Valentin-Magdeburg



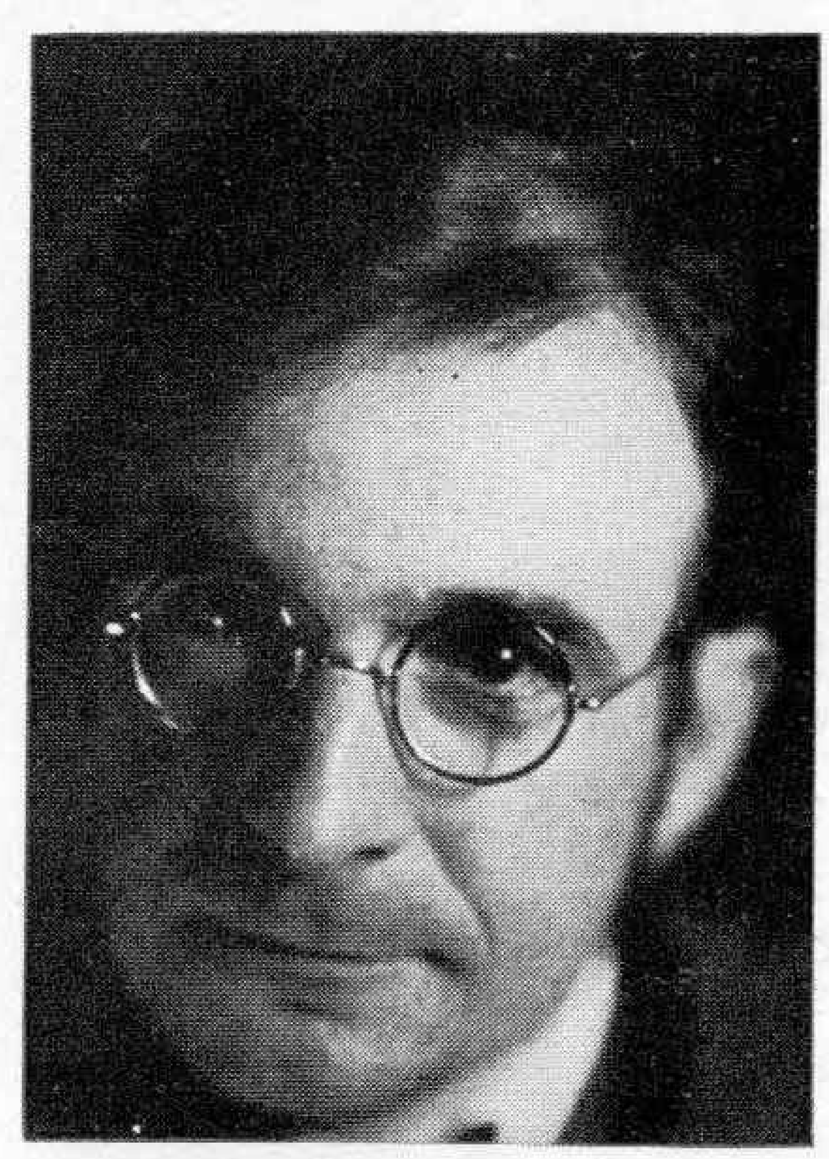
Dr. Walther Vetter-Hamburg
Univ. Dozent



Prof. H. W.
Freih. v. Waltershaufen-München
Direktor d. Akad. d. Tonkunft



Hans Watzlik-Neuern i. B.

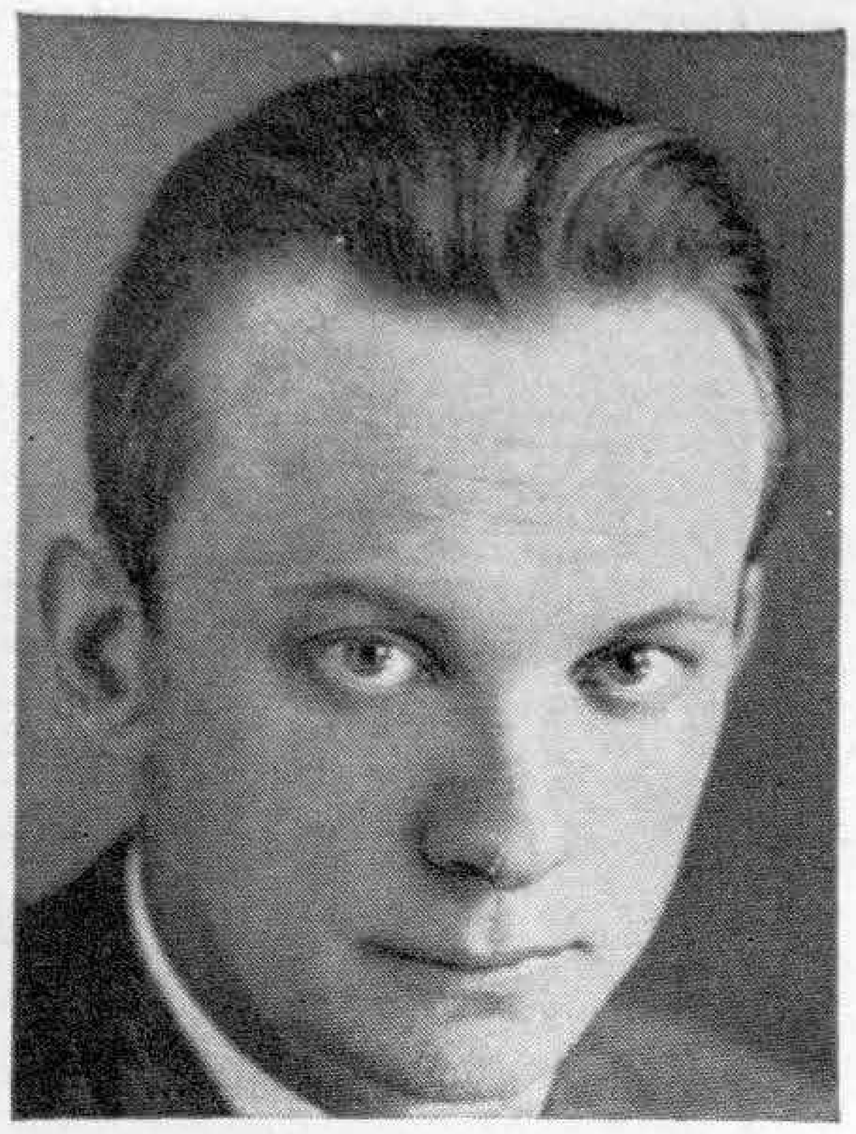


Gerhard F. Wehle-Berlin

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



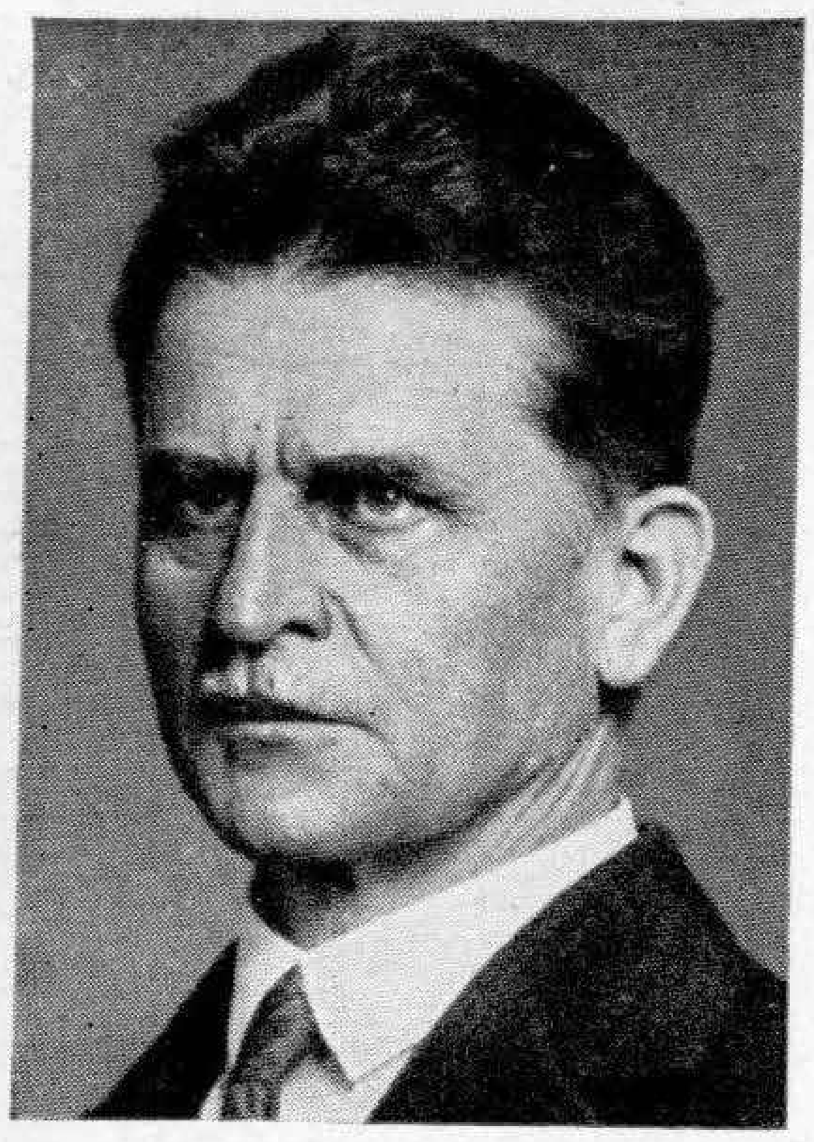
Wilhelm Weismann-Leipzig



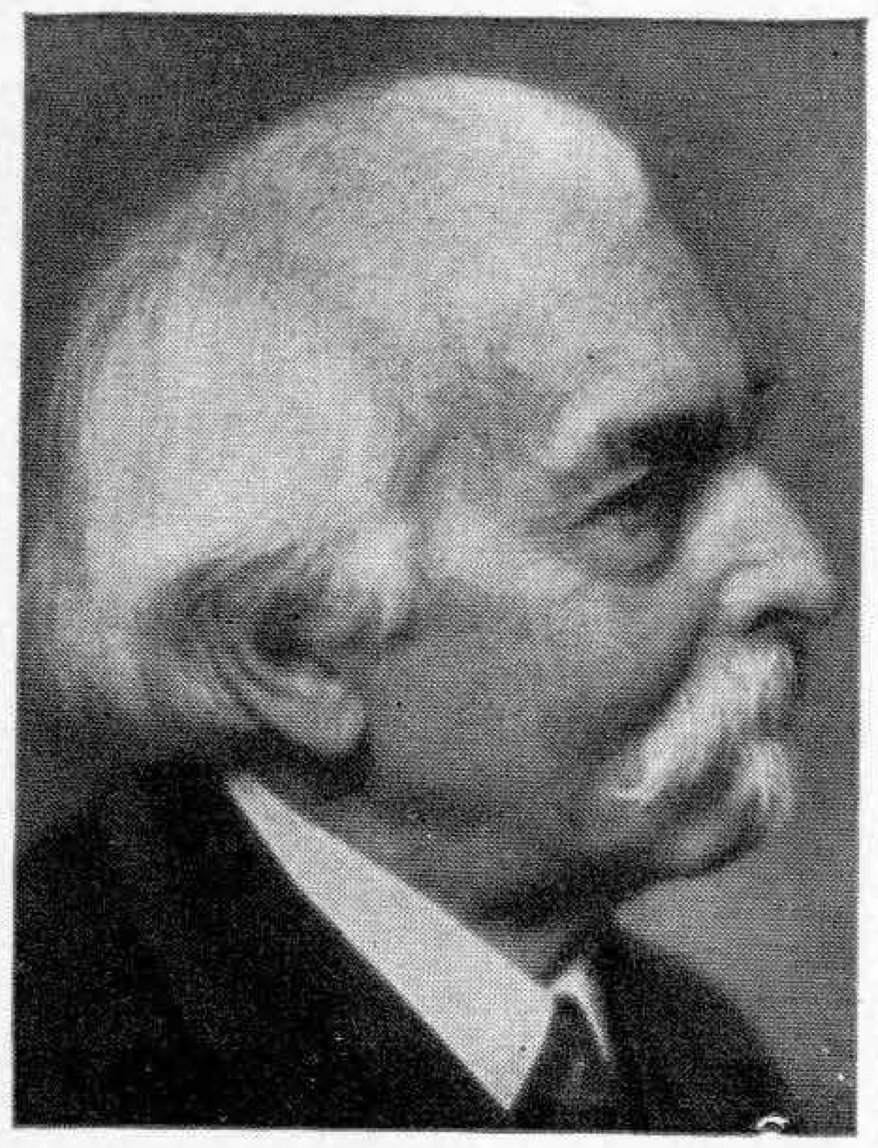
Dr. Albert Wellek-Leipzig



Prof. Hans Wildermann-Breslau



Univ.-Prof. Dr. Joh. Wolf-Berlin
Direktor der Musikabteilung der
Preuß. Staatsbibliothek



Hans Freiherr von Wolzogen
Bayreuth



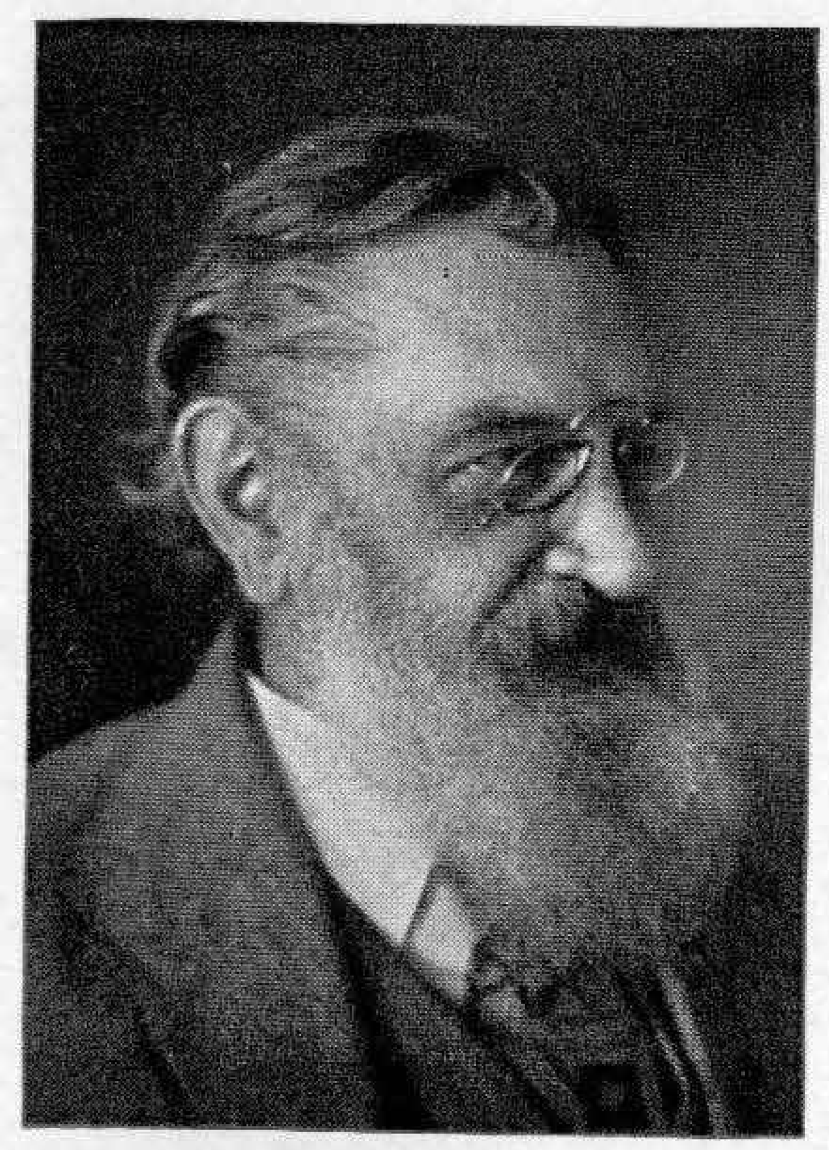
Dr. Wilhelm Zentner-München



Geh. Rat Prof.
Dr. Hermann Zilcher-Würzburg
Dir. d. Staatskonservatoriums



Reinhold Zimmermann-Aachen



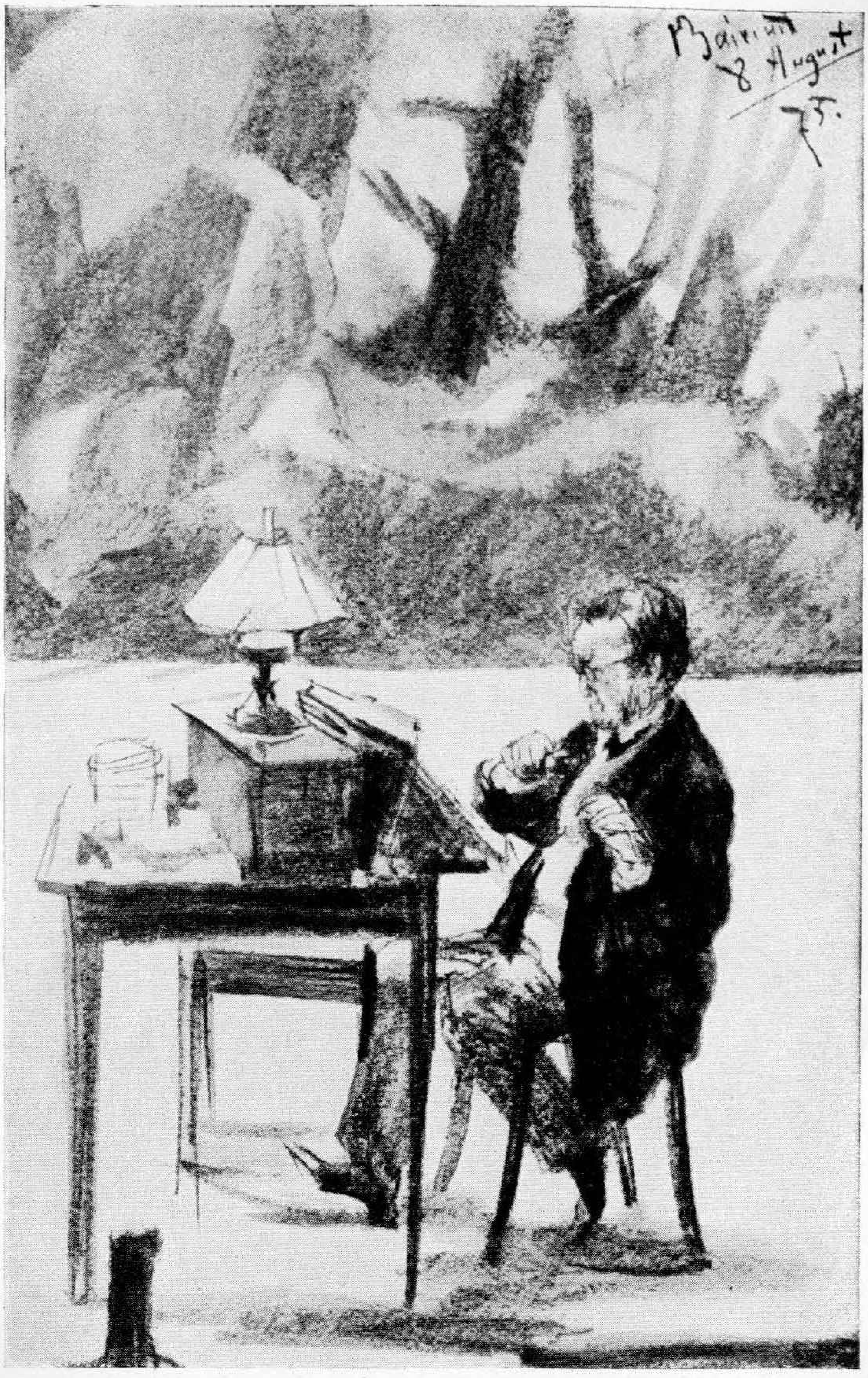
Prof. Heinrich Zöllner
Freiburg i. Br.

BILDER AUS DEM GEGENWÄRTIGEN MITARBEITERKREIS DER ZFM



Richard Wagner mit den Seinen vor Haus Wahnfried 1881

Heinrich von Stein
Blandine, Gräfin Gravine
Cosima Wagner
Richard Wagner
Daniela
Isolde
Eva
Paul Jonkowsky
Siegfried



Richard Wagner auf der Probe in Bayreuth

(Nach einer Zeichnung von Adolf von Menzel)

Zu dem Aufsatz von Franz Rühlmann : „Dichter-Musiker-Aufführung“



Nr. 2

Hugo Wolf

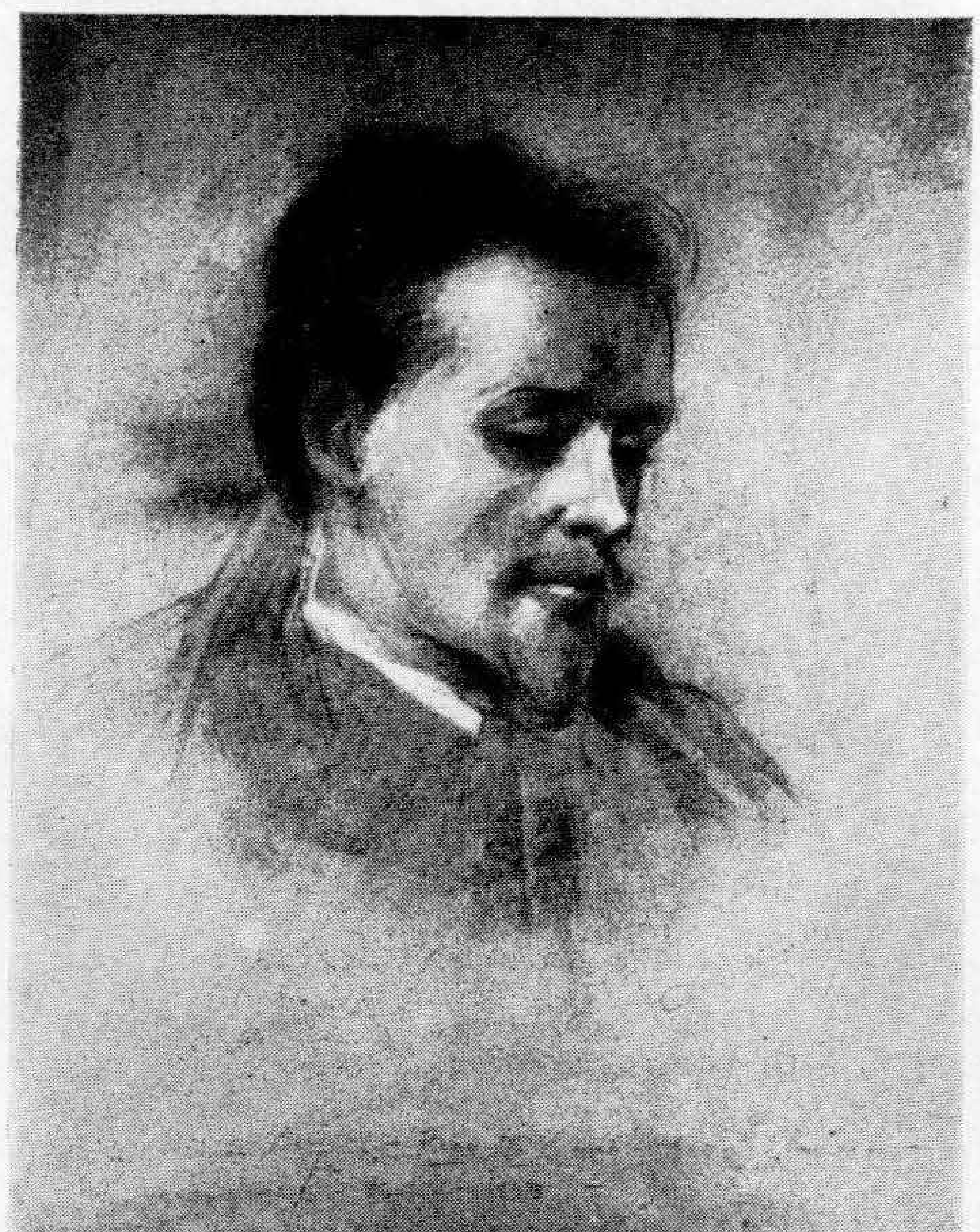
Kreidezeichnung von Clementine von Wagner
(Perchtoldsdorf, 1893)



Nr. 1

Hugo Wolf

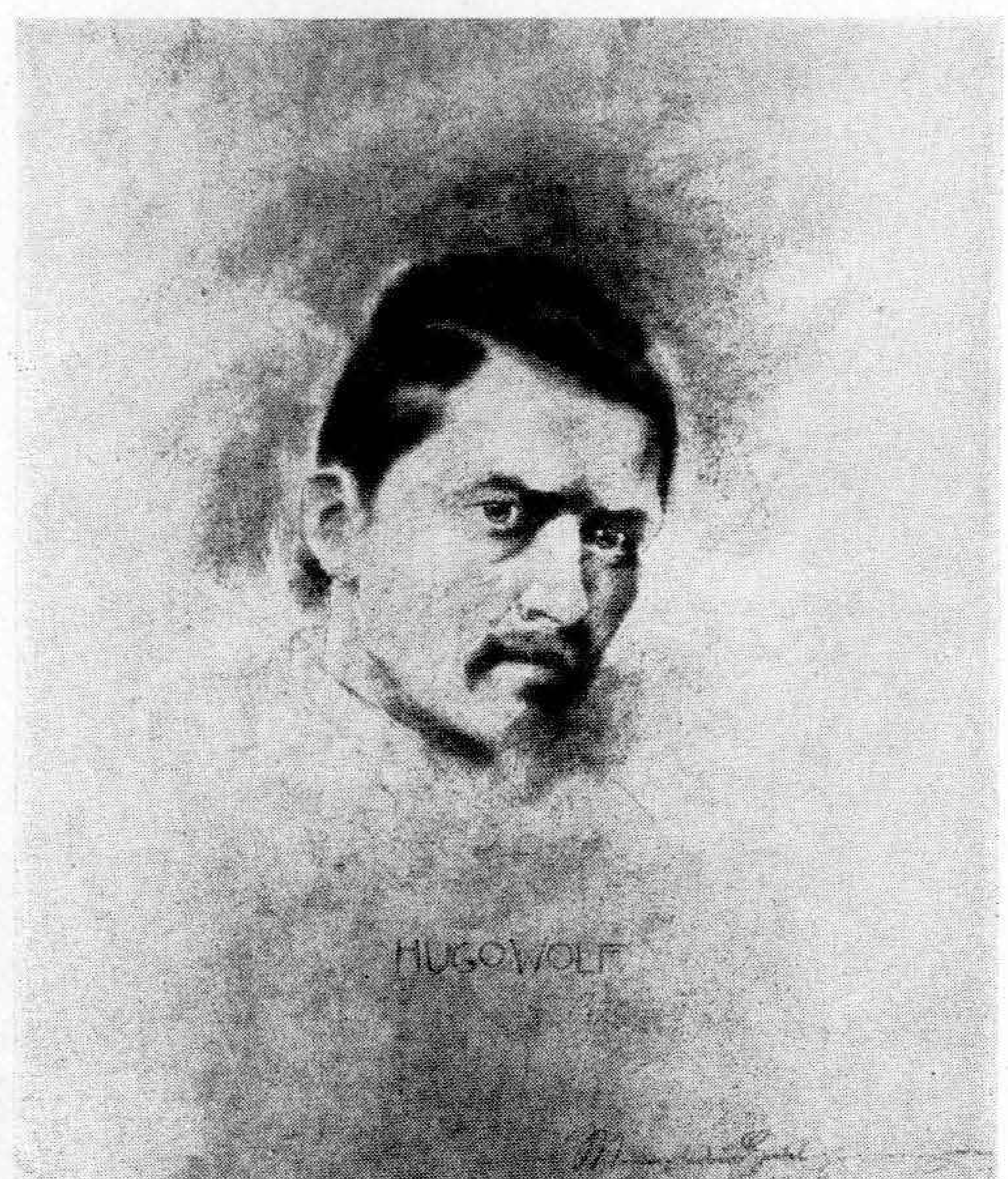
Aquarellskizze von Clementine von Wagner
(Perchtoldsdorf, 1890)



Nr. 3

Hugo Wolf

Pastellskizze von Clementine von Wagner
(Perchtoldsdorf, 1894)



Nr. 4

Hugo Wolf

Pastellgemälde von Clementine von Wagner
(im Wiener Rathaus)

Bildbeilagen zu dem Aufsatz: „Wilhelm Kienzl, Die Hugo Wolf-Bilder von Clementine von Wagner"



Max Reger

Bronze-Büste von Prof. Georg Müller-München

(1931)

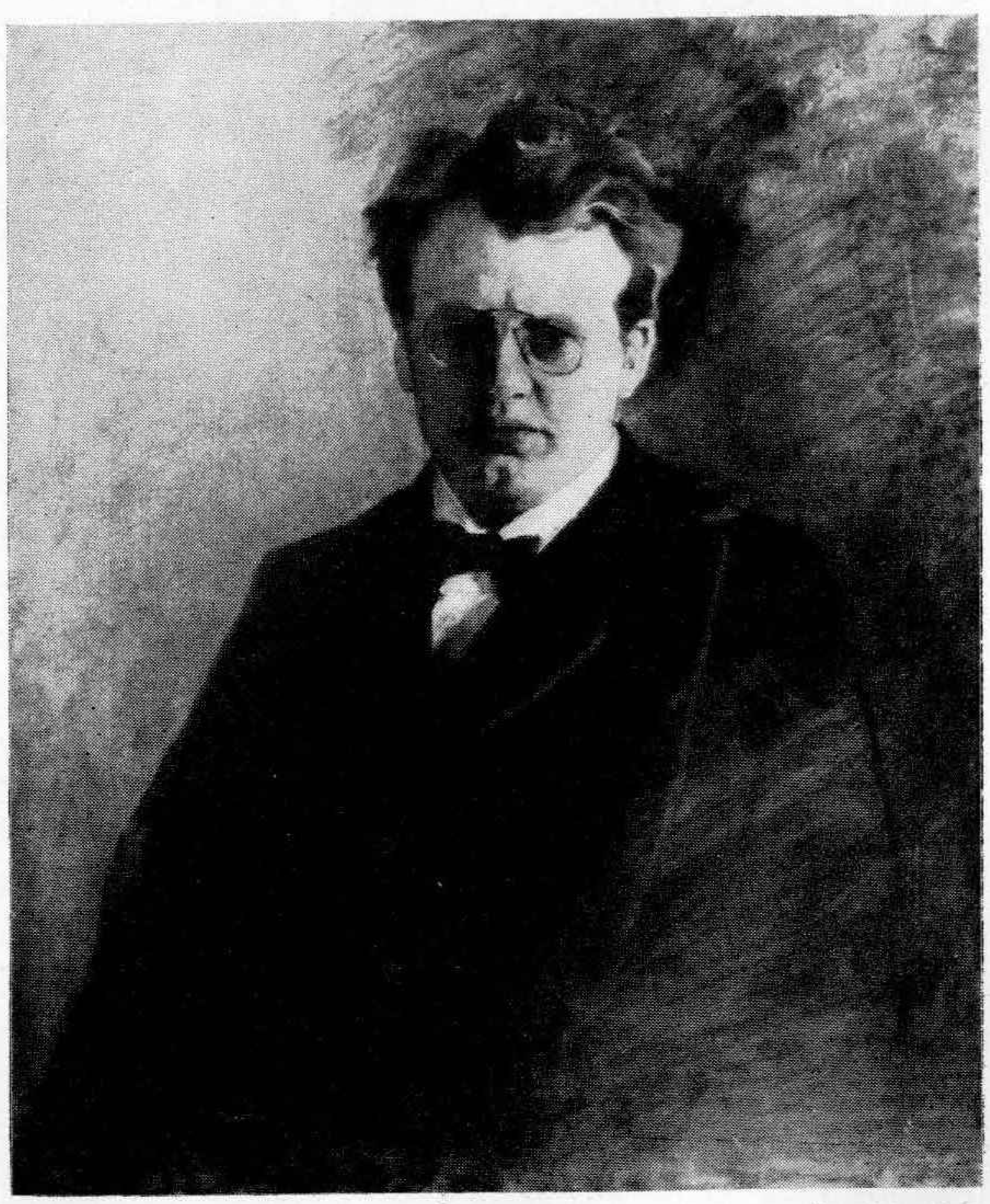
Im Besitz der Staatlichen Gemäldesammlung, München

(Die Büste wurde beim Brand des Münchener Glaspalastes 1931 unversehrt aus den Trümmern geborgen)



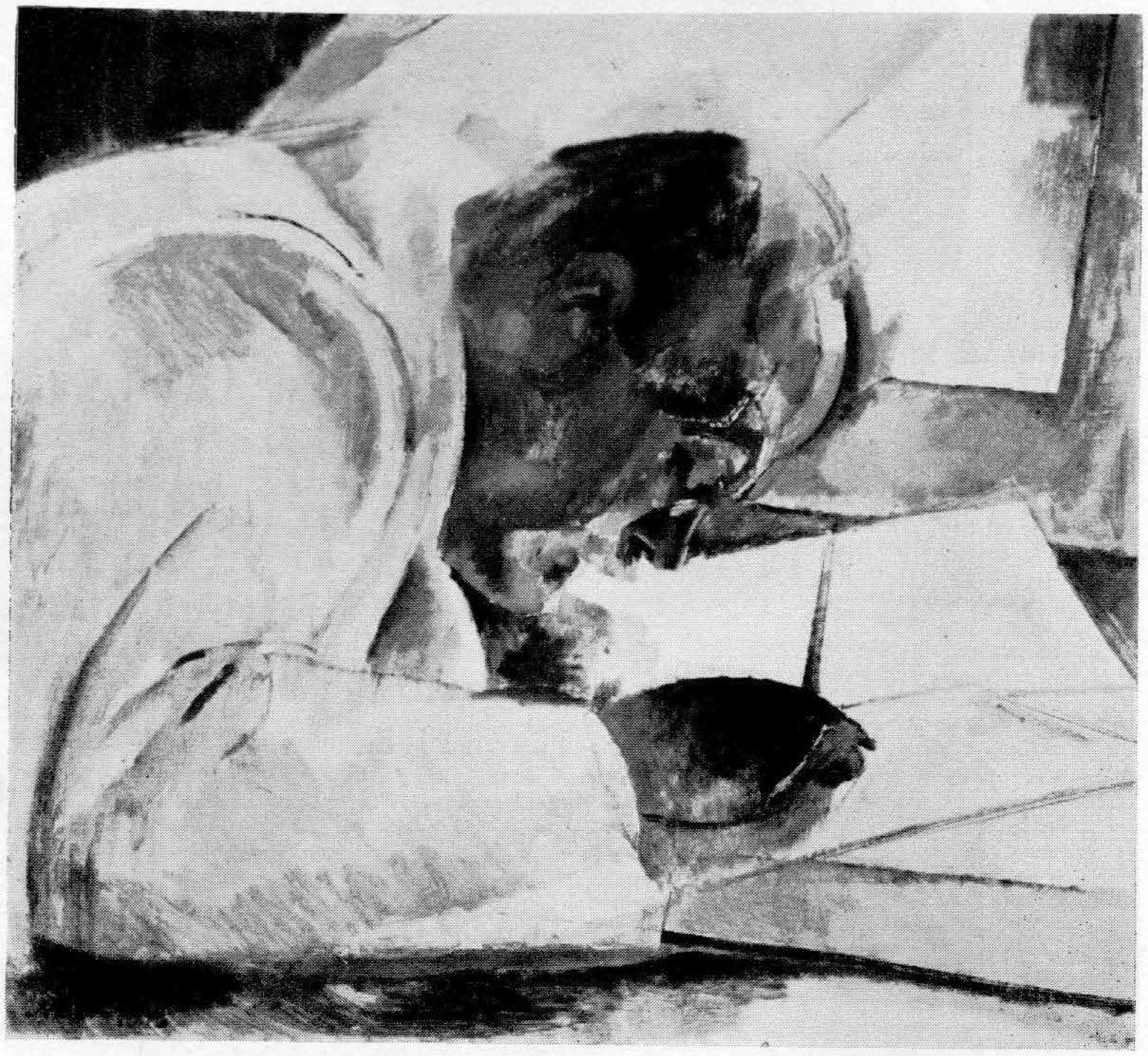
phot. Senta Grüning, München

Max Reger
Ölbild von Asta von Pirch



phot. Senta Grüning, München

Max Reger
Unvollendetes Ölbild von Hans Blitz
Zu dem Aufsatz: Hermann Unger, Unbekannte Reger-Bildnisse

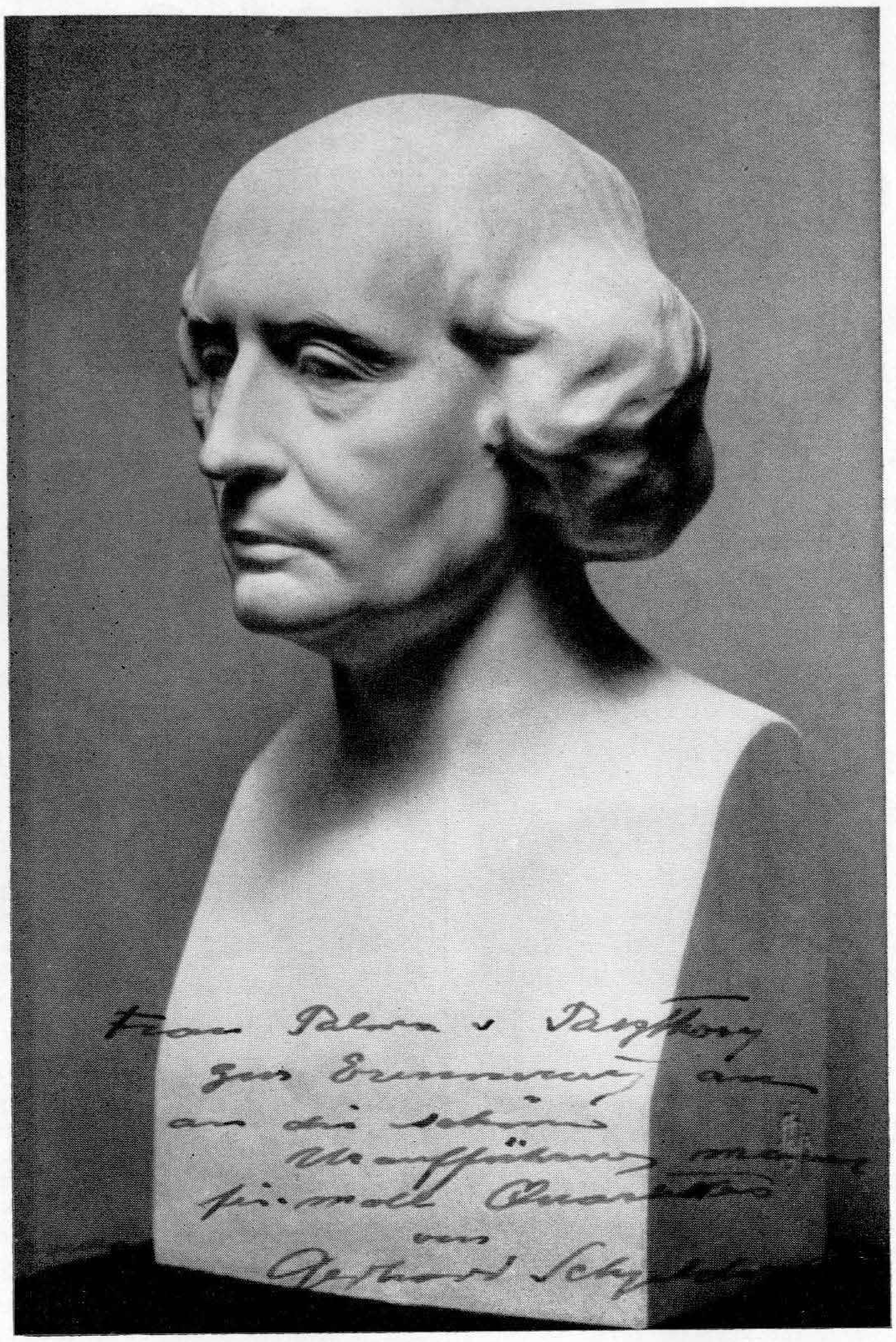


phot. L. Held, Weimar

Max Reger

Ölgemälde von Franz Nölken-Hamburg
(Abdruck mit Erlaubnis des Reger-Archivs zu Weimar)

Zu dem Aufsatz: Hermann Unger, Unbekannte Reger-Bildnisse



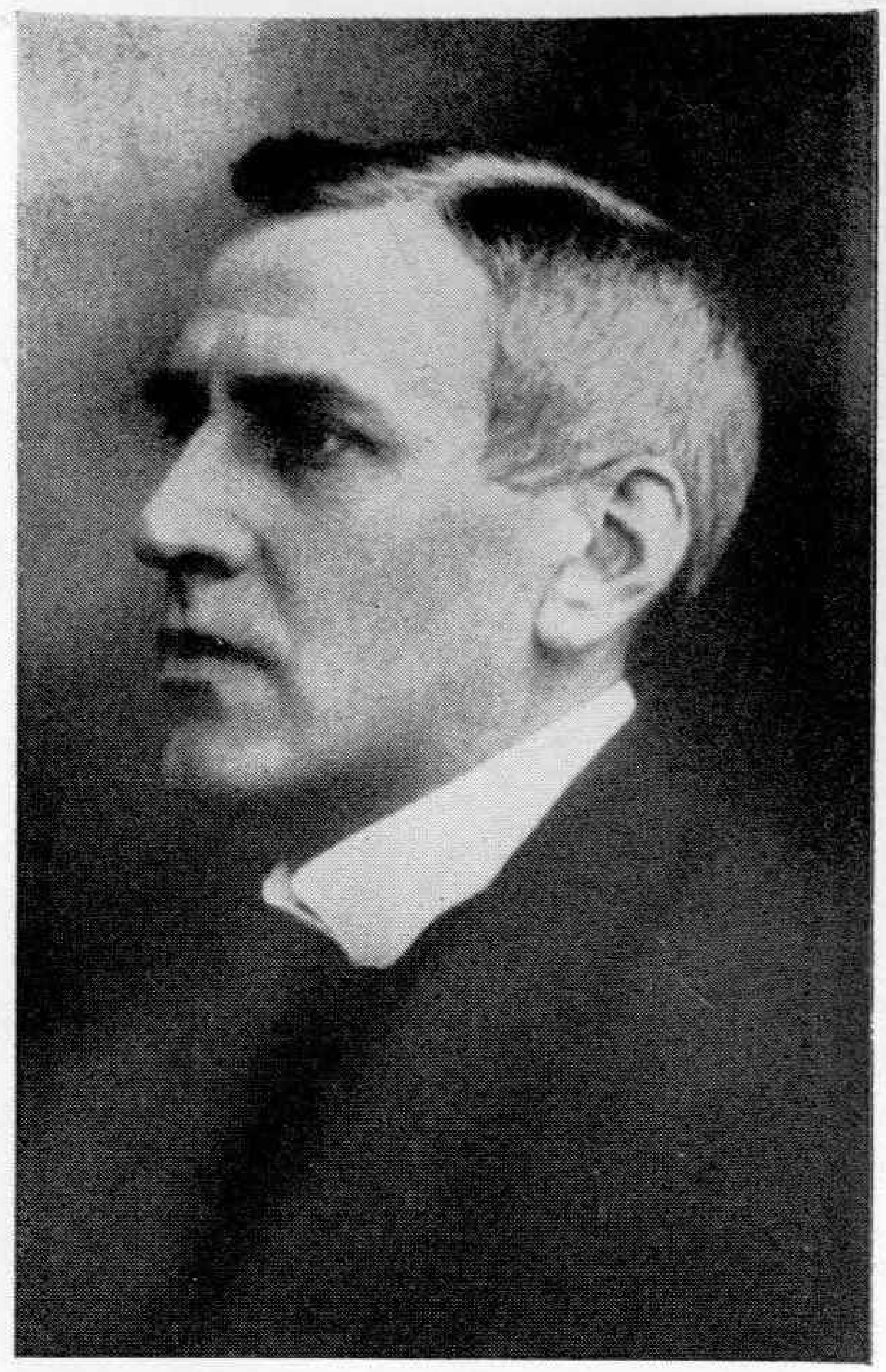
Gerhard Schjelderup

Marmorbüste von Professor Brodauf, Dresden (1912)

(Das Original befindet sich im Dresdner Stadtmuseum)



Hugo Alfvén



Wilhelm Stenhammar



Natanael Berg



Kurt Atterberg

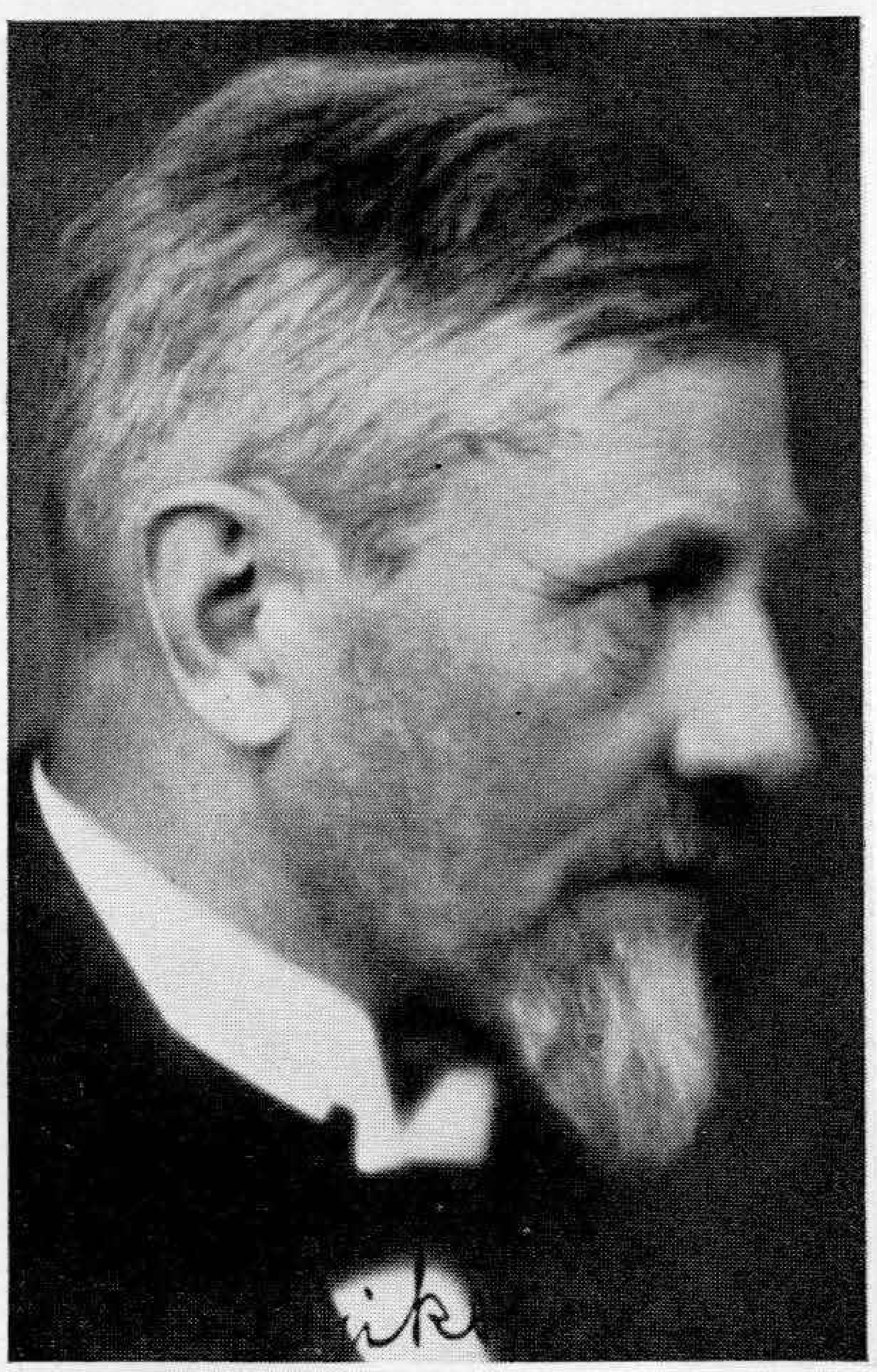
Zu dem Aufsatz von Fritz Tutenberg: Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß



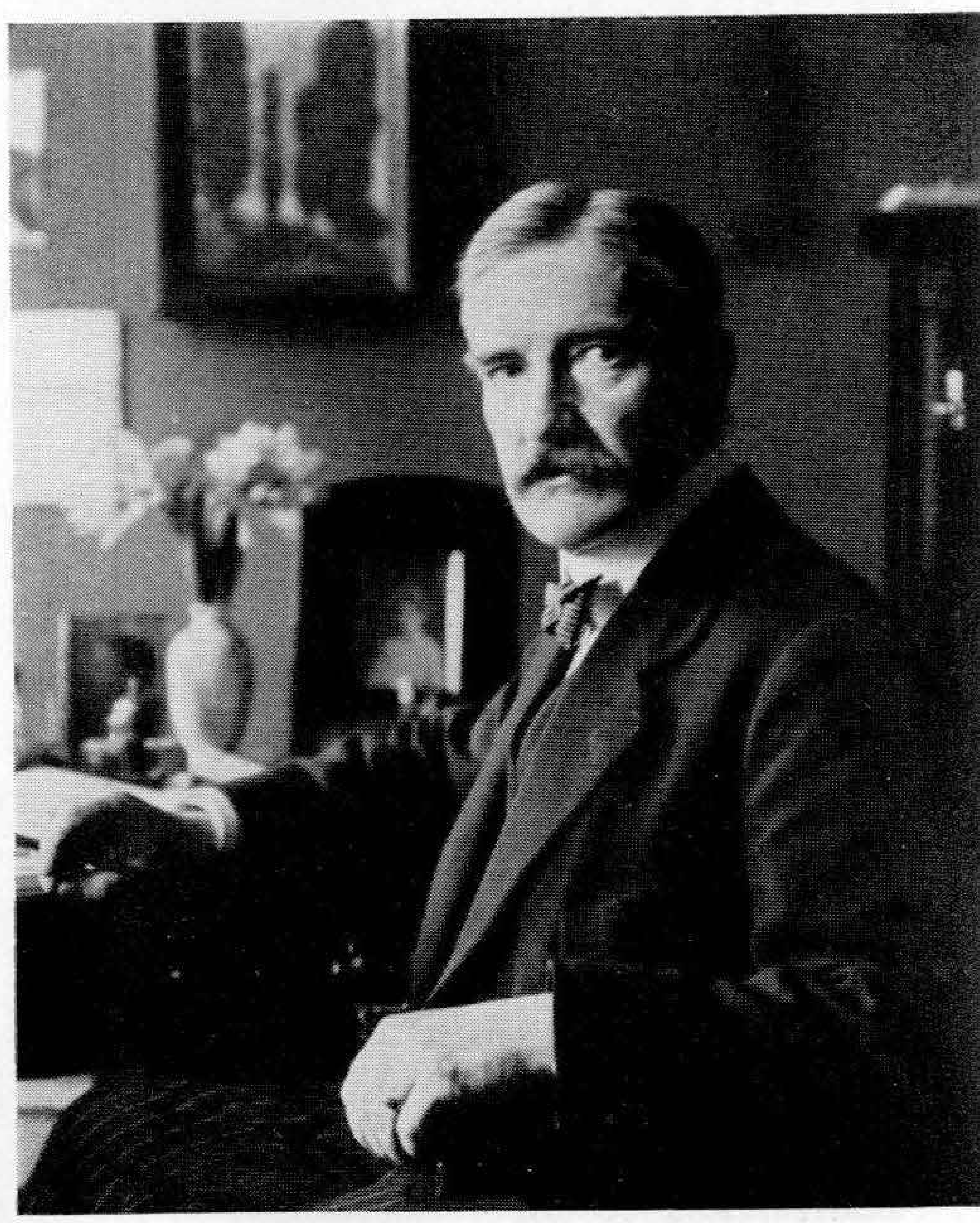
Oskar Lindberg



Türe Rangström

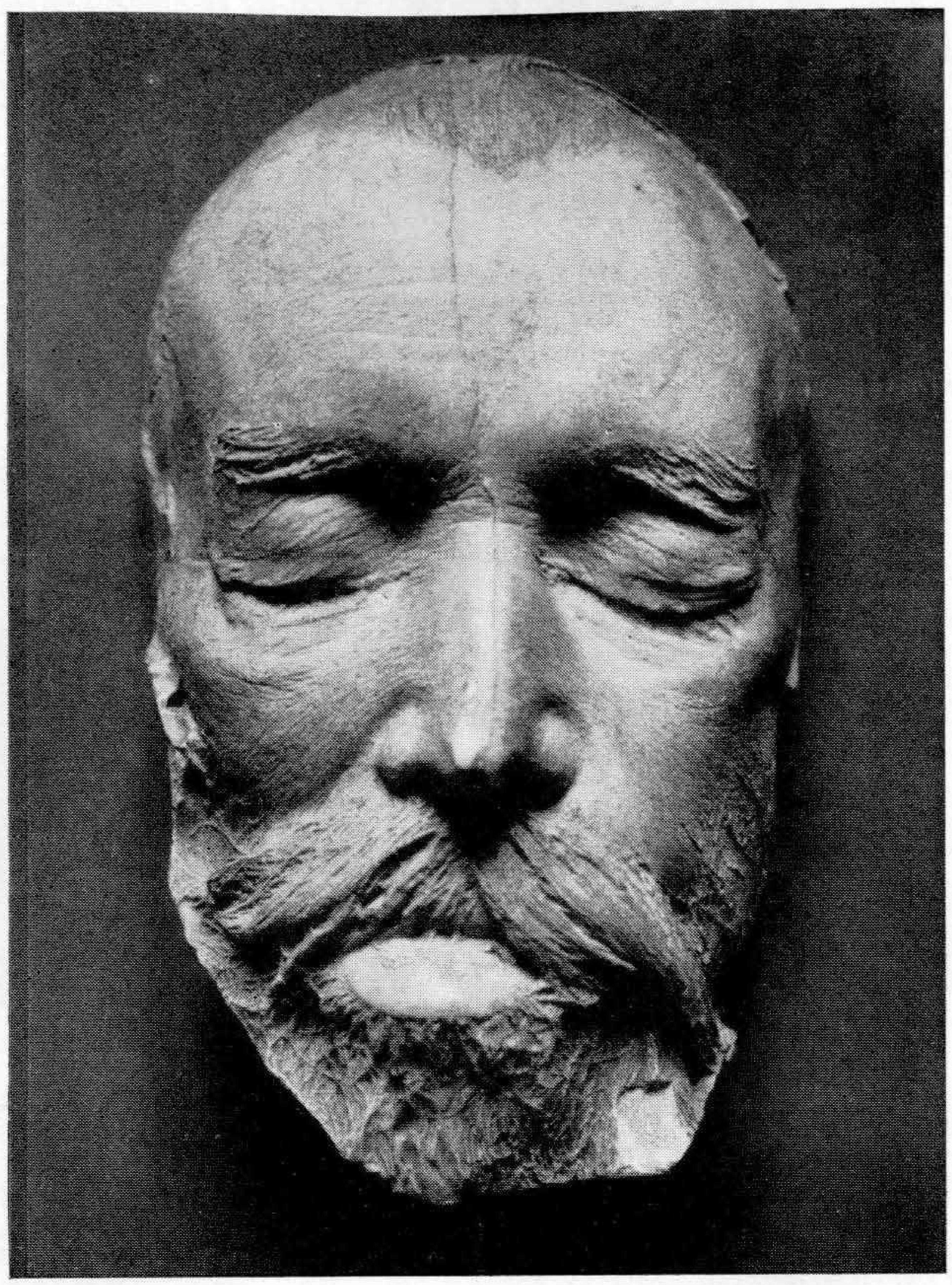


Josef Eriksson



Henning Mankelt

Zu dem Aufsatz von Fritz Tutenberg: Moderne schwedische Musik und Musiker im Umriß



Johannes Brahms

Totenmaske

(Ein Teil des Bartes fehlt)

Das Original befindet sich im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde zu Wien



Pianistin Henriette Hemala-Ribarz, Johannes Brahms, Frl. Miller von Aichholz

Aufnahme Eugen Miller von Aichholz aus dem Jahre 1896, aufgefunden von Maria Komorn, Wien

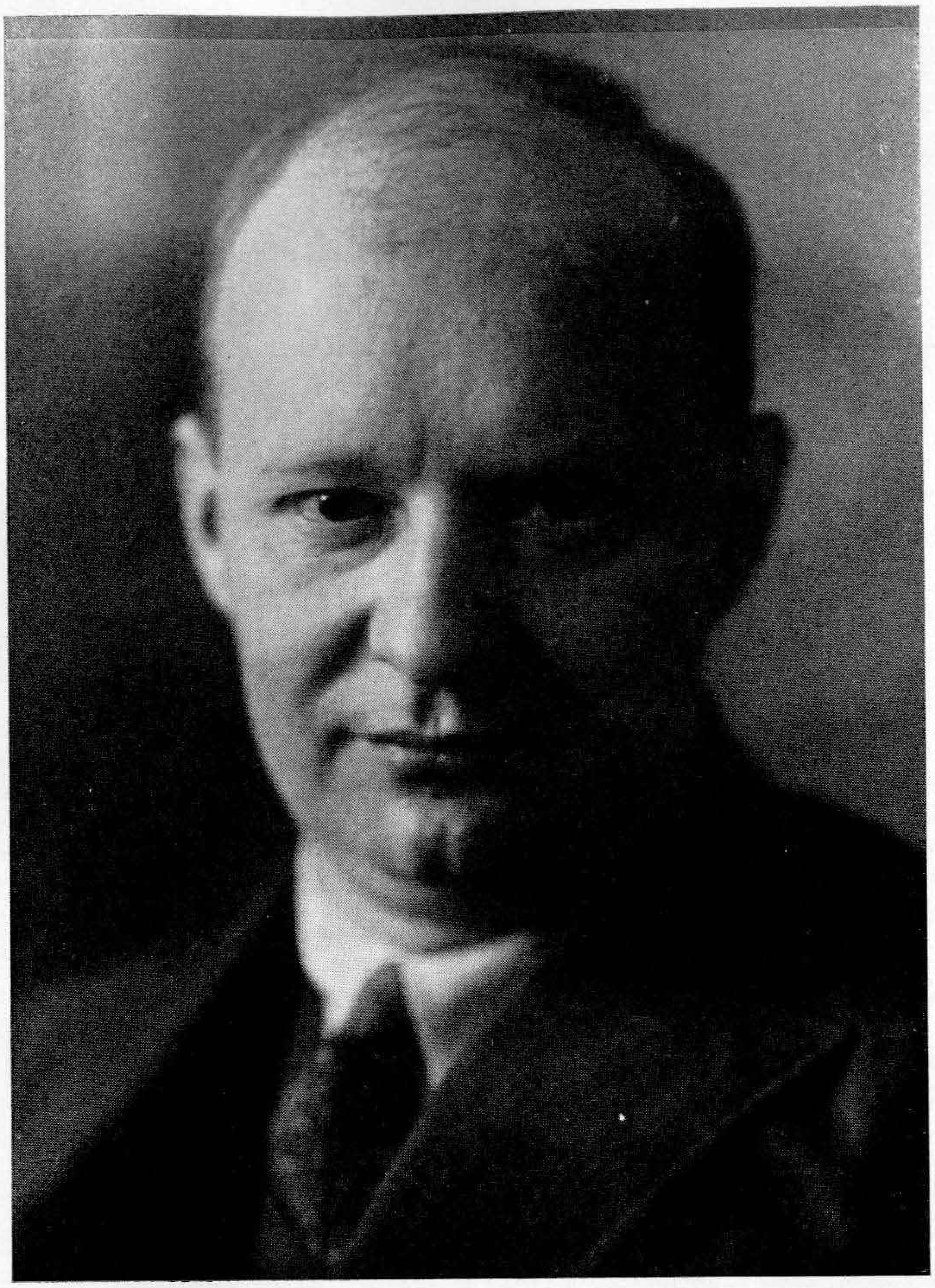


Letzte Aufnahme von Brahms am 7. März 1897, zwei Monate vor seinem Tode

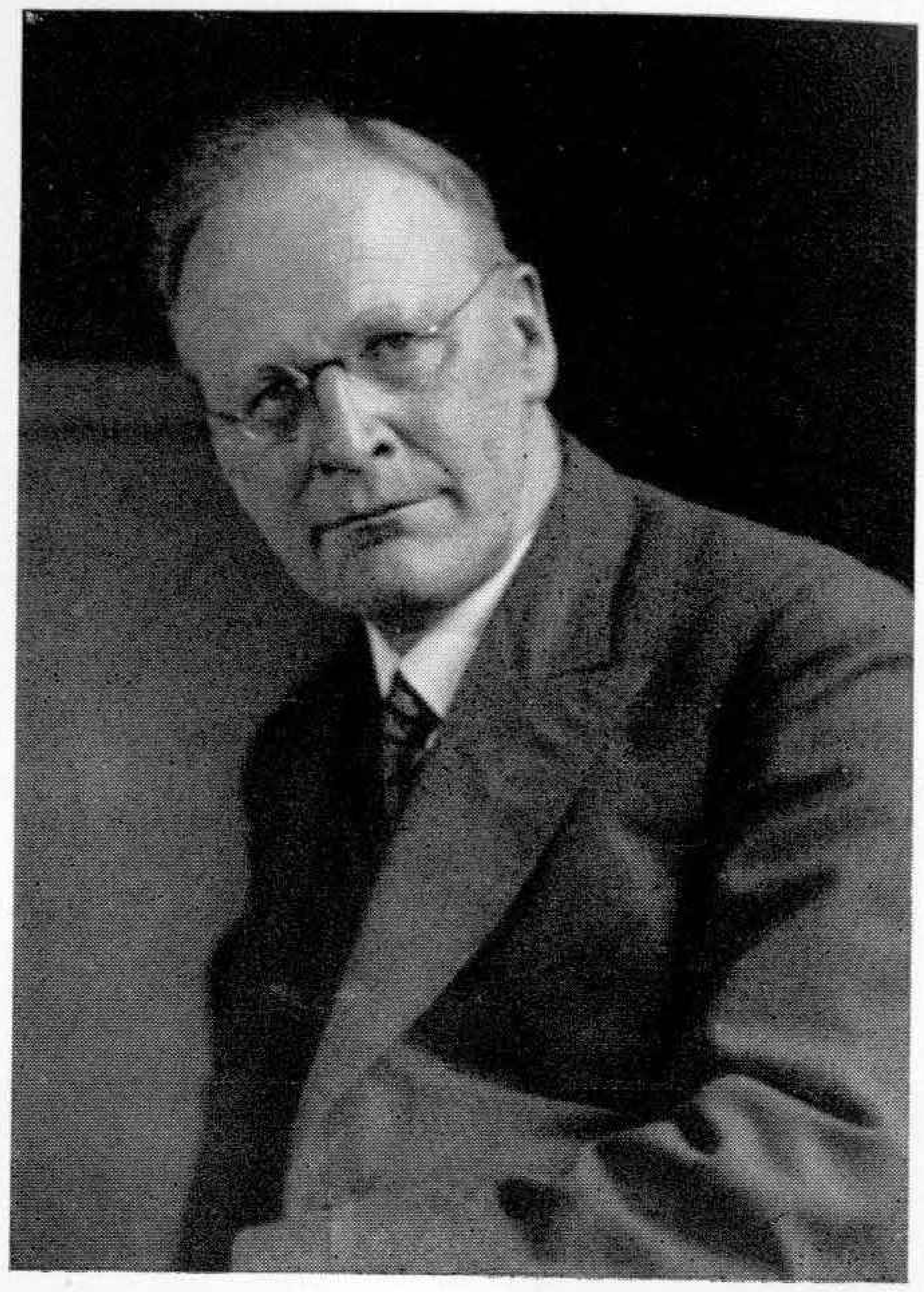
Obere Reihe: Julius Epstein, Eusebius Mandyczewski, Robert Hausmann, Henriette Hemala, Dr. Passini, Em. Wirth, Karl Halir

Untere Reihe: Frl. von Miller-Aichholz, Ed. Hanslick, Johannes Brahms Frau Passini, Jos. Joachim

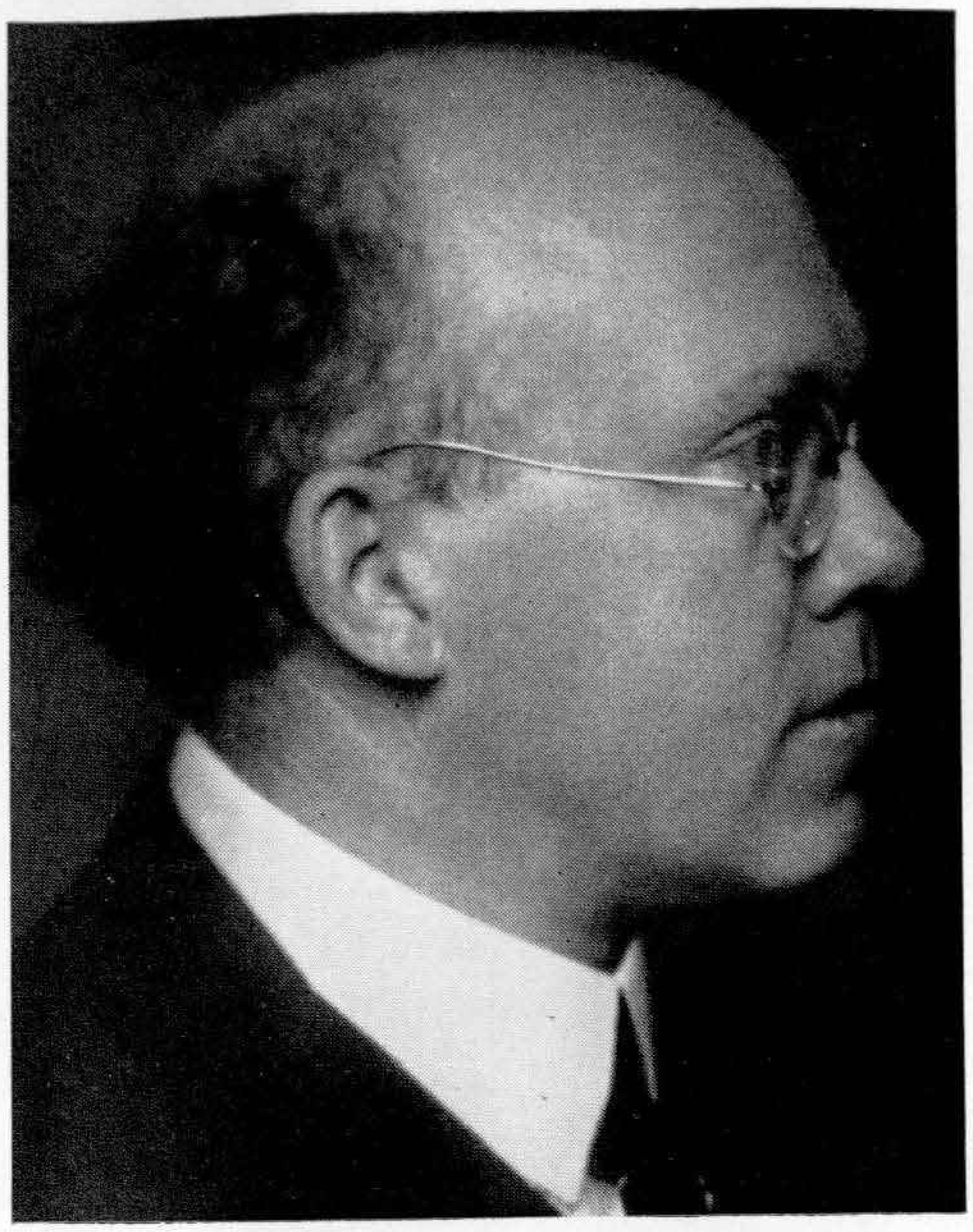
Aufnahme Eugen Miller von Aichholz, aufgefunden von Maria Komorn



Paul Hindemith



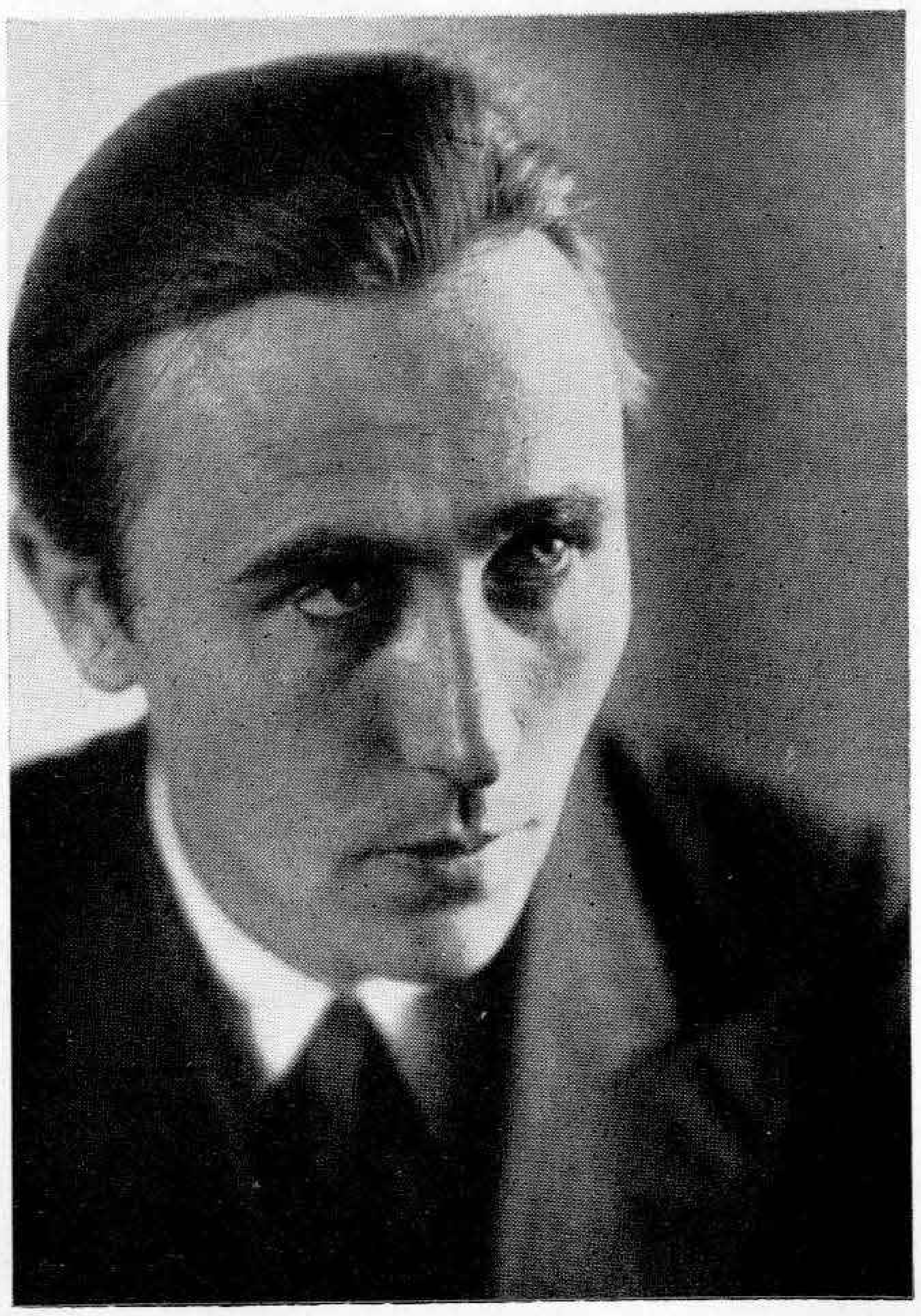
Der Festdirigent des Dortmunder Tonkünstlerfestes



Walter Braunfels



Hans Brehme



Werner Egk



Clemens Frh. von Franckenstein



Ottmar Gerster



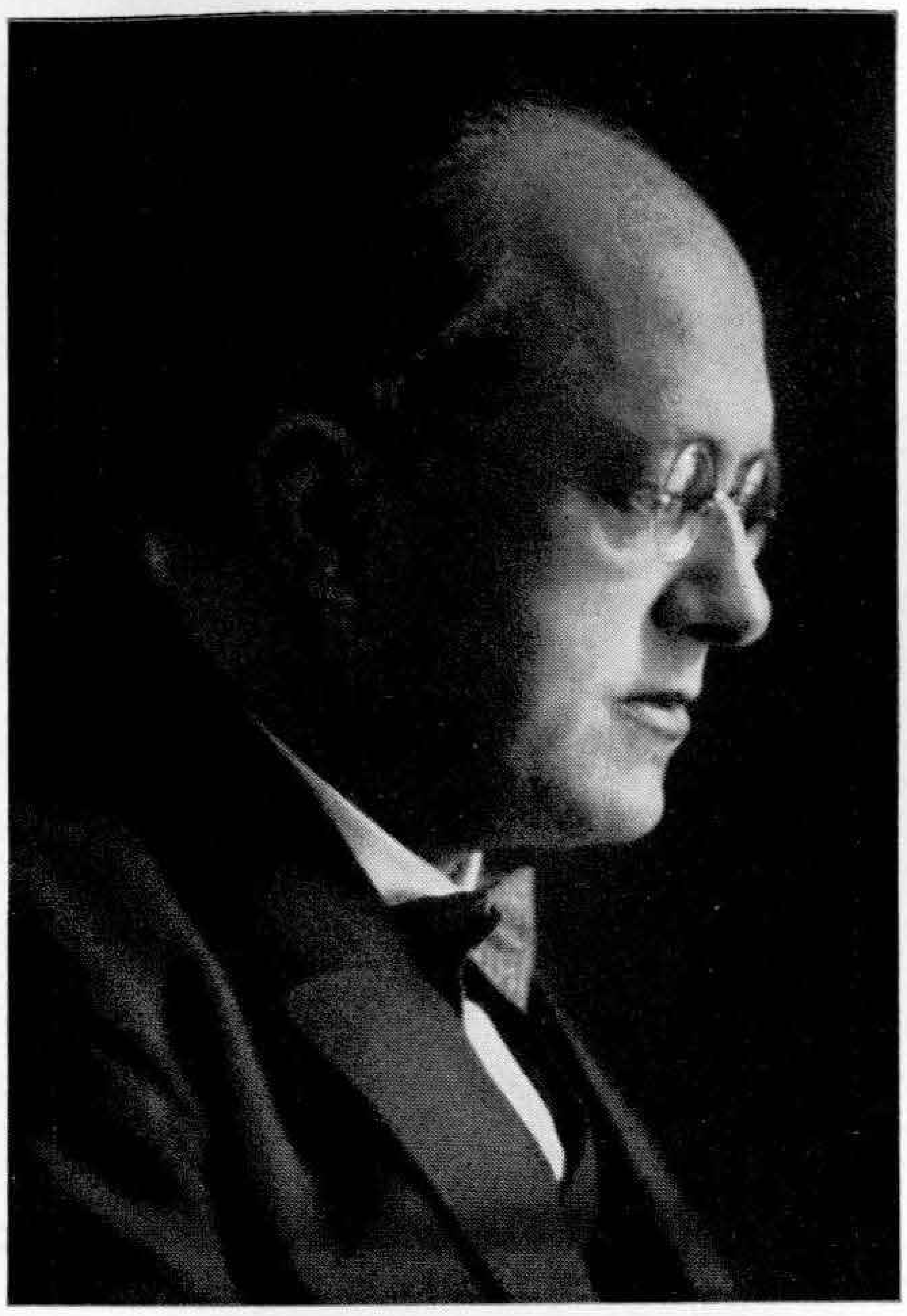
Paul Groß



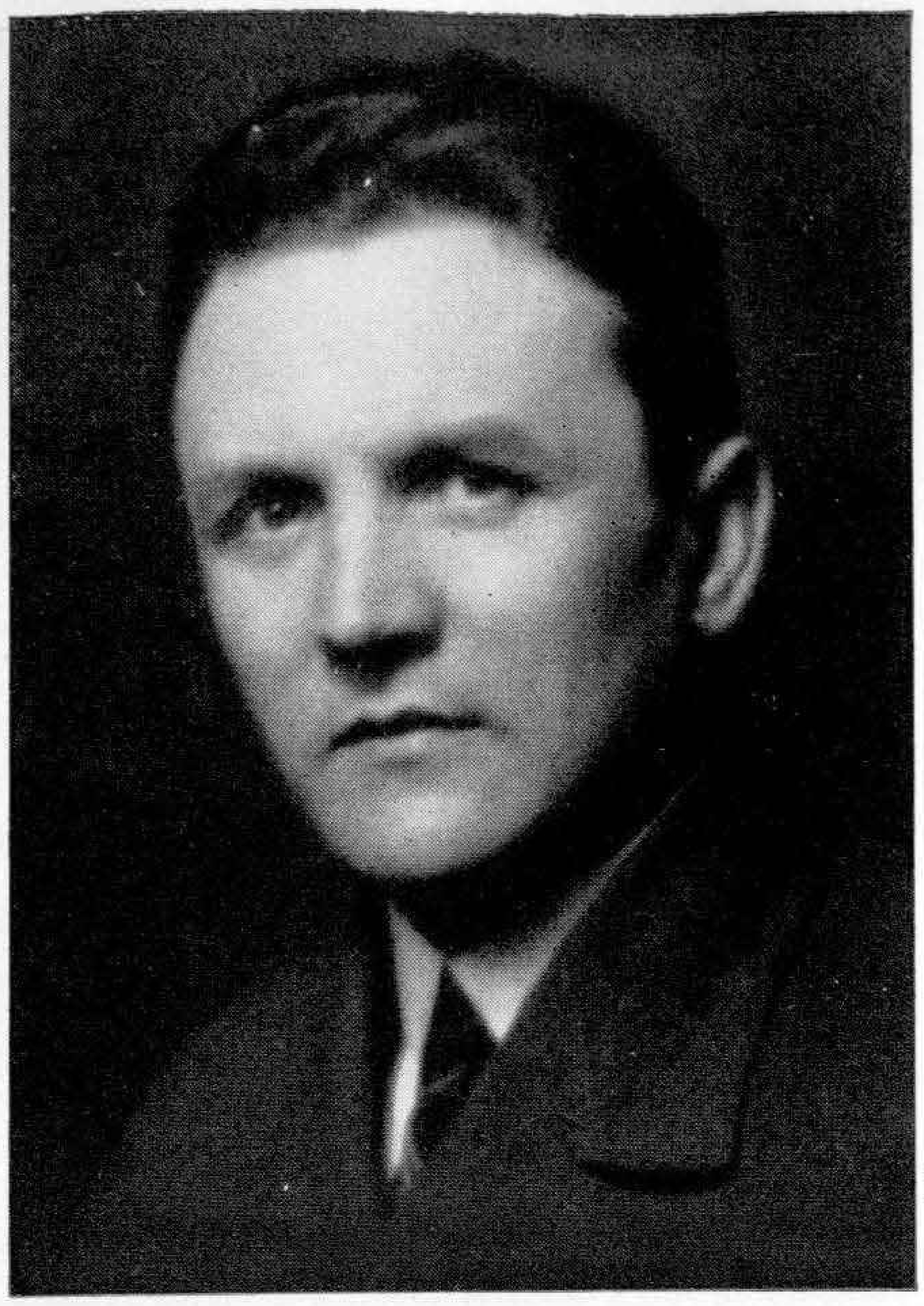
Karl Hasse



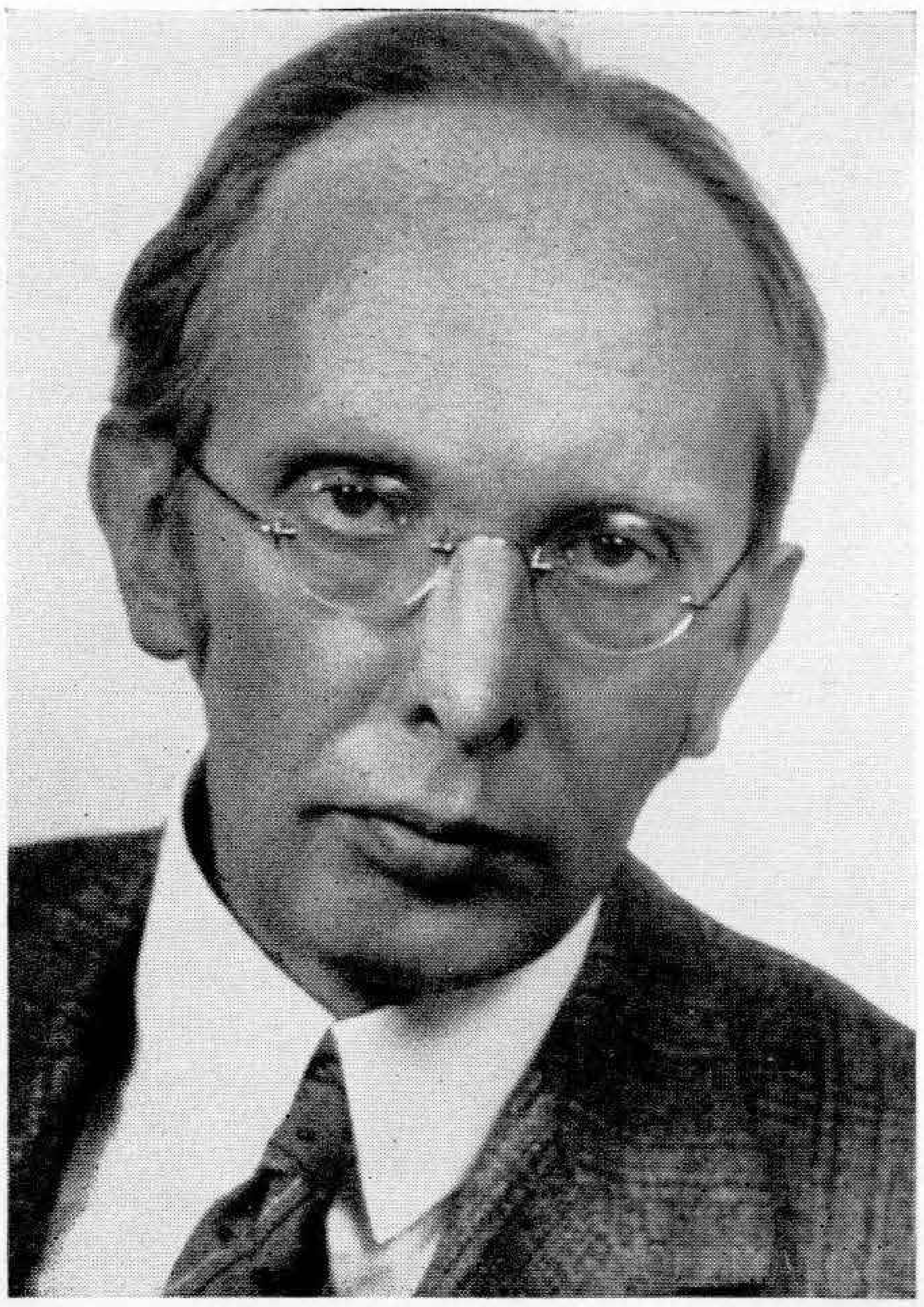
Karl Höller



Armin Knab



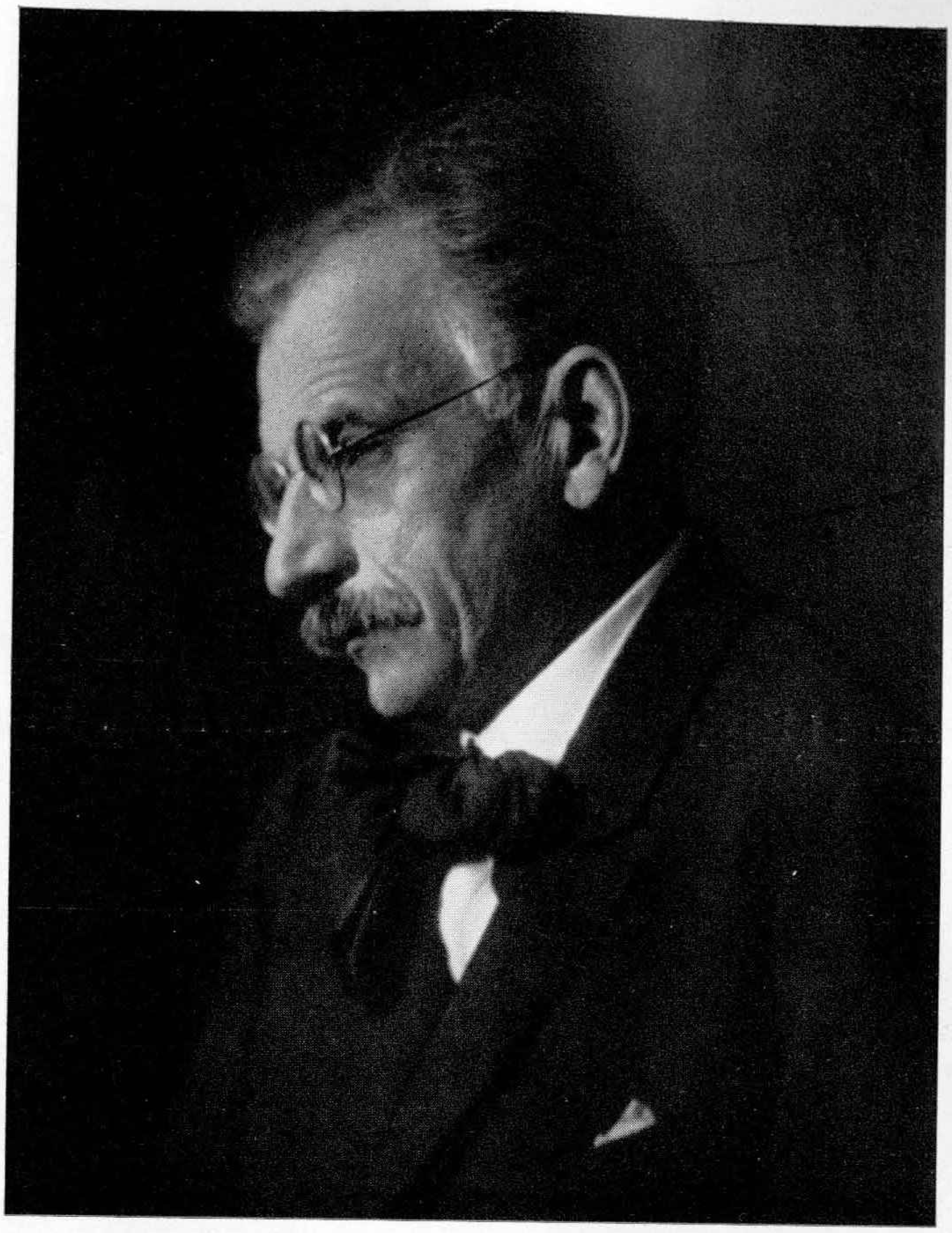
Josef Lechthaler



Wilhelm Petersen



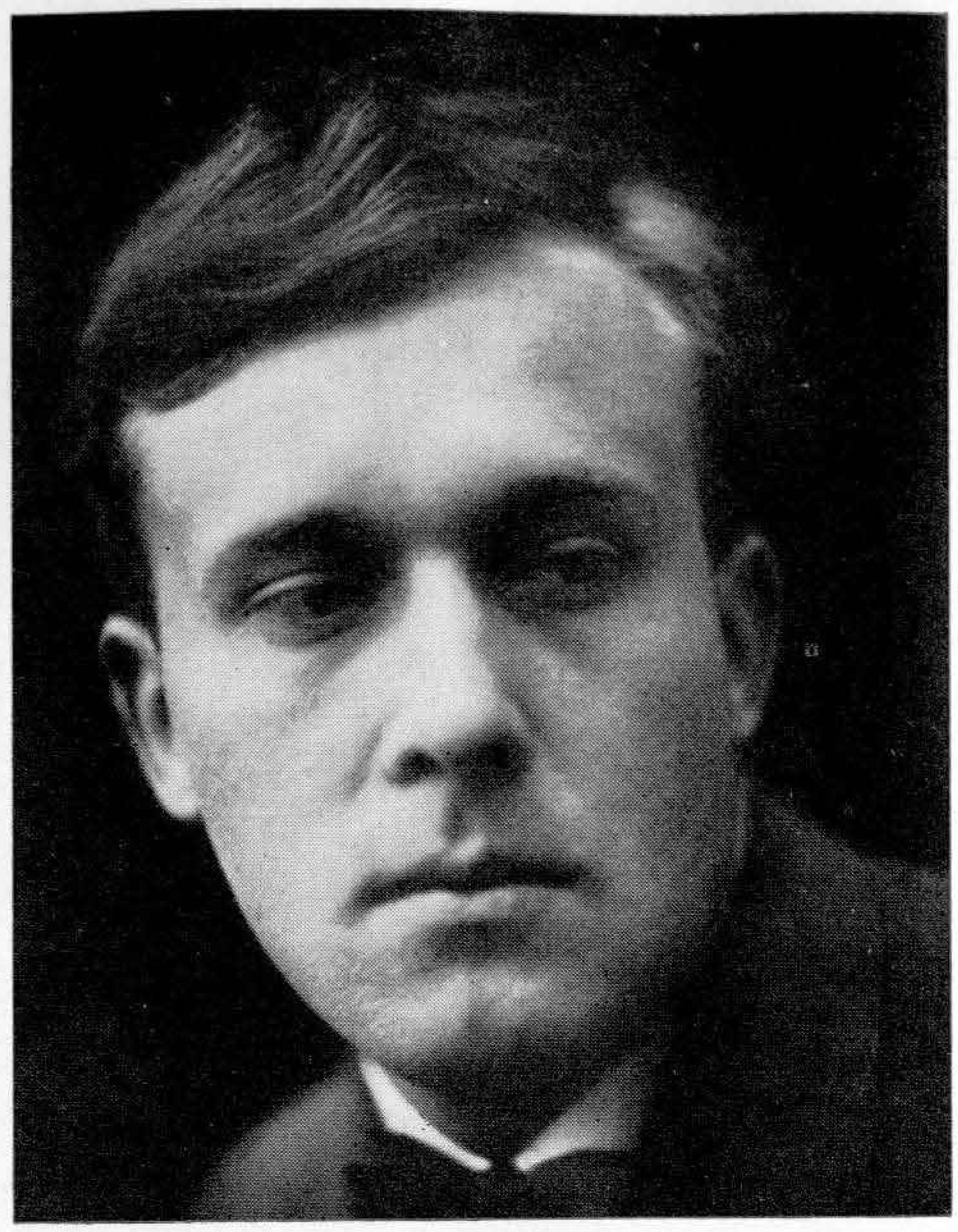
Hubert Pfeiffer



Dr Hans Pfitzner.



Franz Philipp



Hermann Reutter



Helmut Saller



Peter Schacht



Emil Nicolaus Freiherr von Reznicek



Hans Joachim Therstappen



Anton von Webern



Frank Wohlfahrt



A. Pieperhoff, Leipzig

Frau Winifred Wagner



A. Pieperhoff, Leipzig

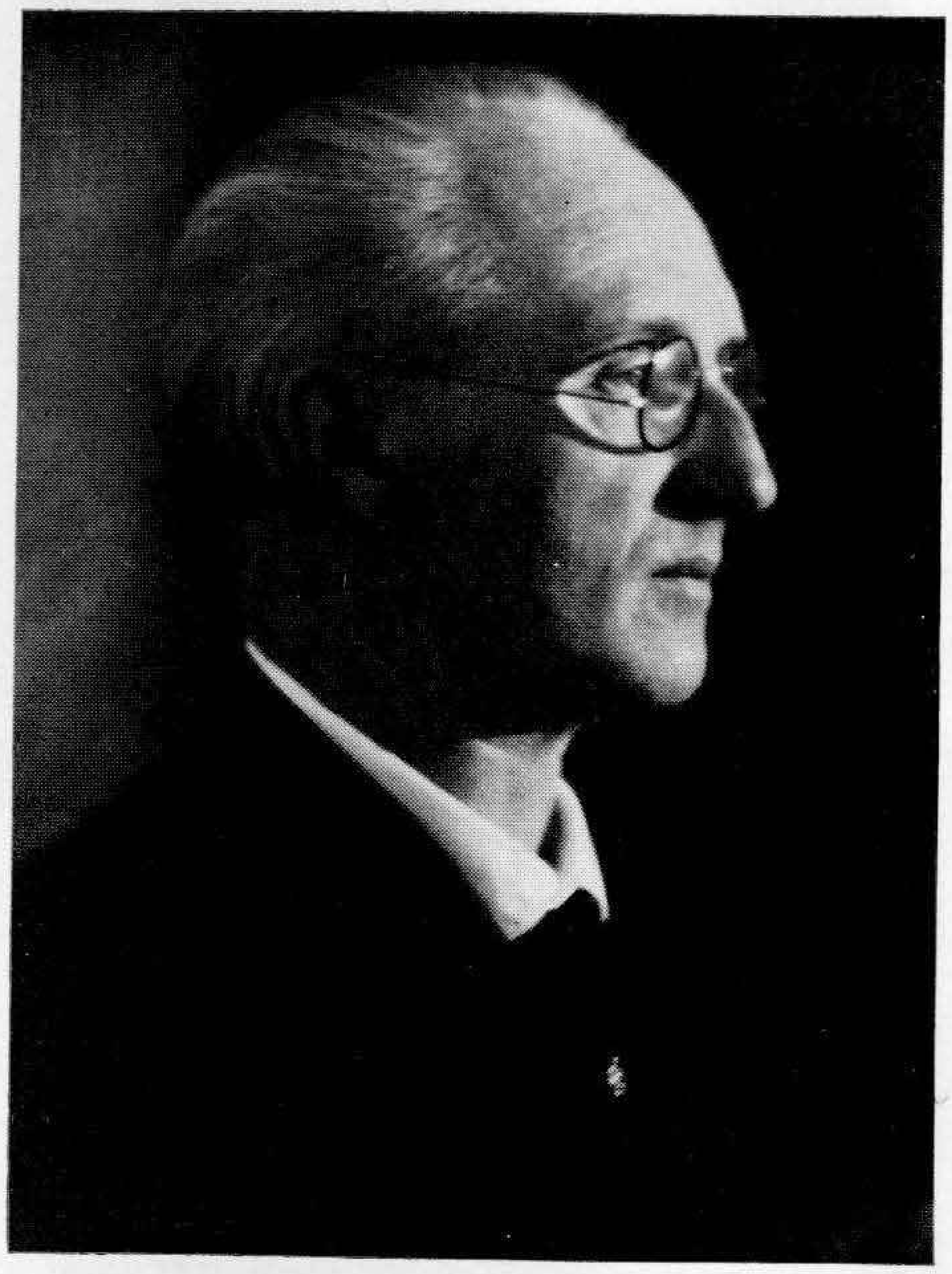
Richard Strauß



A. Pieperhoff, Leipzig

Karl Elmendorff

Die Dirigenten der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933



A. Pieperhoff, Leipzig

Karl Kittel



A. Pieperhoff, Leipzig

Heinz Tietjen

Die Leitung der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933



A. Pieperhoff, Leipzig

Frida Leider



A. Pieperhoff, Leipzig

Maria Müller



A. Pieperhoff, Leipzig

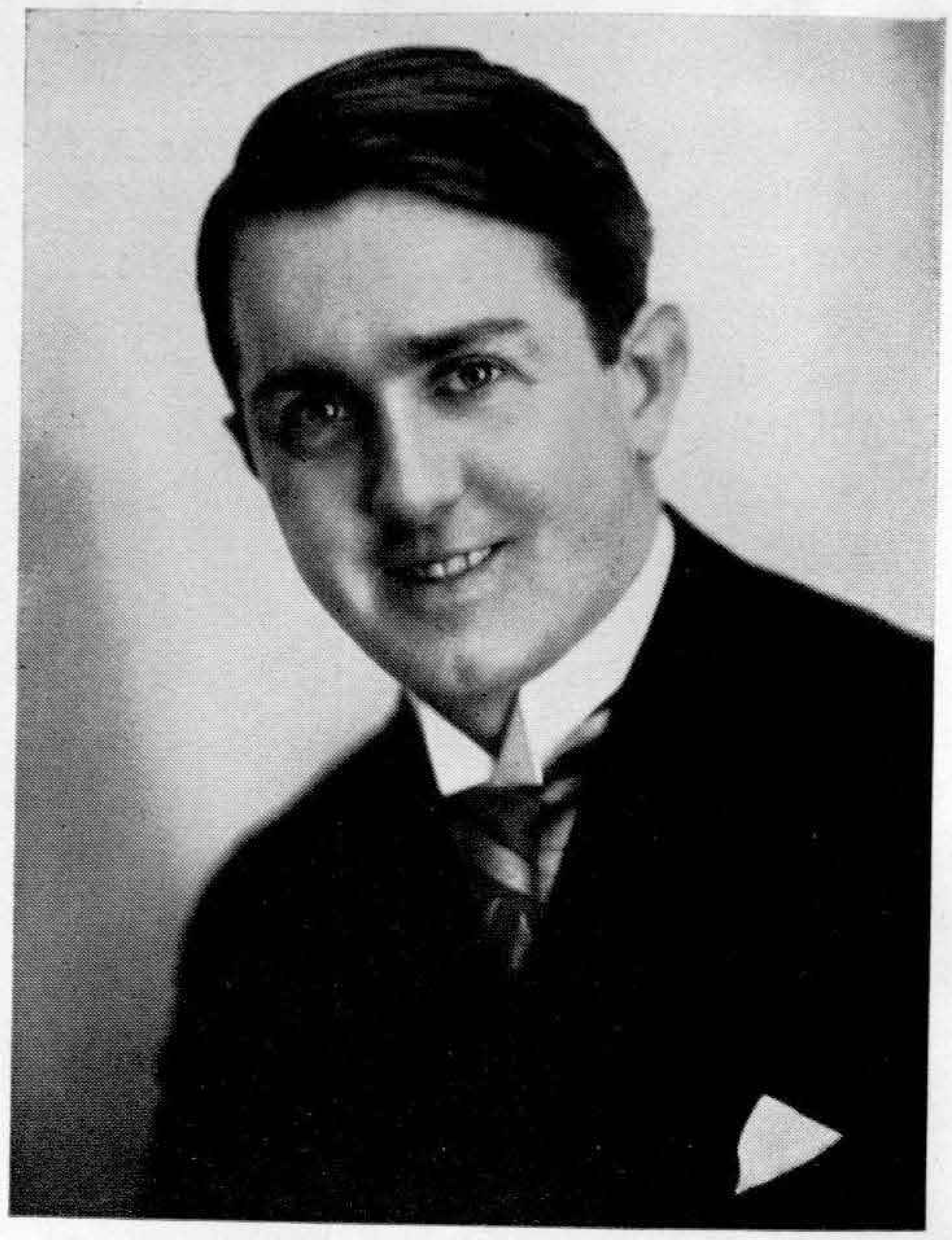
Rudolf Bockelmann

Hauptdarsteller der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933



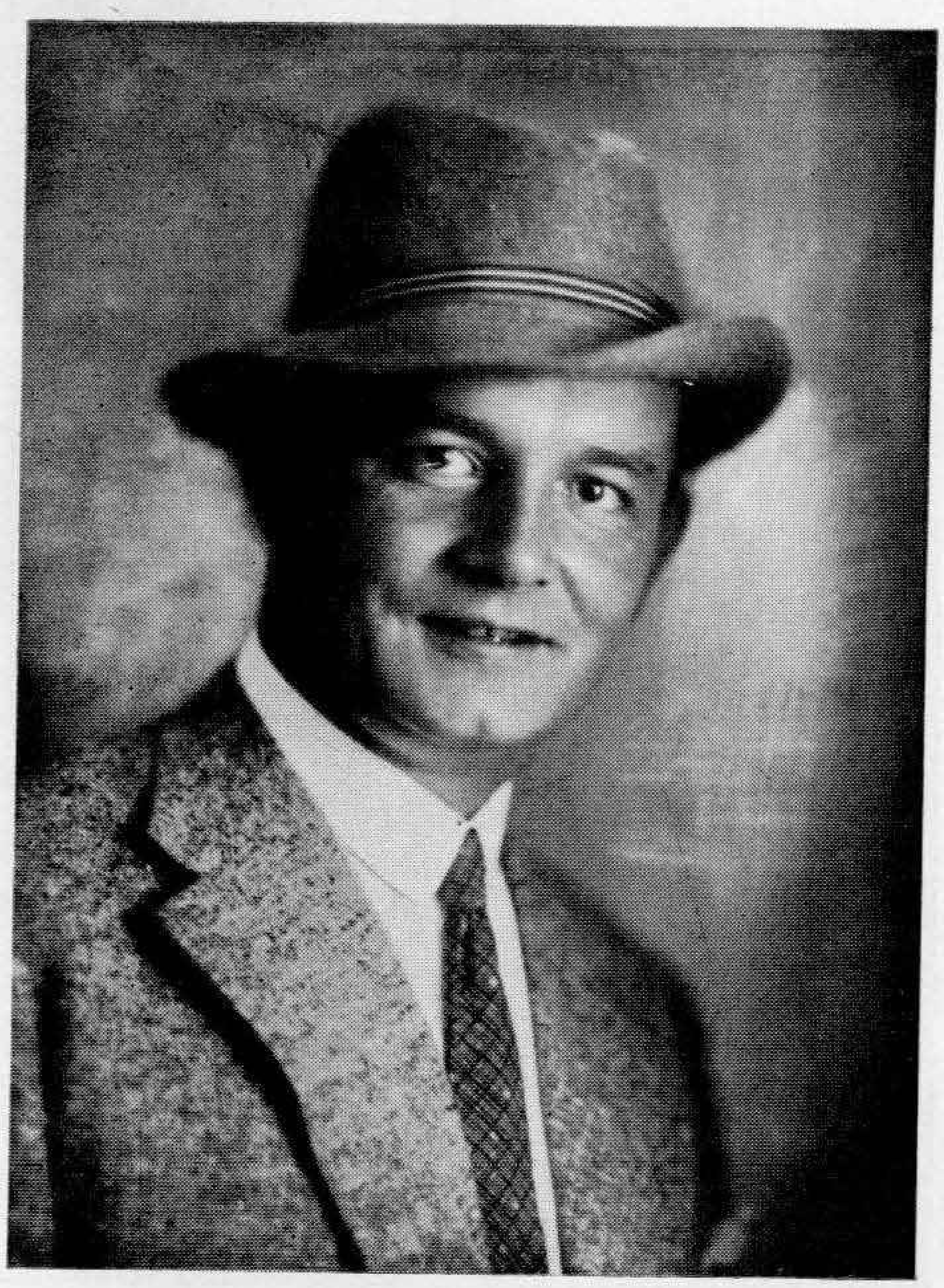
A. Pieperhoff, Leipzig

Ivar Andrésen



A. Pieperhoff, Leipzig

Erich Zimmermann



A. Pieperhoff, Leipzig

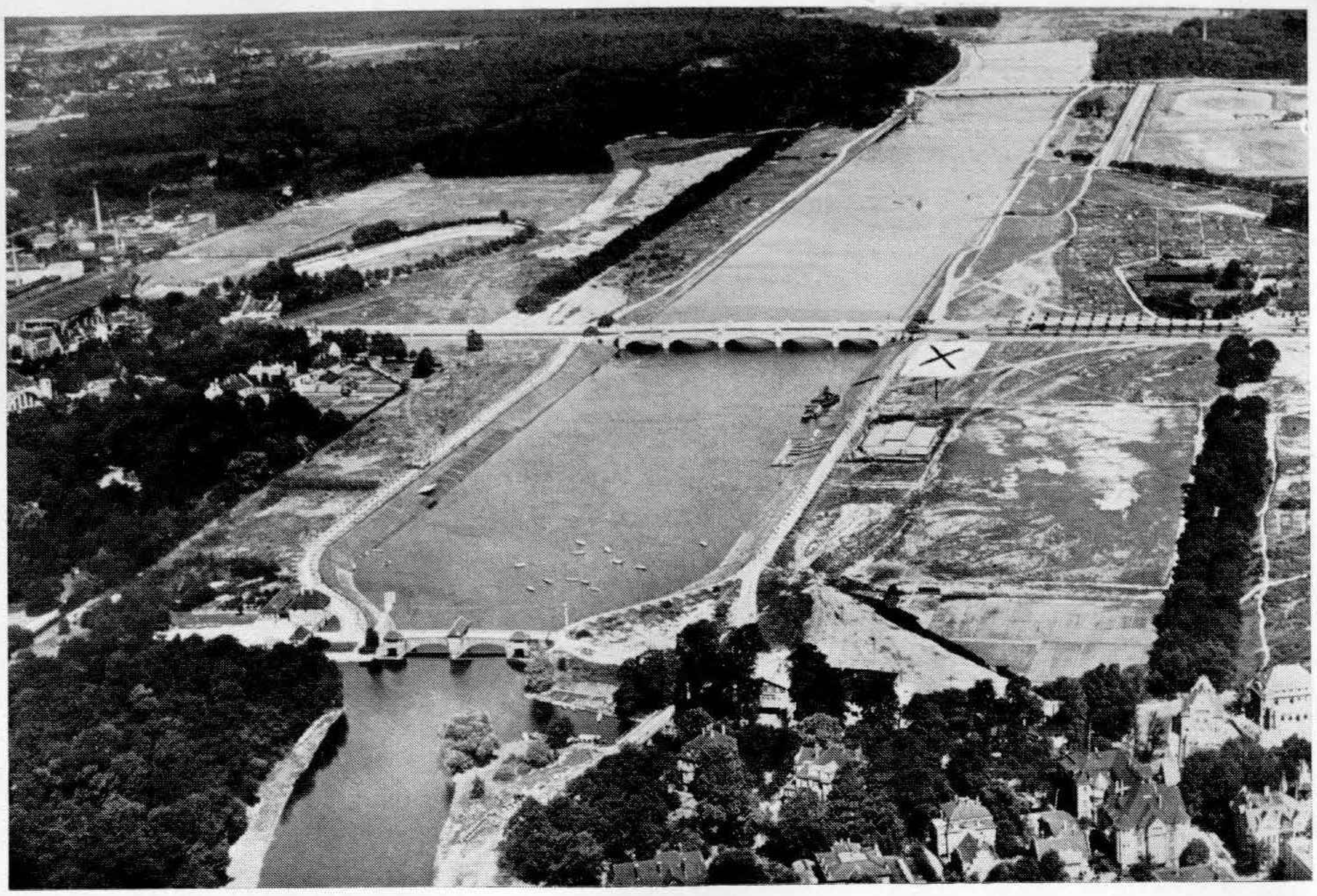
Fritz Wolff



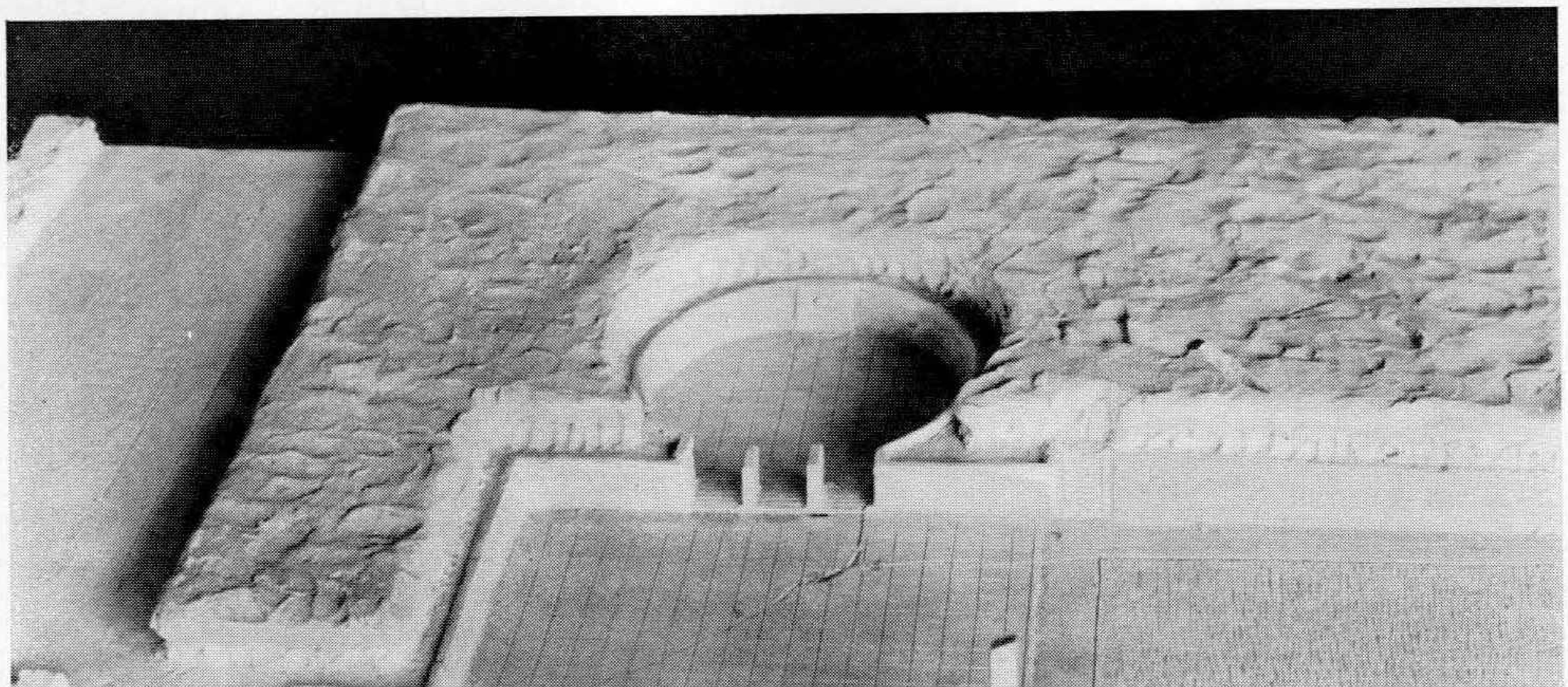
A. Pieperhoff, Leipzig

Herbert Jannsen

Hauptdarsteller der Bayreuther Bühnenfestspiele 1933



Ausschreibungsunterlage zum Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal in Leipzig
(x = Platz für das Denkmal)

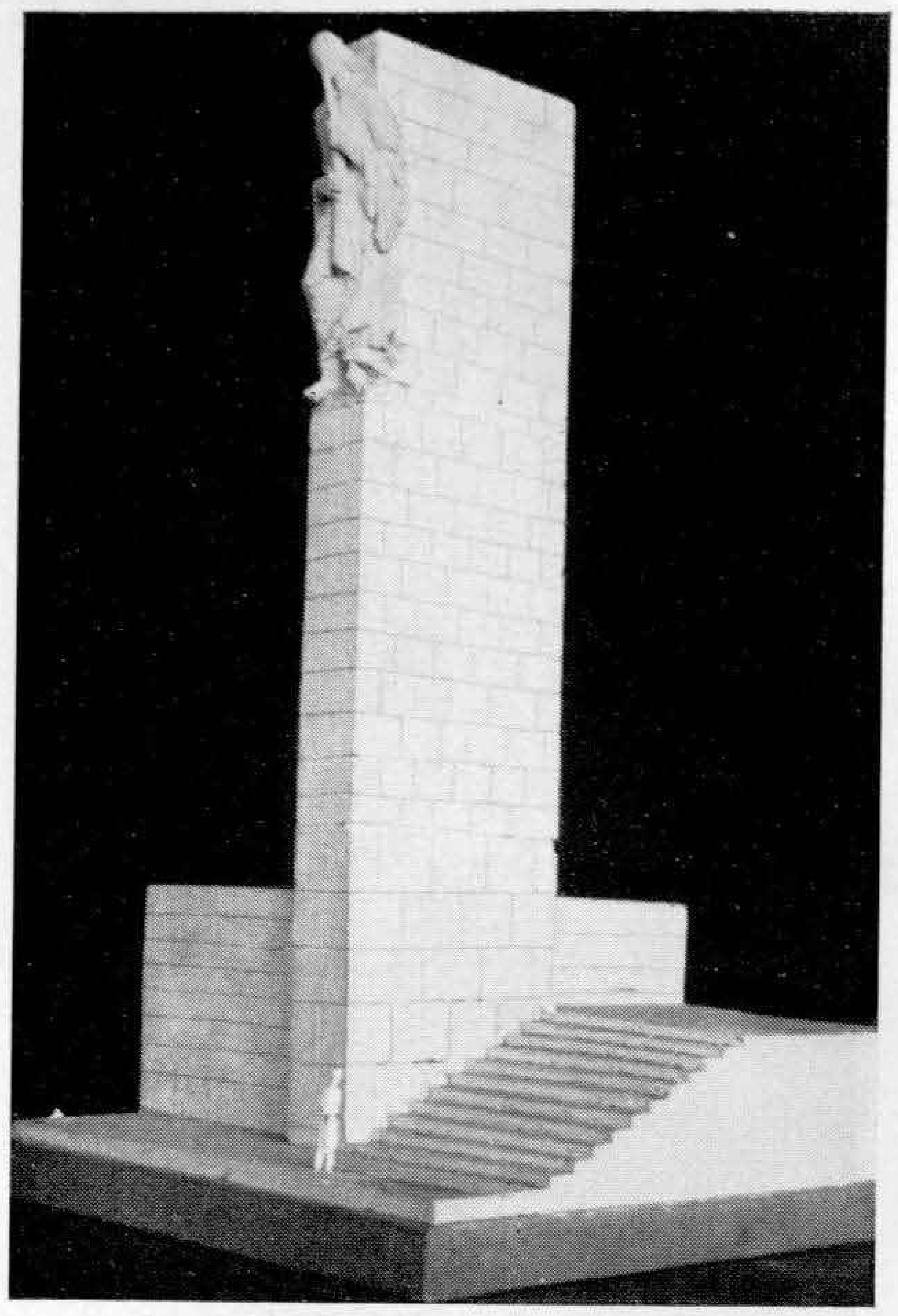


Entwurf Nr. 106 Reg. u. Baurat Hans Petersen und Bildhauer Georg Fürstenberg (Frankfurt a. O.)

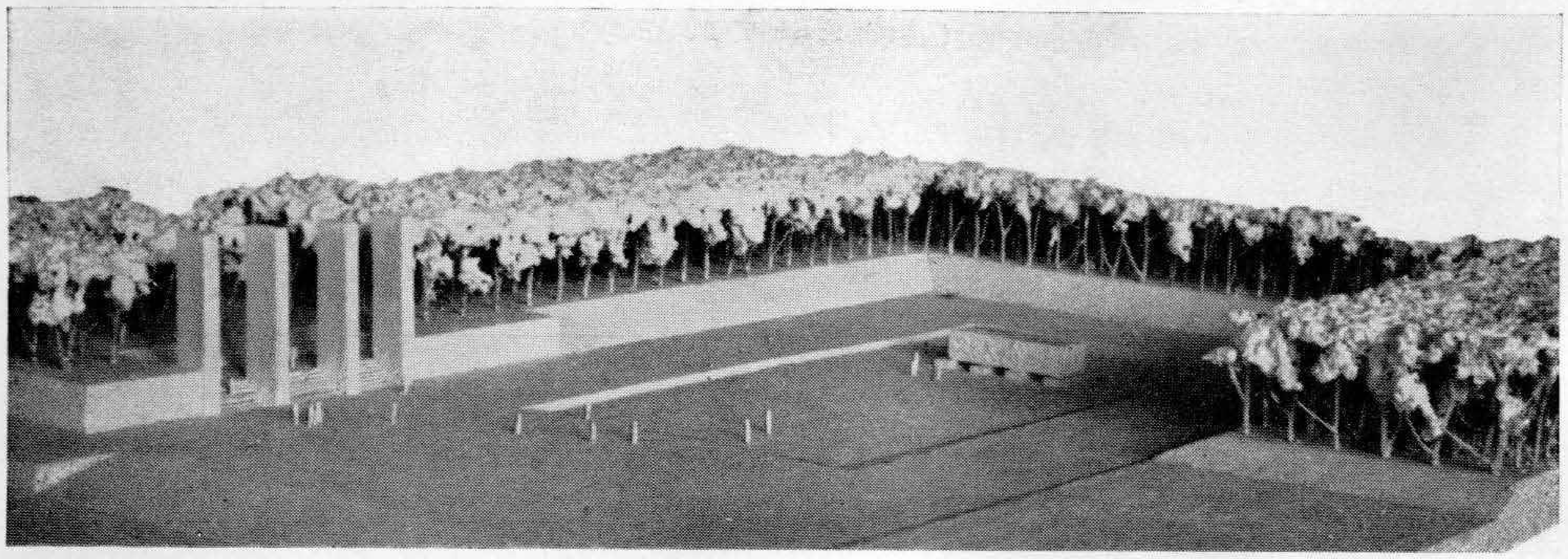
Die preisgekrönten Arbeiten im Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig



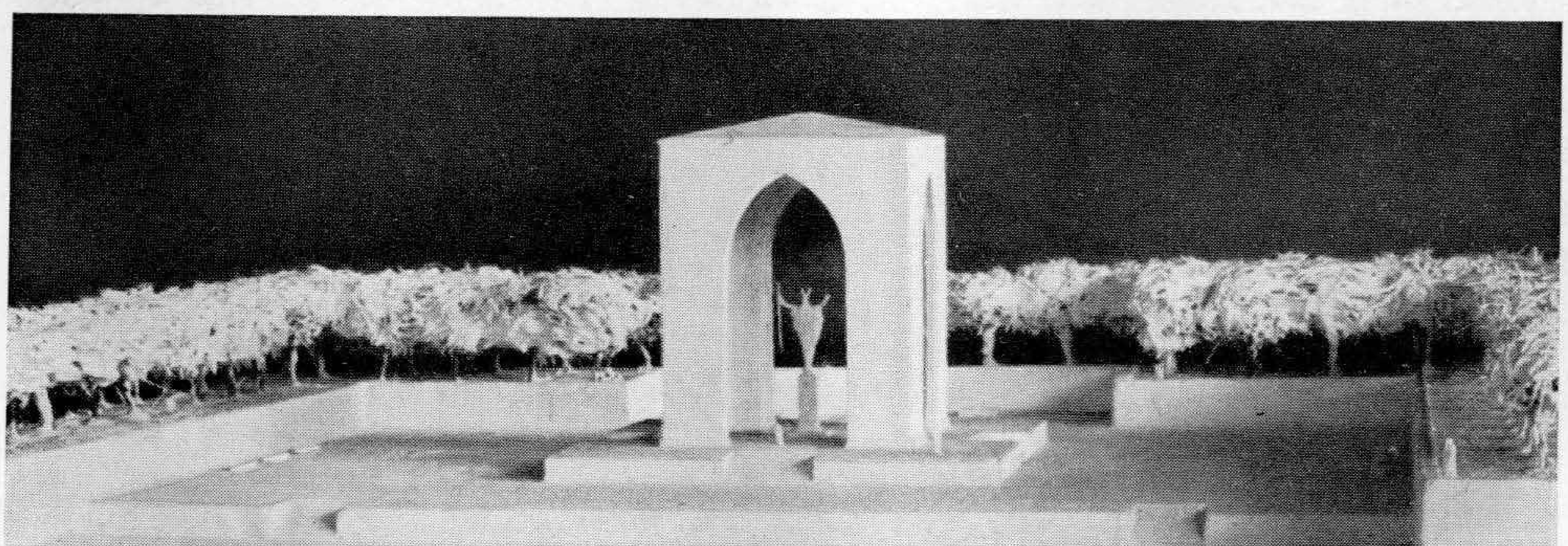
Detail zu Entwurf Nr. 245 a



Detail zu Entwurf Nr. 551



Entwurf Nr. 551 Architekt Franz Reichel und Bildhauer Hanns Leo Albert, Nürnberg



Entwurf Nr. 245 a Prof. Hans Schwegerle, Bildhauer und Prof. Ernst Haiger, Architekt, München

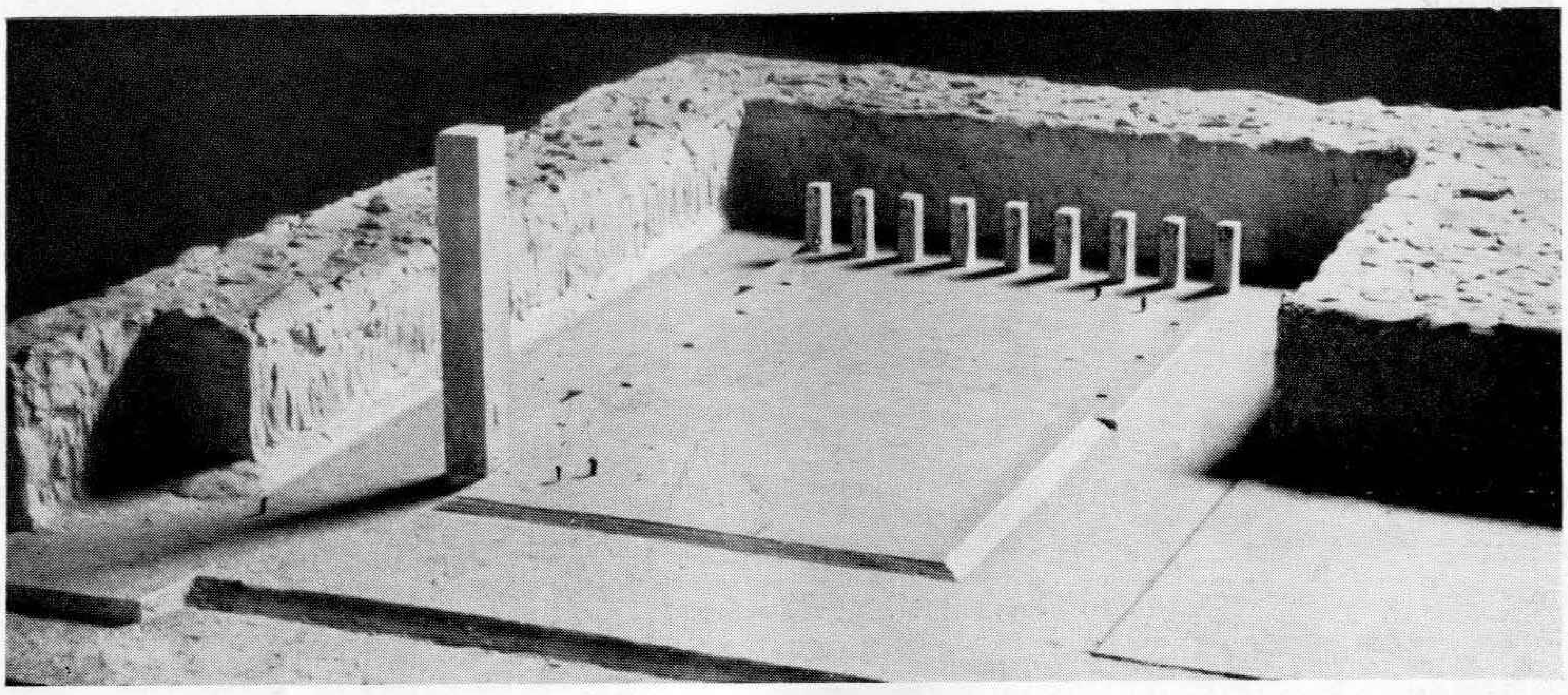
Die preisgekrönten Arbeiten im Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig



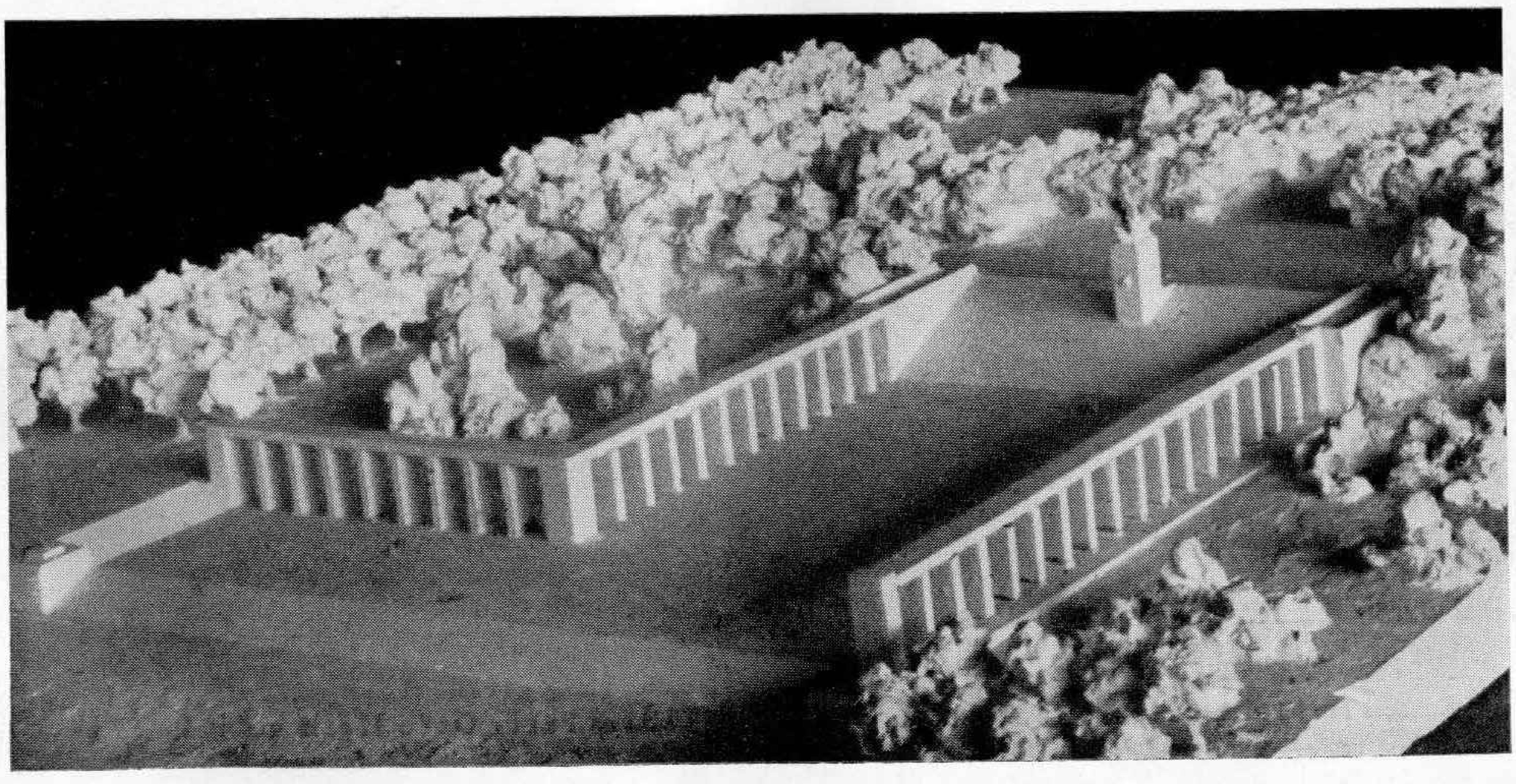
Detail aus Entwurf Nr. 431 Architekt Paul Pfabe-Reichenbach und Bildhauer Hermann Kreß-Dresden



Detail zu Entwurf Nr. 451

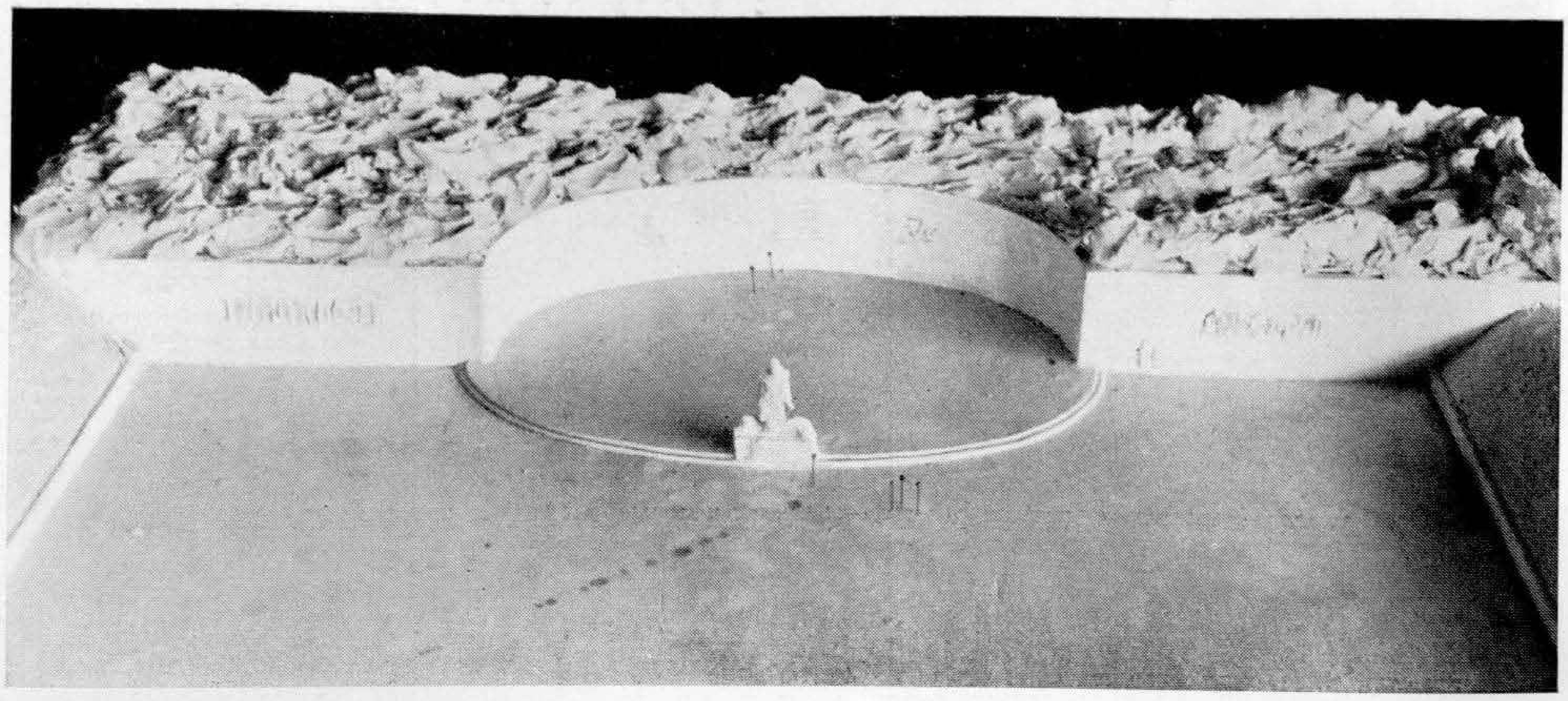


Entwurf Nr. 228 Bildhauer Karl Kroher und Poſtbaurat Heinrich Gützger, München



Entwurf Nr. 451 Architekt Hans Richter und Prof. Karl Albiker, Bildhauer, Dresden

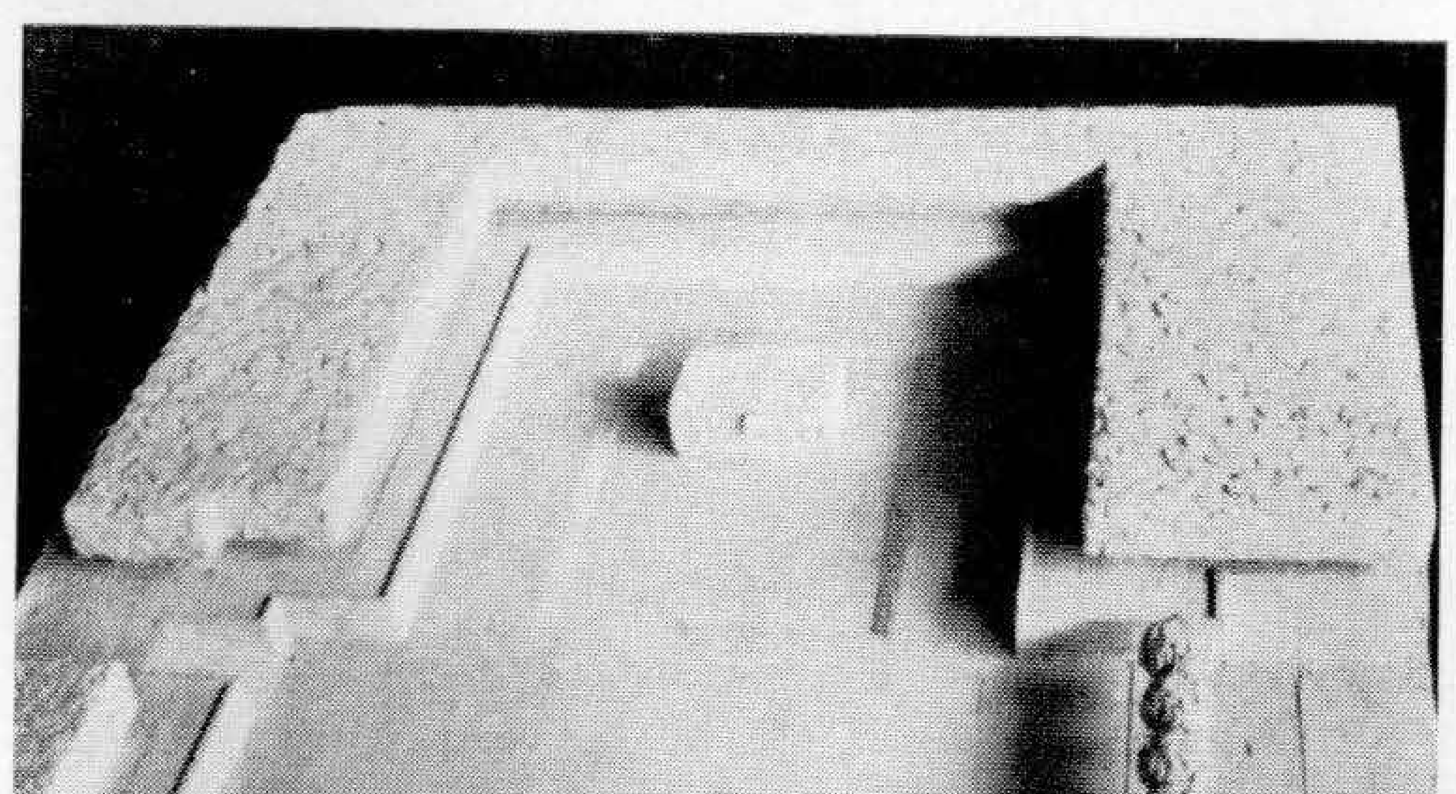
Die preisgekrönten Arbeiten im Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig



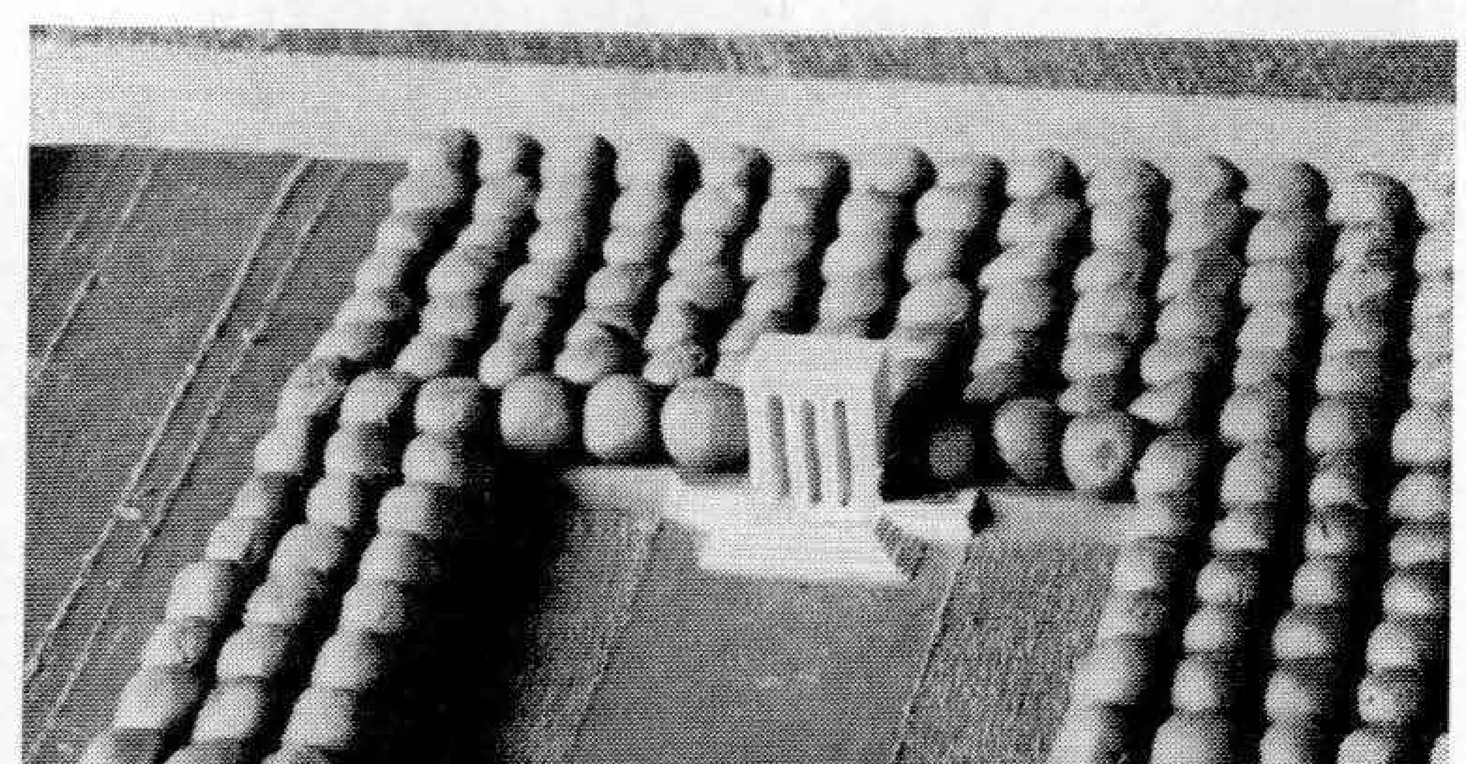
Entwurf Nr. 439 B Bildhauer Lothar Dietz, München



Detail aus Entwurf Nr. 268 Emil Hipp, Stuttgart



Entwurf Nr. 578 Dipl.-Ingenieur R. Steidle, und Bildhauer Heinrich Salomoun, München



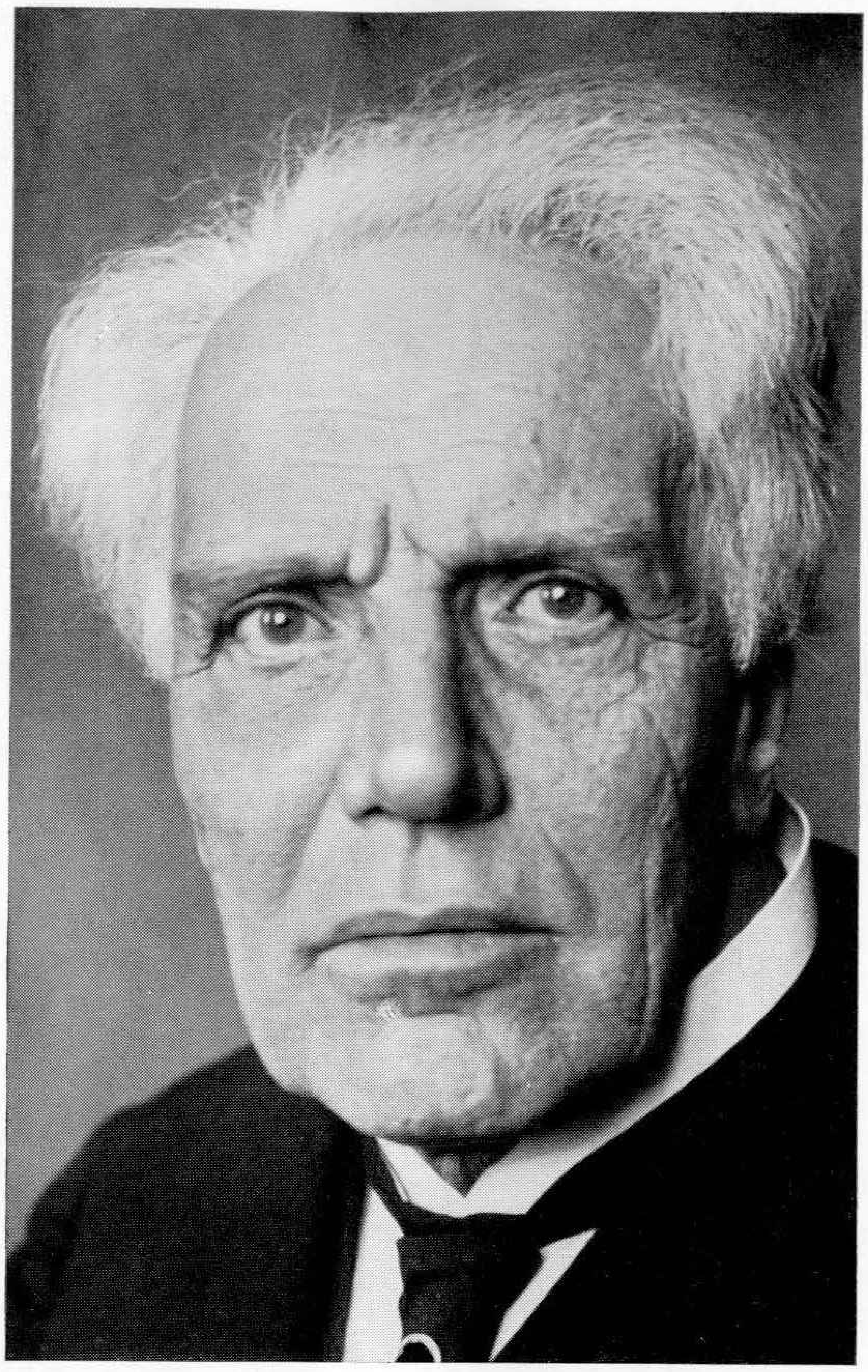
Entwurf Nr. 465 Hans Herkommer, Reg.-Bmstr. u. Architekt, Bildhauer Peter Otto Heim und Maler Emil Glücker, Stuttgart

Die preisgekrönten Arbeiten im Wettbewerb für ein Richard Wagner-Denkmal der Stadt Leipzig



phot. Traub, Salzburg

Joseph Meßner



Ludwig Wüllner

Geboren 19. August 1858

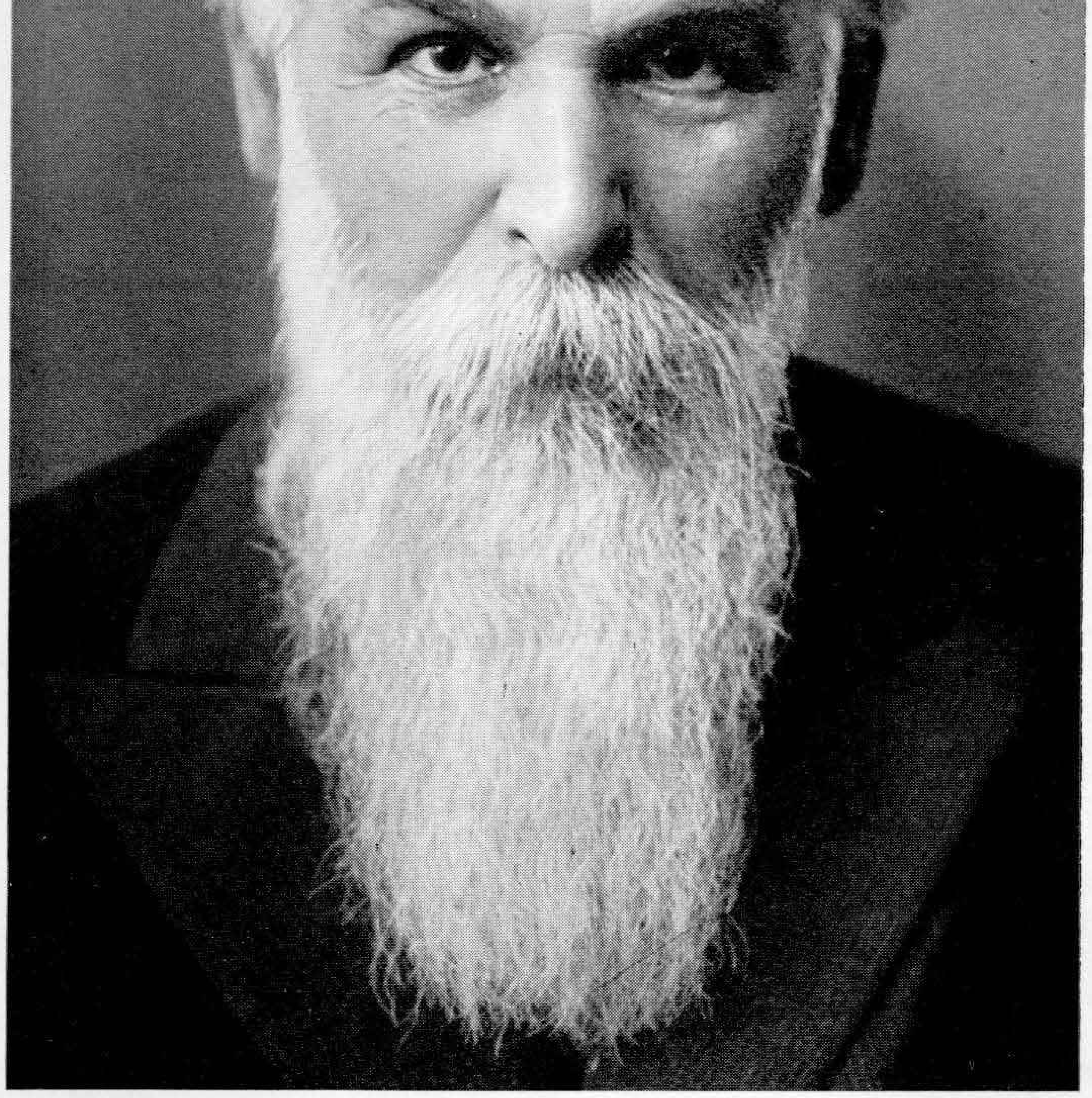


phot. J. Gewitz, Eisenach

Wilhelm Rinkens

Geboren am 15. Juni 1879

gestorben am 29. Juni 1933



phot. Coubillier, Köln

Prof. Dr. Theodor Kroyer

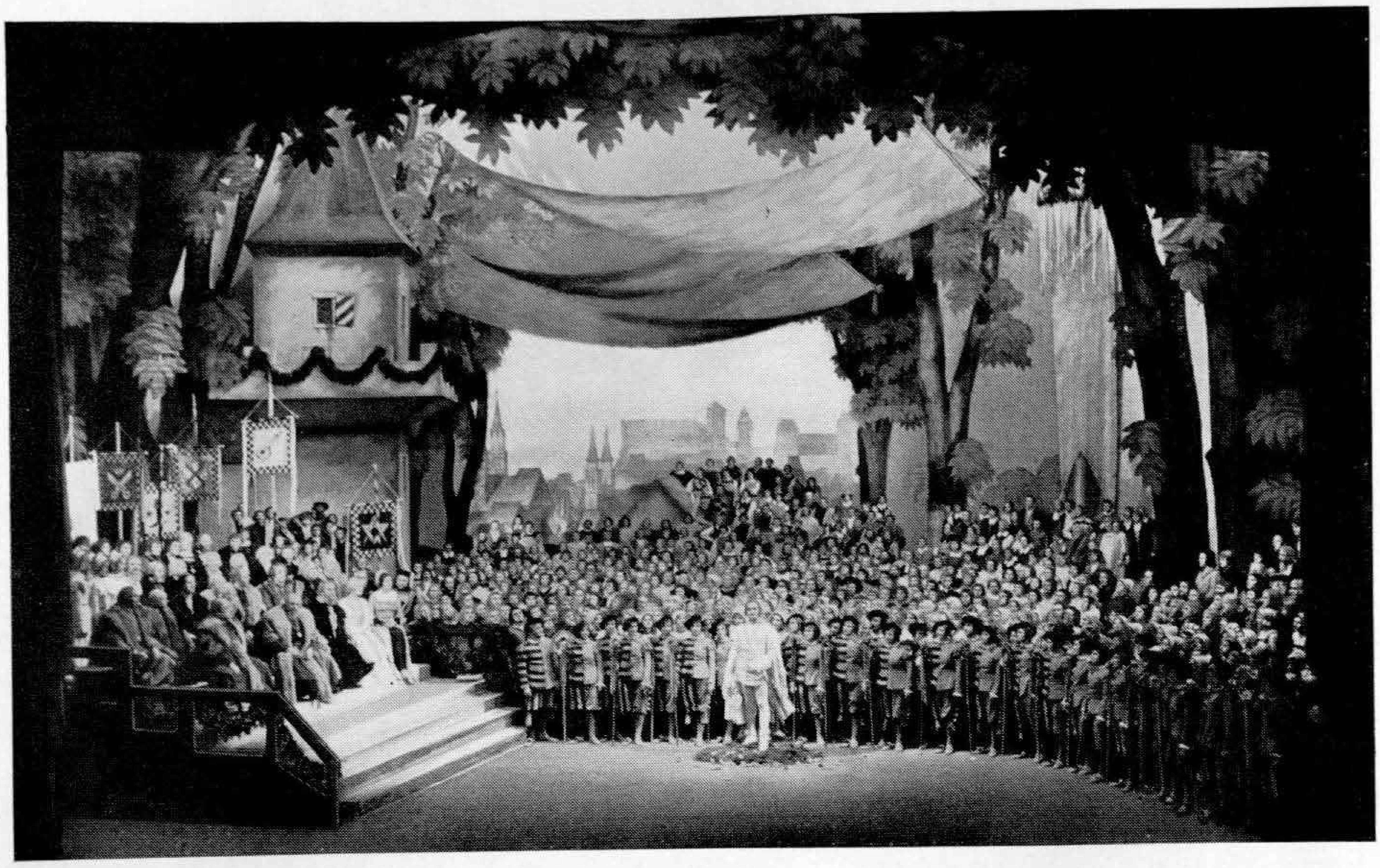
Geboren am 9. September 1873



Max von Schillings

Geboren am 19. April 1868

Gestorben am 24. Juli 1933



Festwiese aus den „Meistersingern" phot. Pieperhoff, Bayreuth



Das Festspiel Orchester mit der Festspiel-Leitung phot. Pieperhoff, Bayreuth

Hans Wrana (Nachtigall) Edwin Heyer (Ortel) Harry Steier (Eißlinger) Fritz Marcks (Moser) Gerhard Wiking (Zorn) Willi Störring (Vogelgesang) Robert Burg (Kothner)



Rich. Ludewigs (Foltz) Rud. Bockelmann (Hans Sachs) KarlAug.Neumann (Beckmesser) Franz Sauer (Schwarz) Alex. Kipnis (Pogner)

„Die Meistersinger" phot. Pieperhoff, Bayreuth



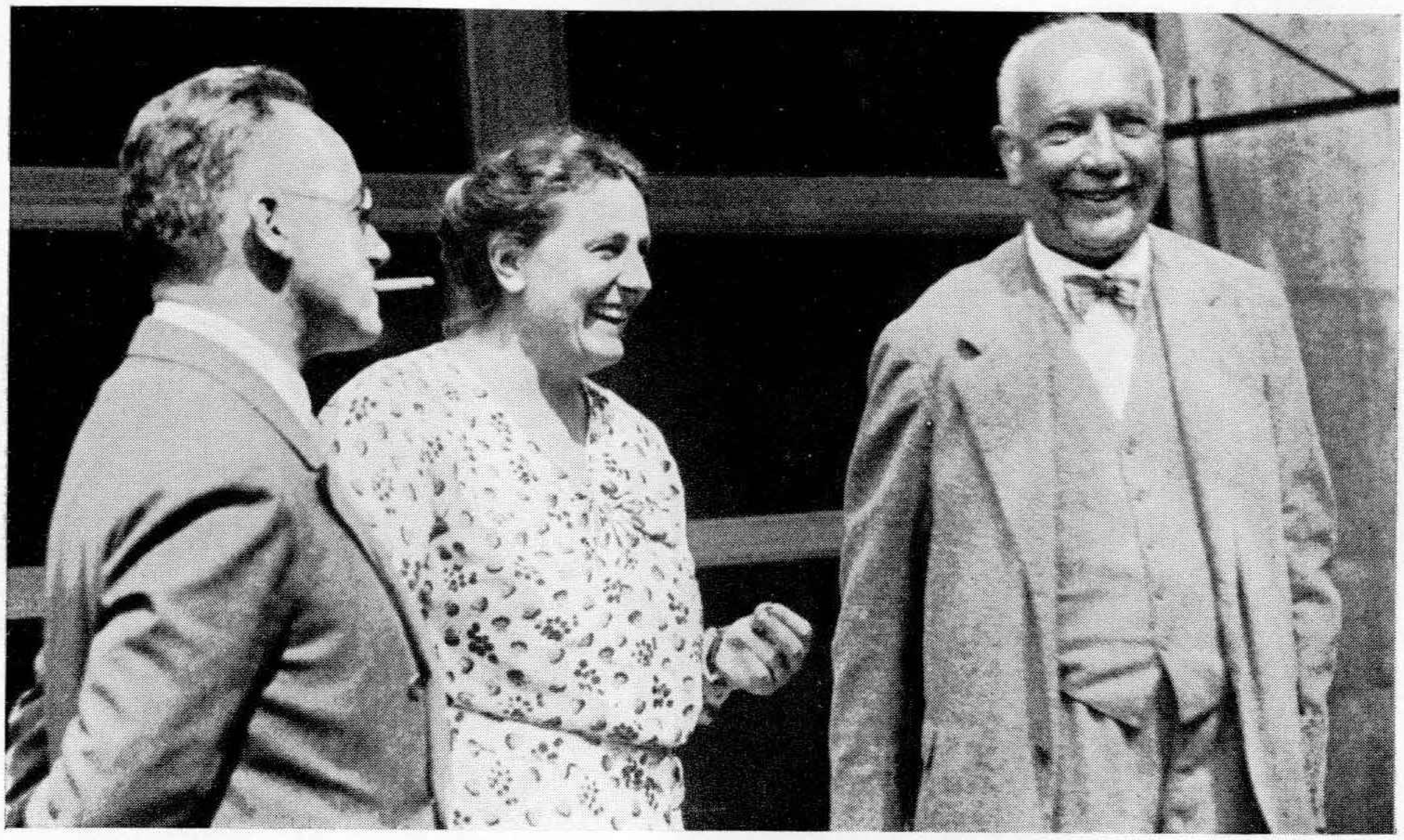
Aufn. L. Berger

Adolf Hitler und Wieland Wagner
am Fenster des Fürstenzimmers im Festspielhaus



Aufn. H. Bungard

Dr. Richard Strauß und Daniela Thode
besprechen „Parifal"



Aufn. Wieland Wagner

Heinz Tietjen Winifred Wagner Dr. Richard Strauß



Aufn. H. Bungard

Prof. Hugo Rüdel
spricht über eine wichtige Vortragsfrage



Aufn. H. Bungard

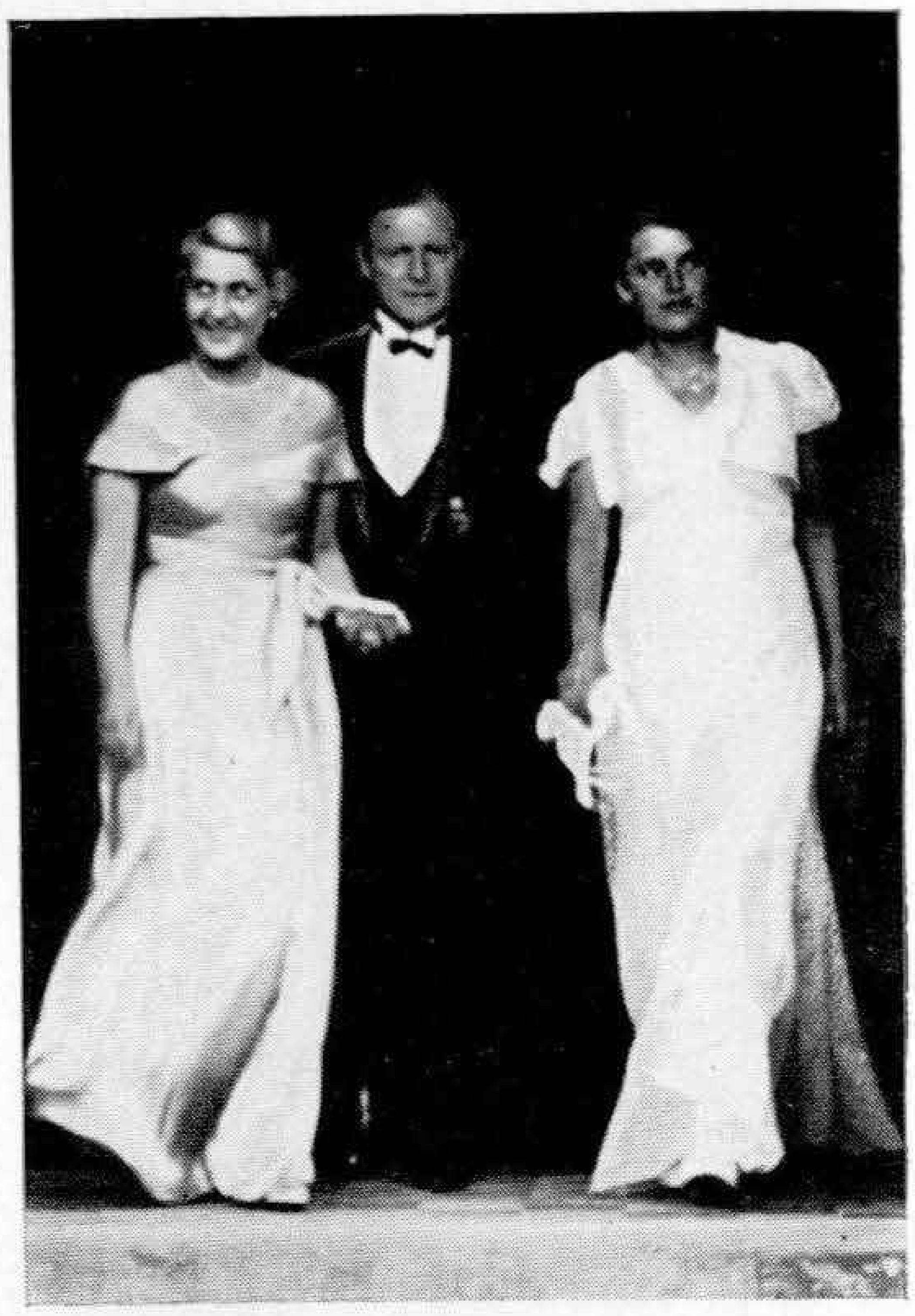
Prof. Hugo Rüdel
mit einigen Getreuen in der Arbeitspause



Dr. Richard Strauß und Prof. Wollgandt



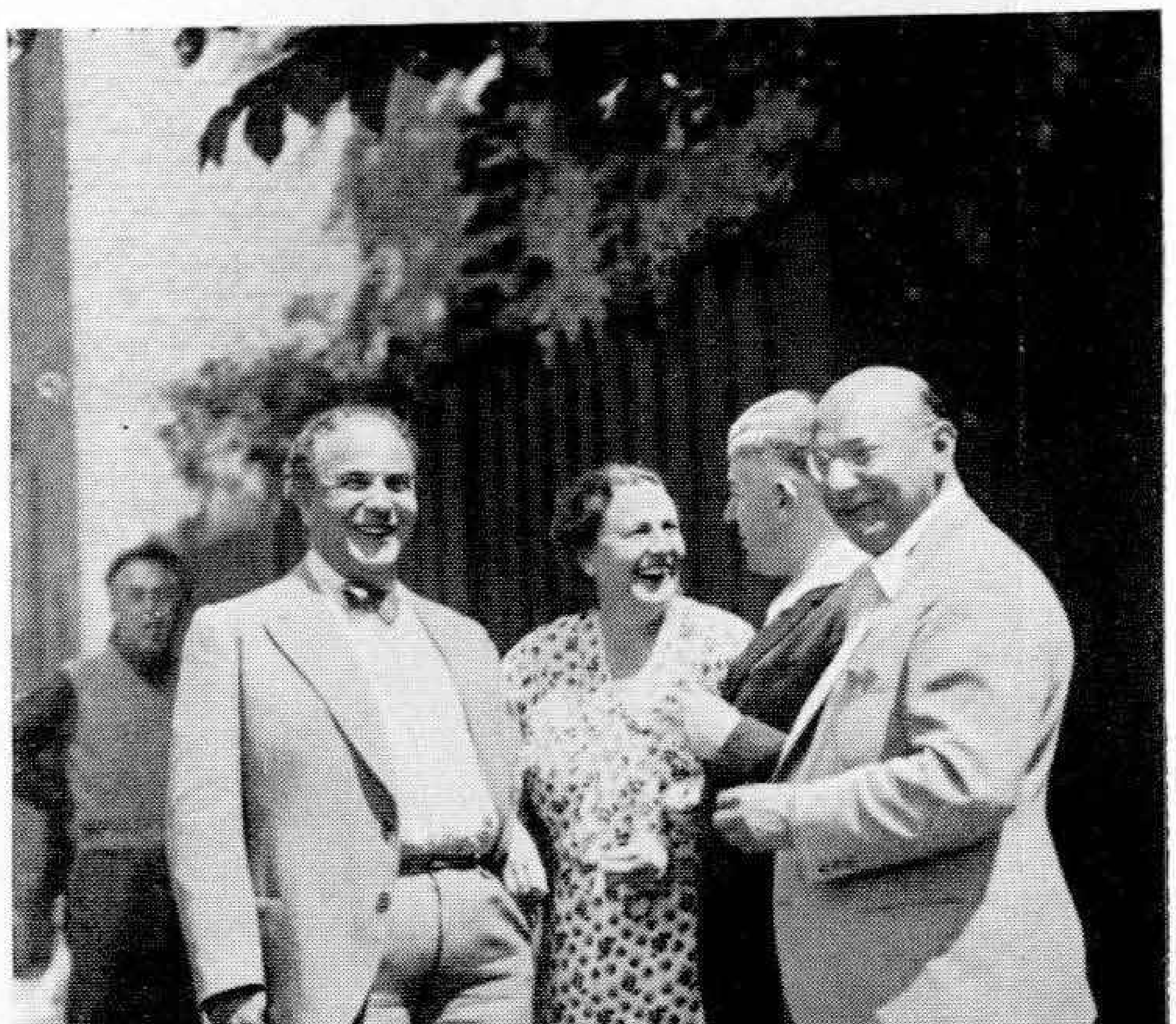
Prinz August Wilhelm und Sohn
und Prinzessin Maria von Italien



Fr. Dr. Goebbels, Dir. Werlin u. Fr. Dr. Dietrich



E. Chamberlein E. List Prinzessin Maria v. Italien Daniela Thode Graf Gravina



E. List Winifred Wagner K. Elmendorff R. Bockelmann

(Photographien von S. Sammet)



Julius Patzak als „David"



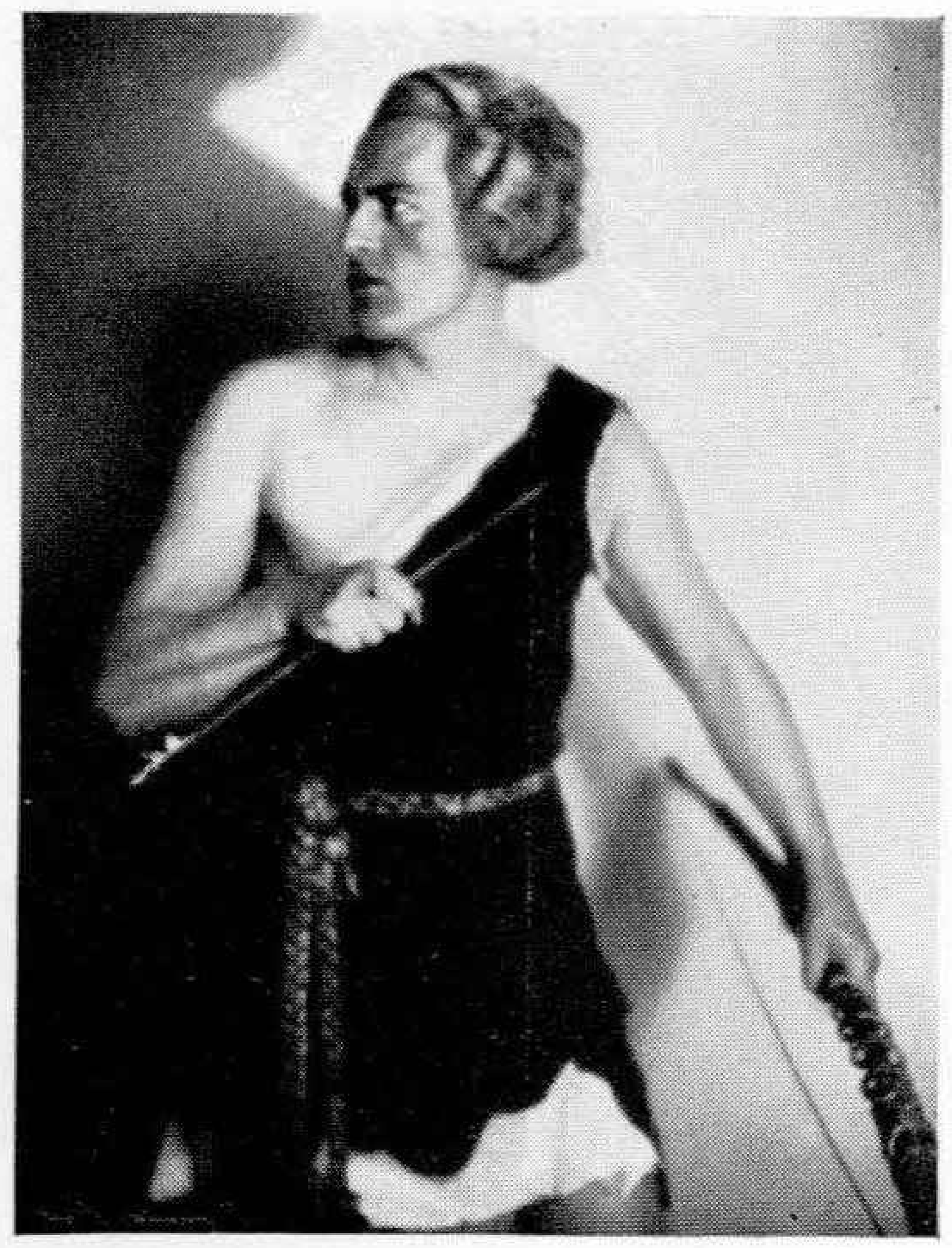
Dr. Julius Pölzer als „Parsifal"



[Dr. Julius Pölzer als „Siegfried"



Dr. Julius Pölzer als „Tristan"



Dr. Julius Pölzer als „Parsifal"

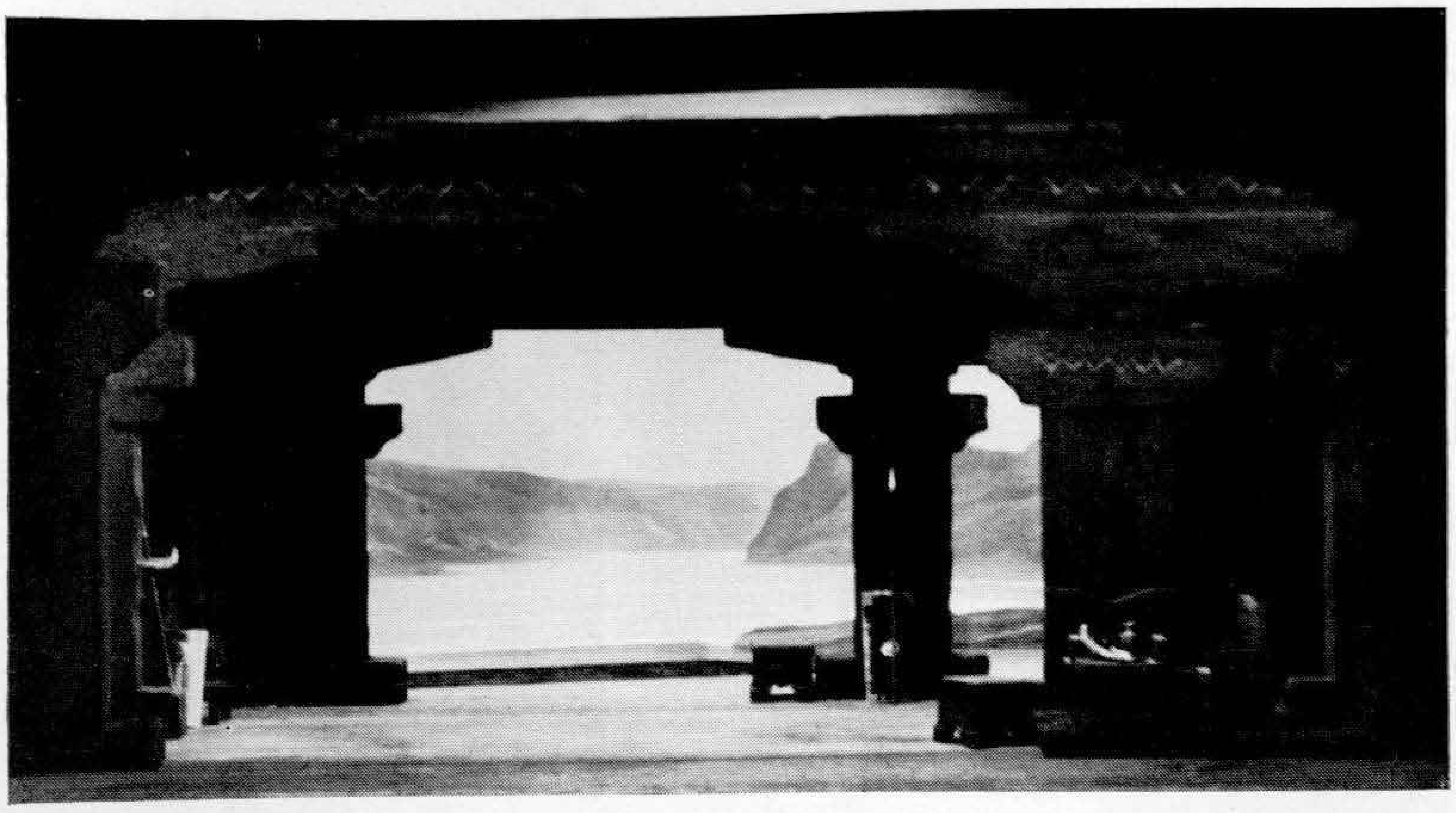


Felicie Hüni-Mihaczek als „Elsa"

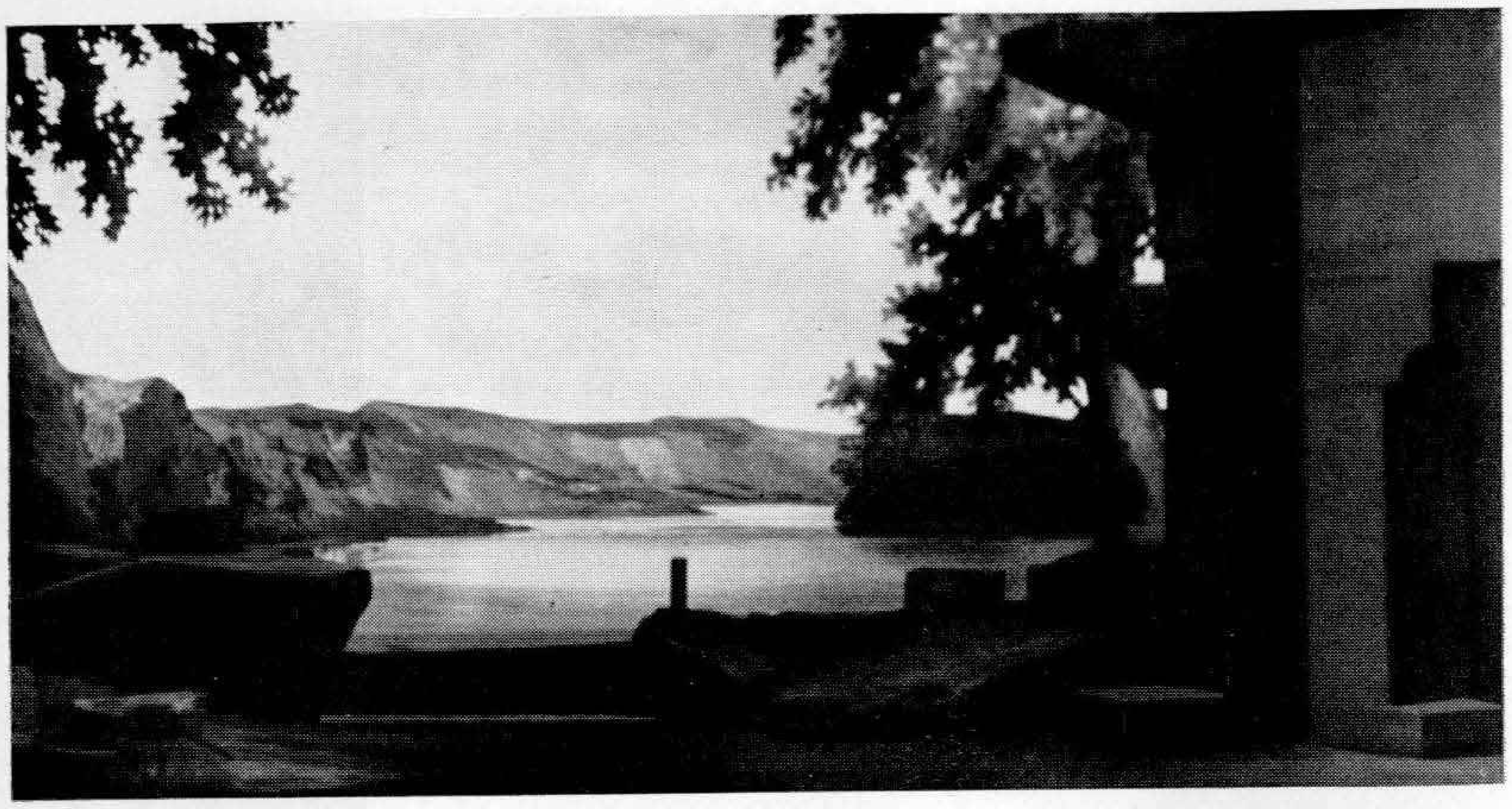


Elisabeth Feuge als „Fiordiligi"

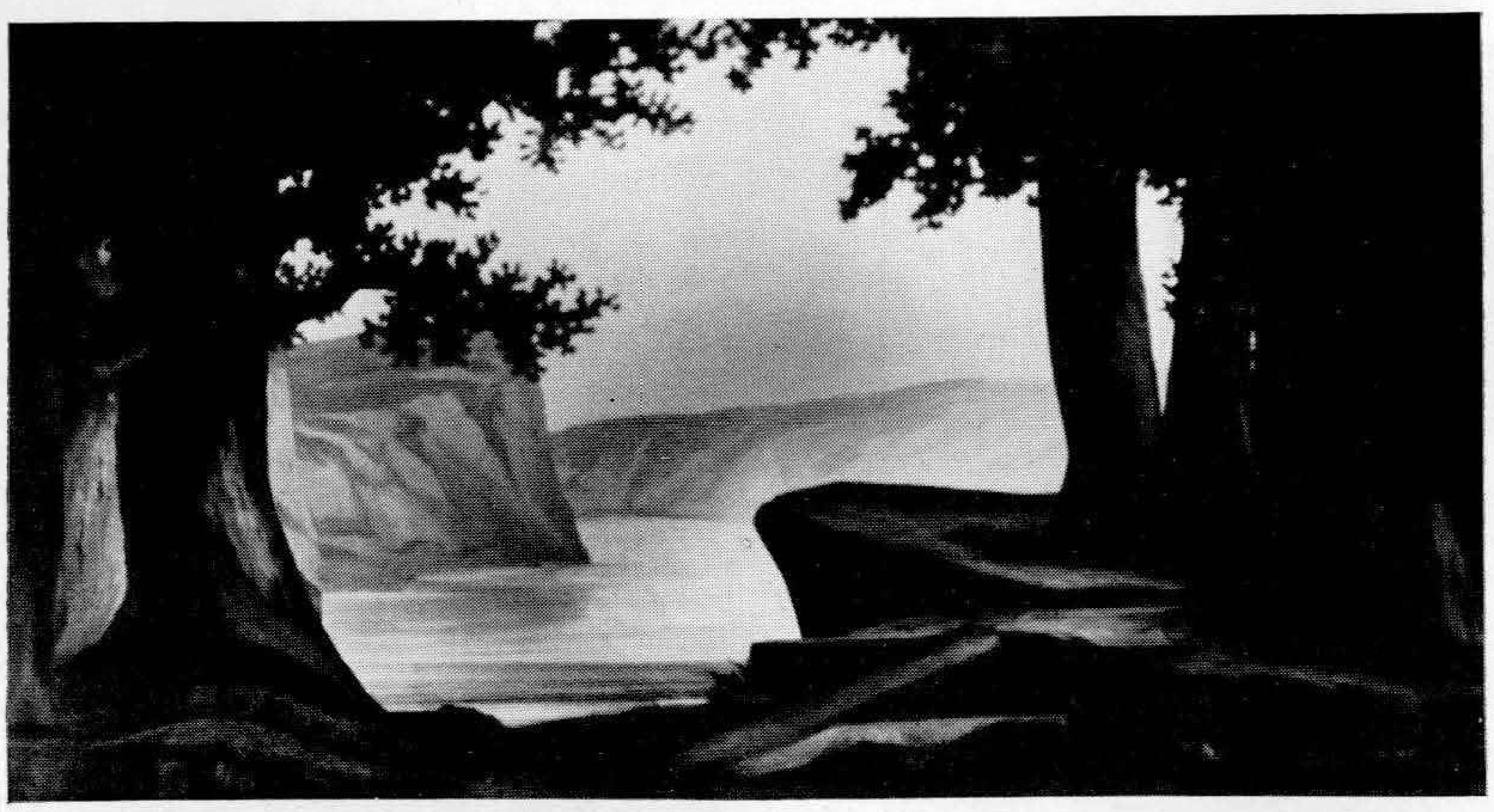
(Photographien von A. Sahm-München)



I. Aufzug: Halle der Gibichungen am Rhein



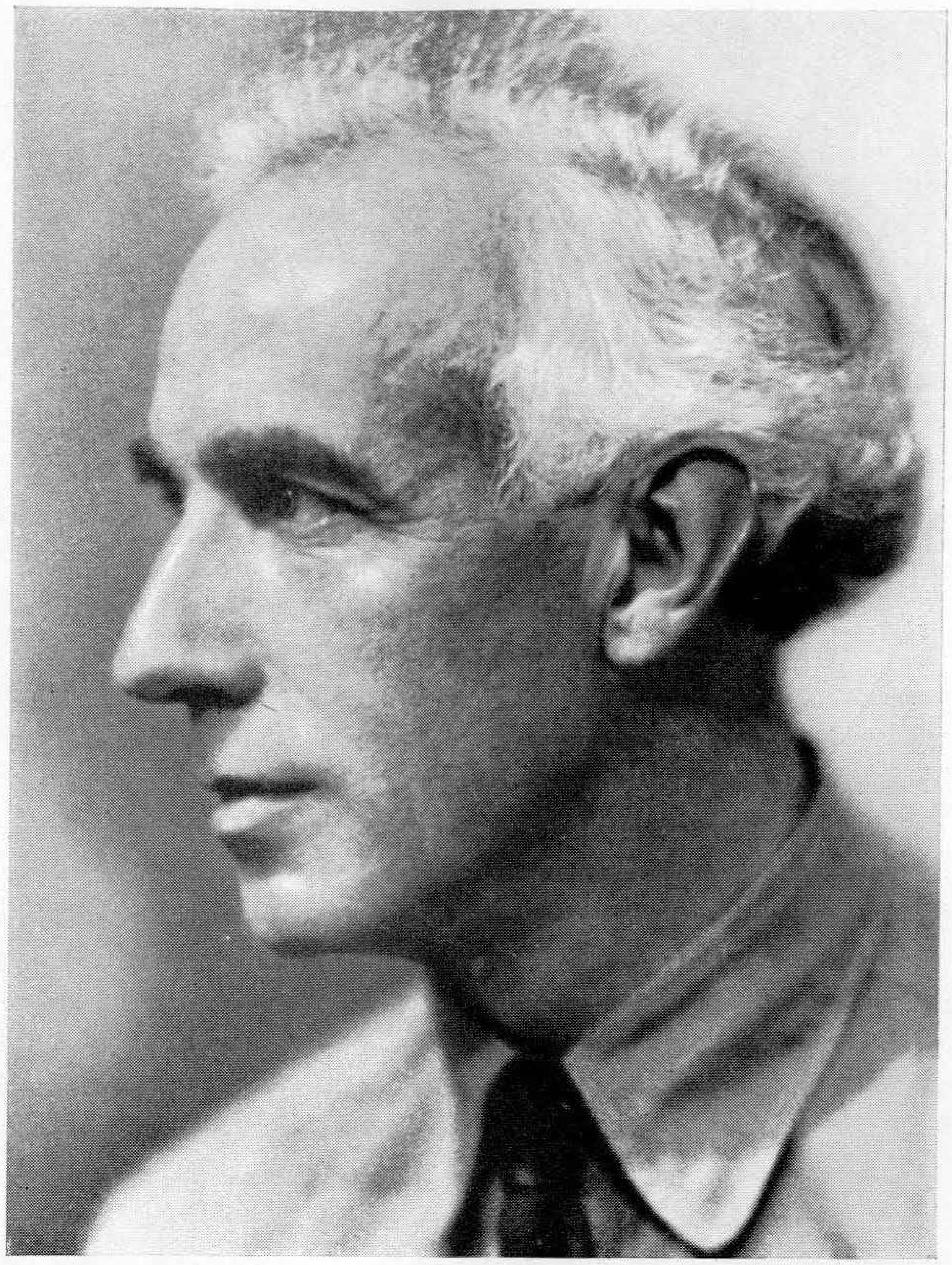
II. Aufzug: Uferraum vor der Halle der Gibichungen



III Aufzug: Wildes Wald- und Felsental am Rhein

Goetterdämmerung

Bühnenbilder von Adolf Linnebach



Franz Adam

Leiter des N. S. Reichs-Symphonie-Orchesters



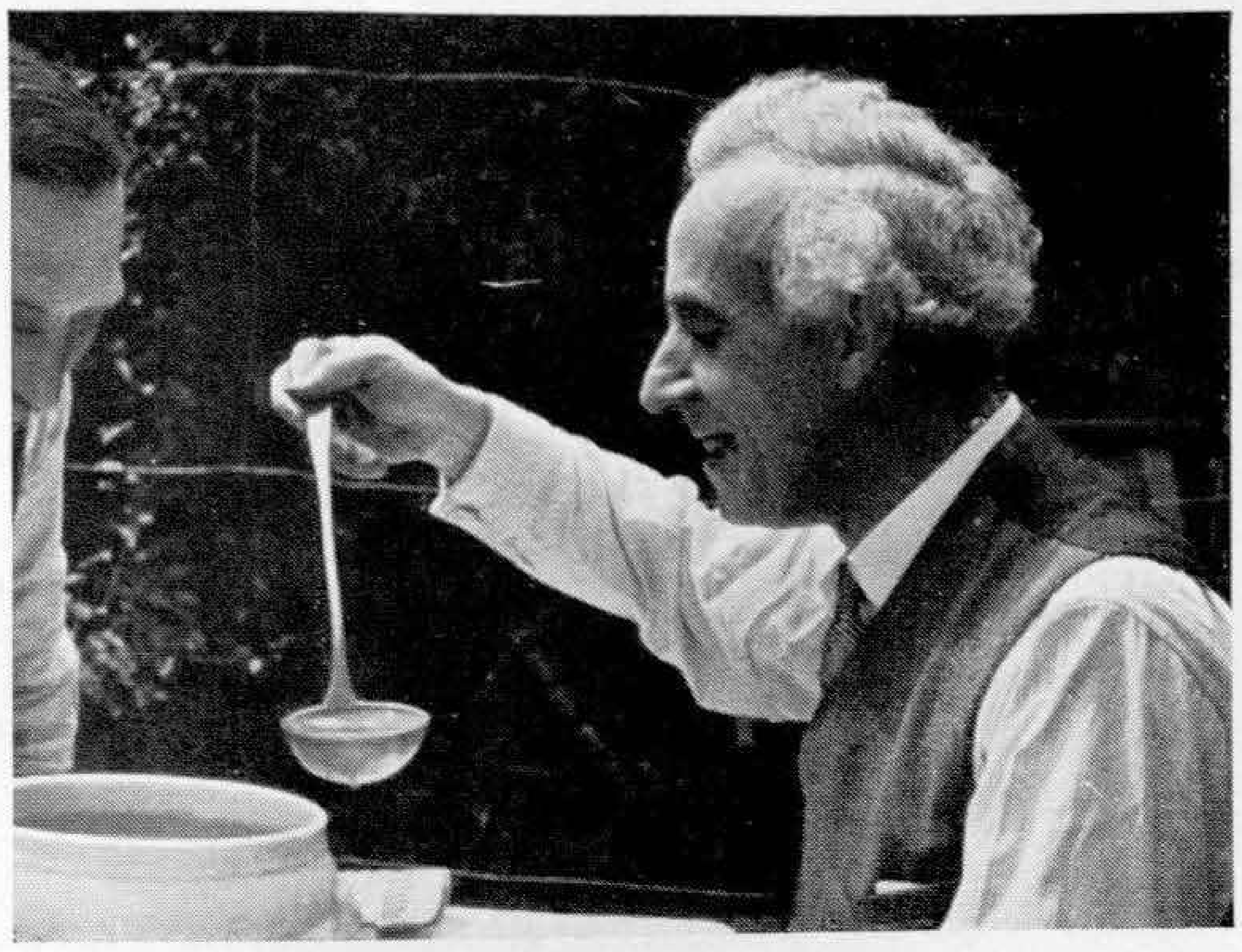
Franz Adam

Leiter des N. S. Reichs-Symphonie-Orchesters



Vorderste Reihe: Hermann Hoerner, Solocellist — Anton Brändle, Orchester-Geschäftsführer — Franz Adam, Kapellmeister — Franz Maier, 1. Konzertmeister — Hanns Wagenhuber, Orchestervorstand

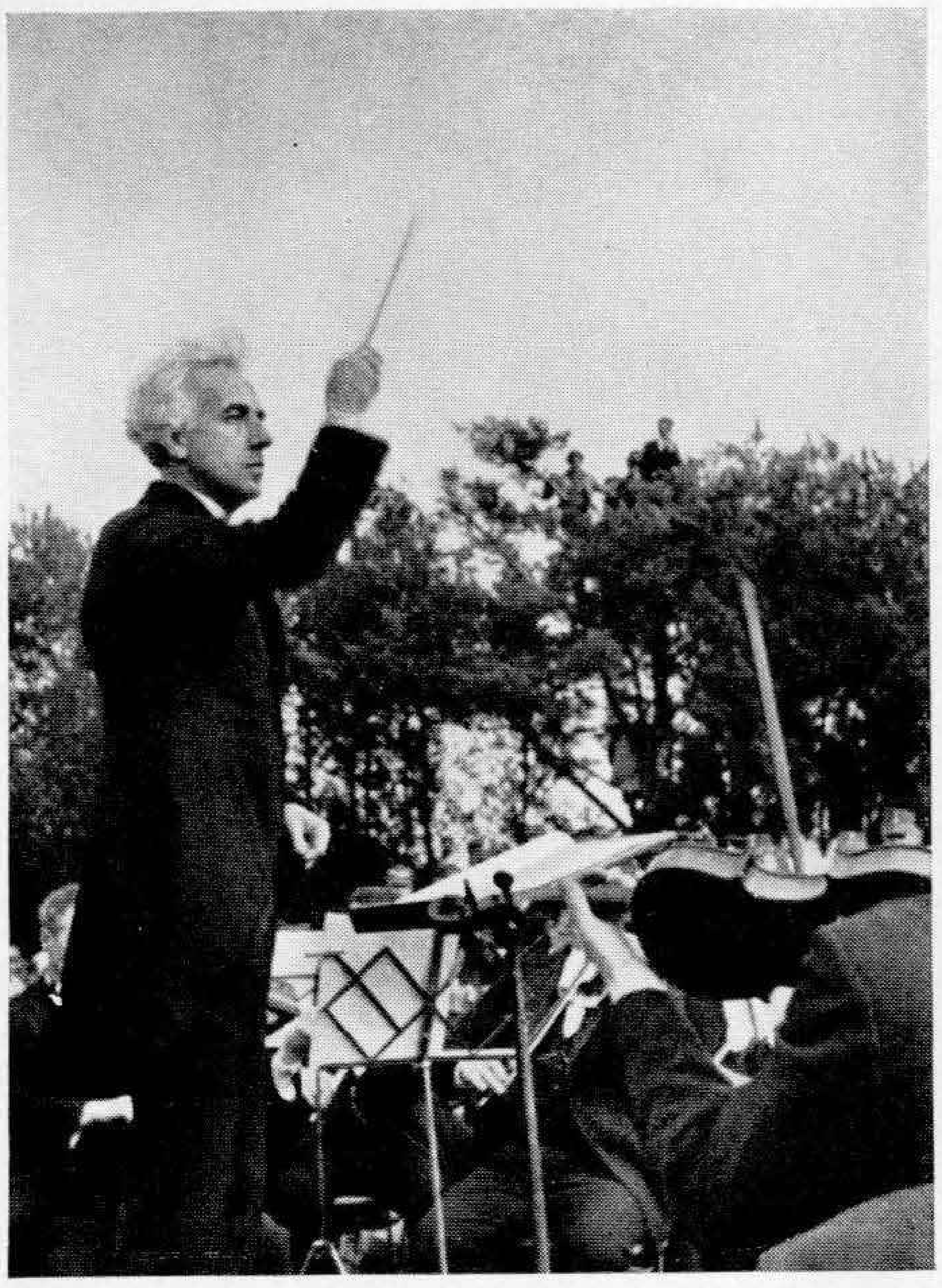
N. S. Reichs-Symphonie-Orchester



„Pater familias!"



„Guter Hunger!"



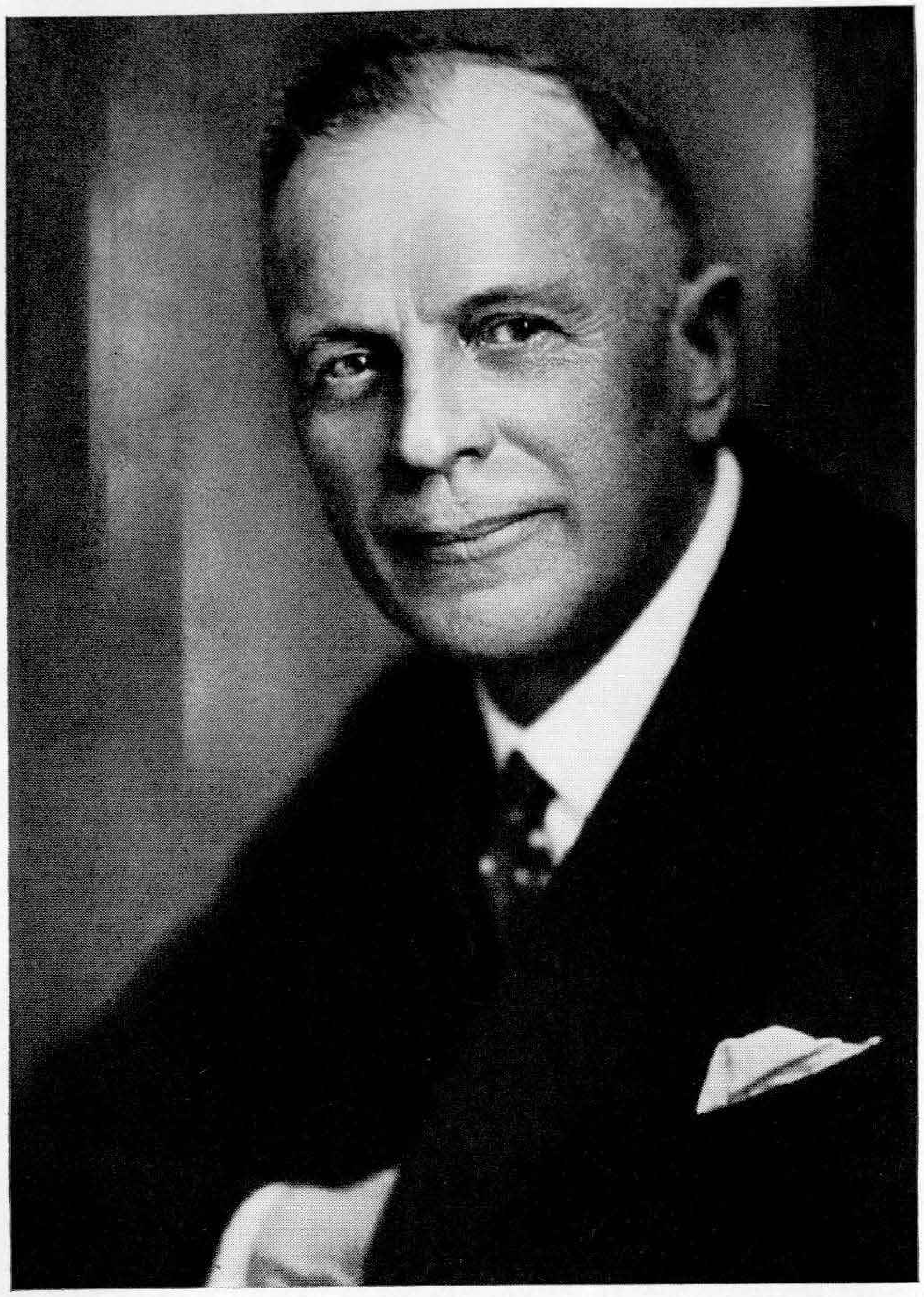
Bismarckfeier am 1. Juni 1933



Auch während der Bahnfahrt wird gearbeitet
Kapellmeister und Geschäftsführer beim Diktat



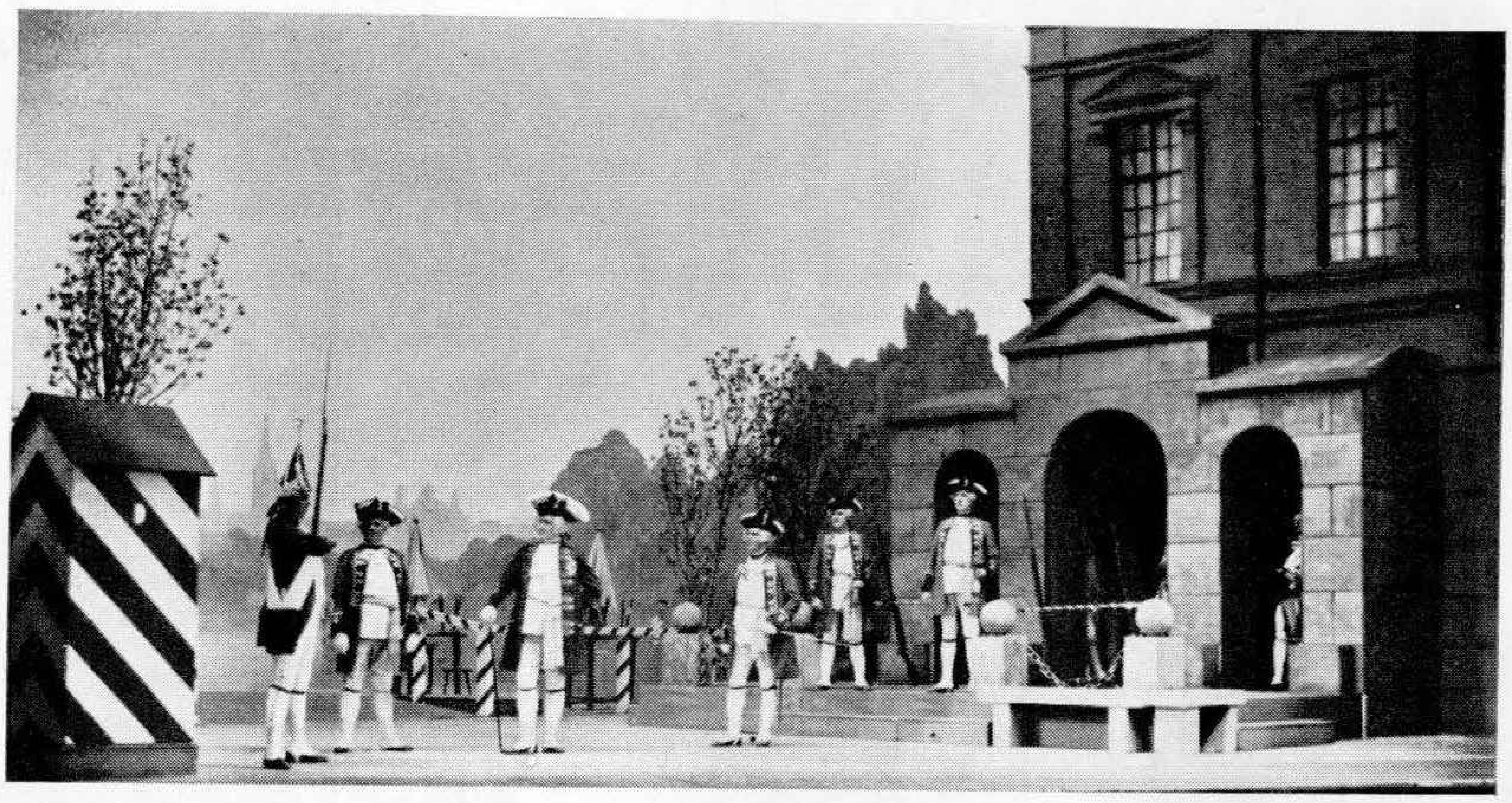
Beim Schachspiel in der Erholungspause



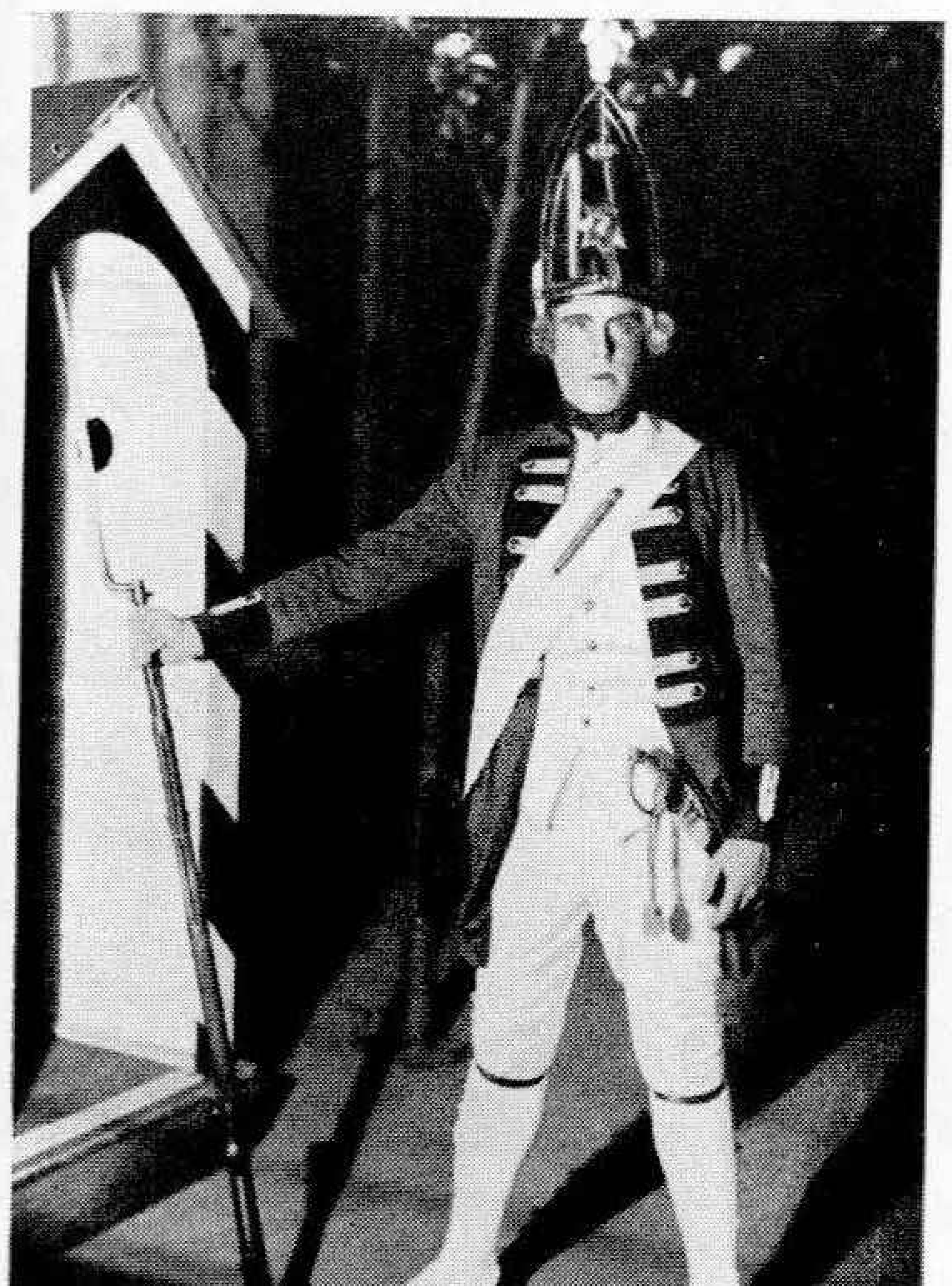
Georg Vollerthun



Kinderspiel und Abschied in die Welt



Wache vor dem Berliner Schloß: Der Soldatenkönig und der Freikorporal



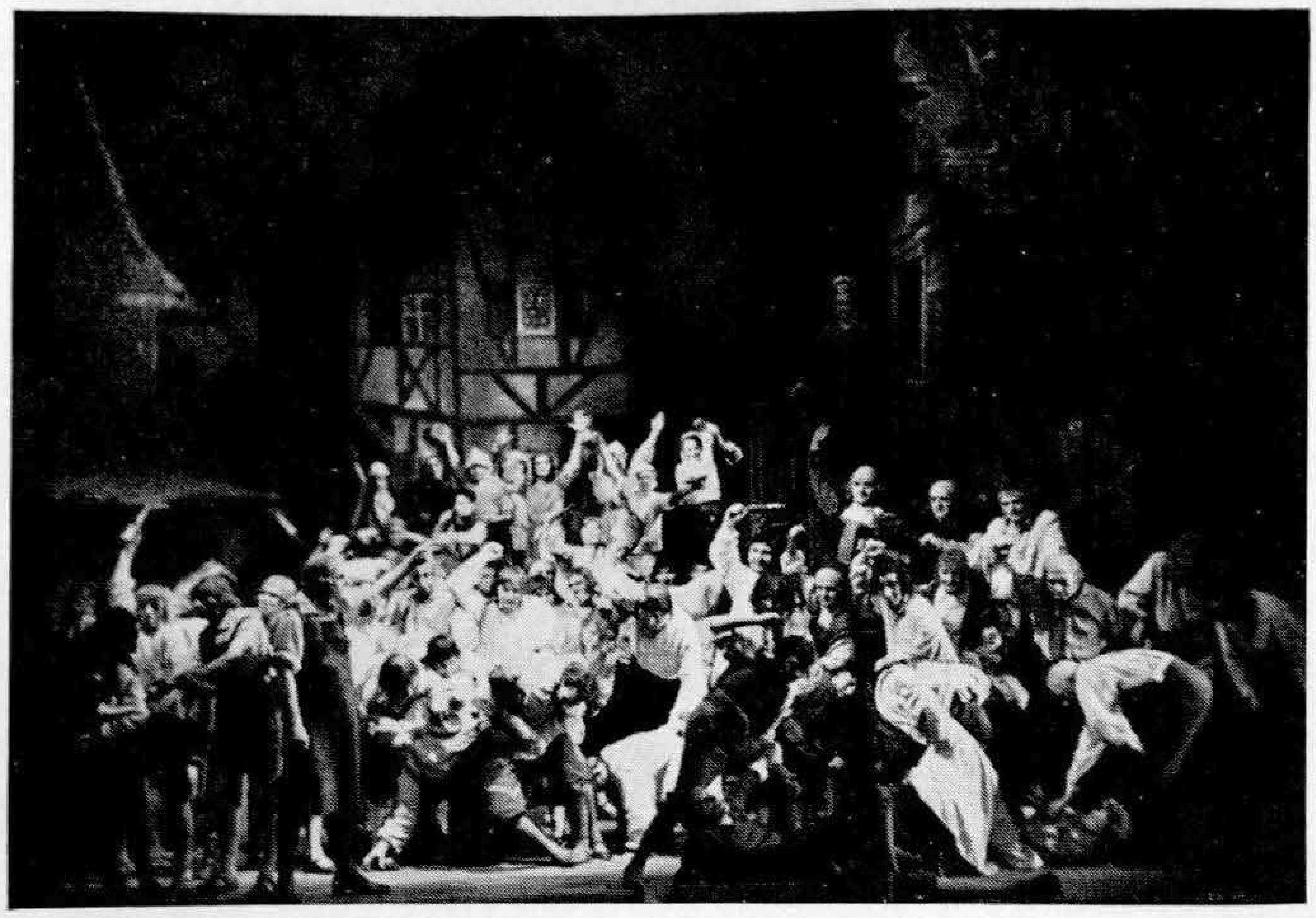
Freikorporal auf Wache



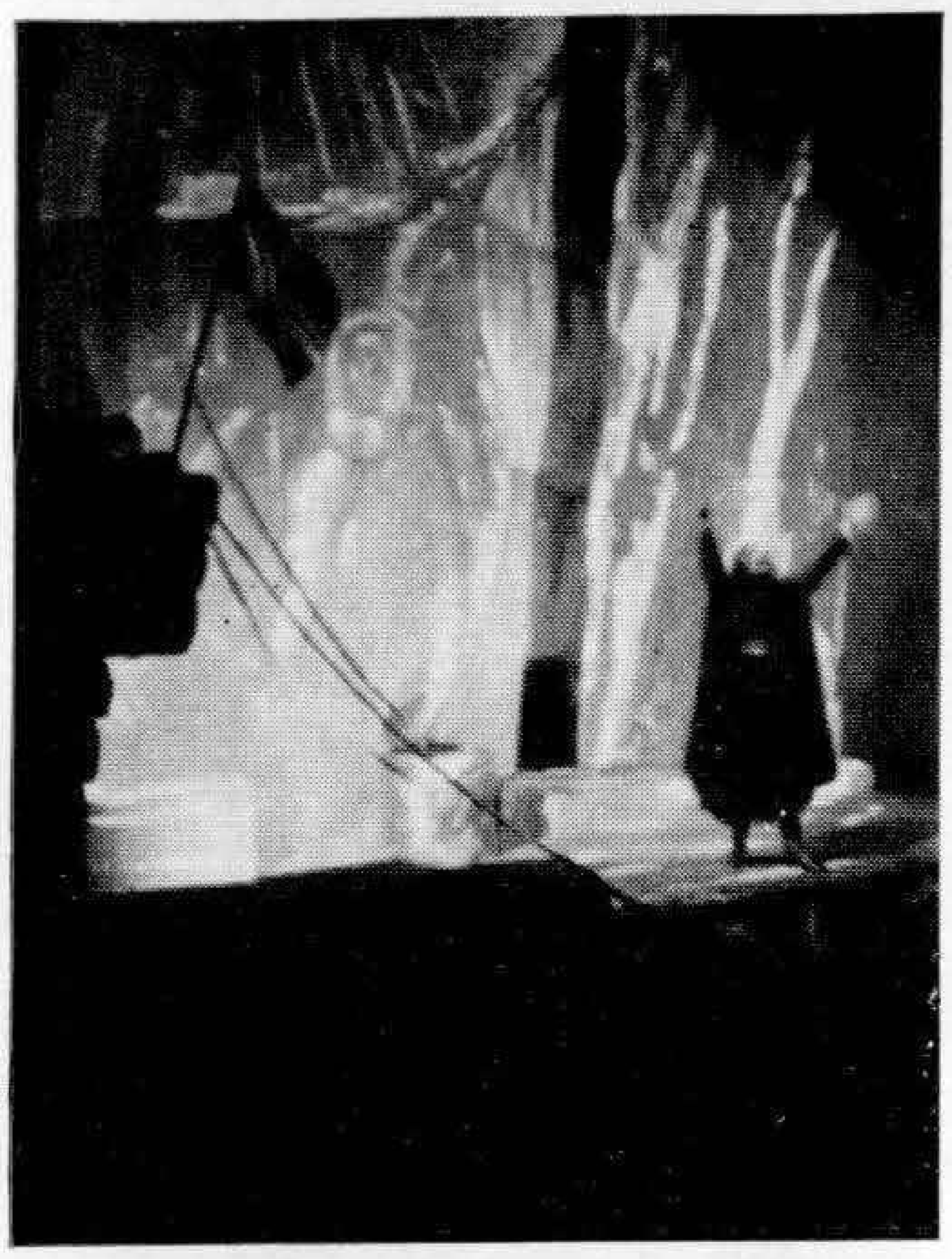
August der Starke und Gräfin Orszelska auf dem polnischen Ball in Dresden

Szenen-Bilder zu Georg Vollerthun „Der Freikorporal“

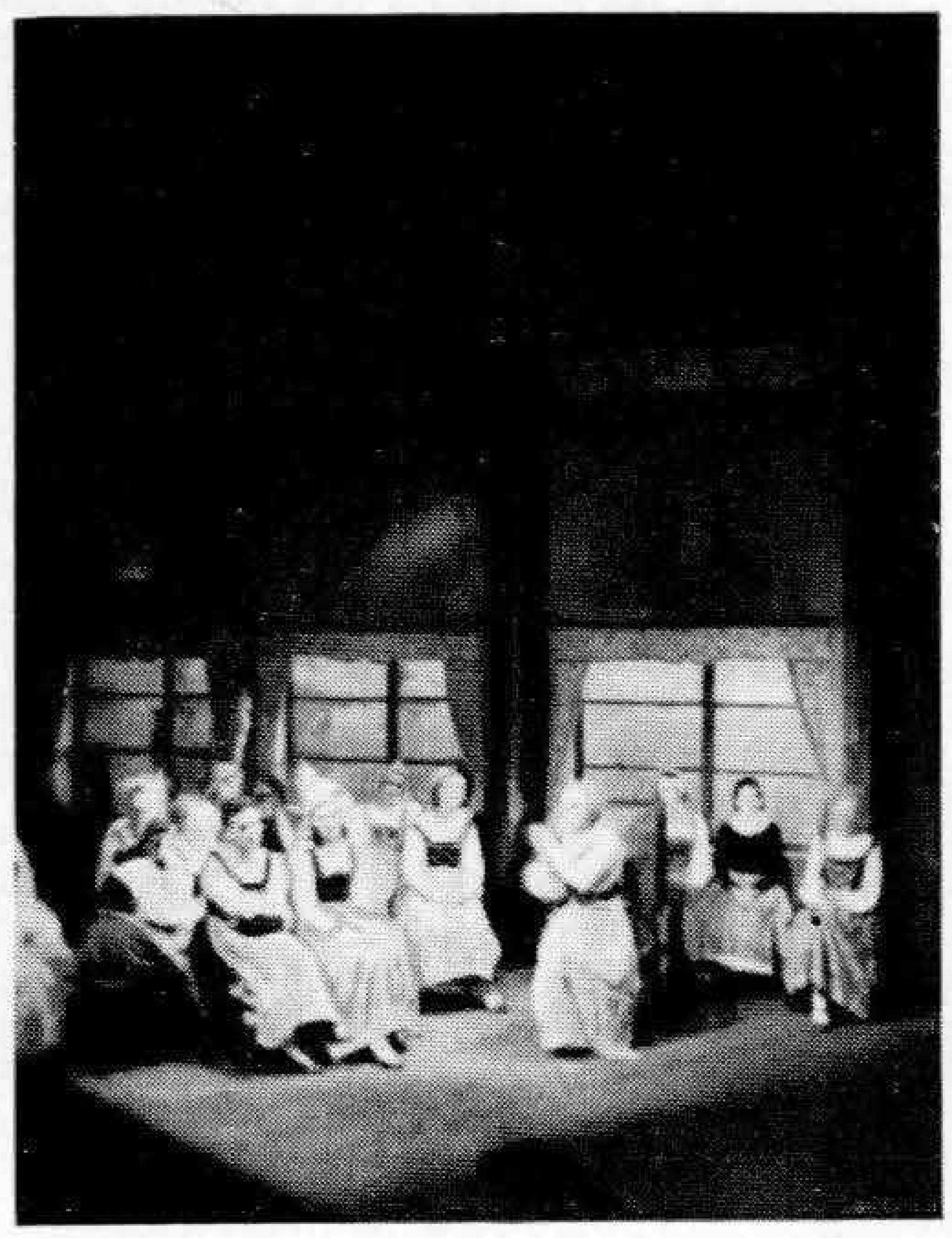
(Ur-Aufführung Städtische Oper, Berlin, Juni 1933)



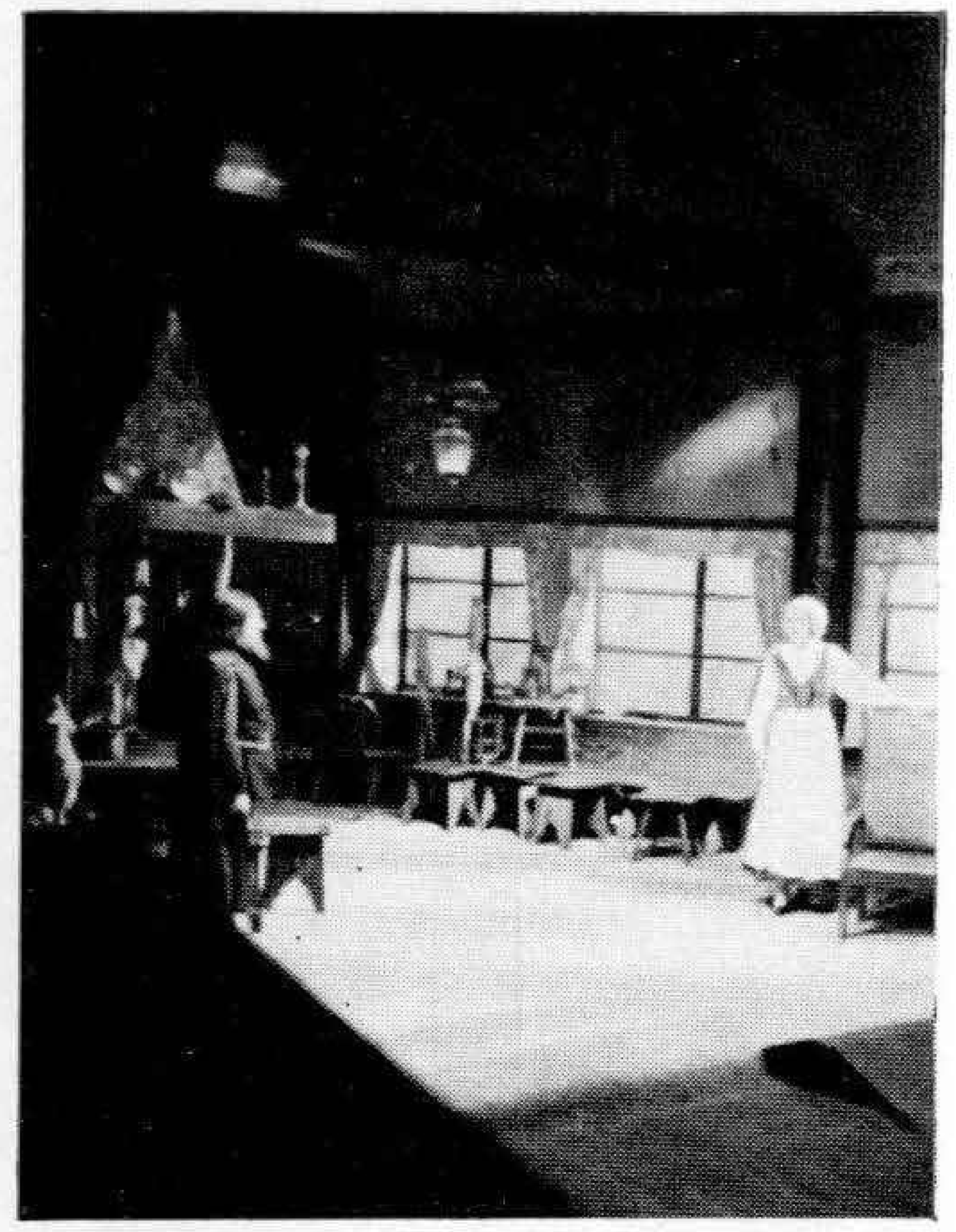
Prügelszene aus den „Meistersingern".
Essen, März 1933. Bühnenbild: Heckroth, Spielleitung: Költzsch.



1. Akt, Auftritt des Holländers.

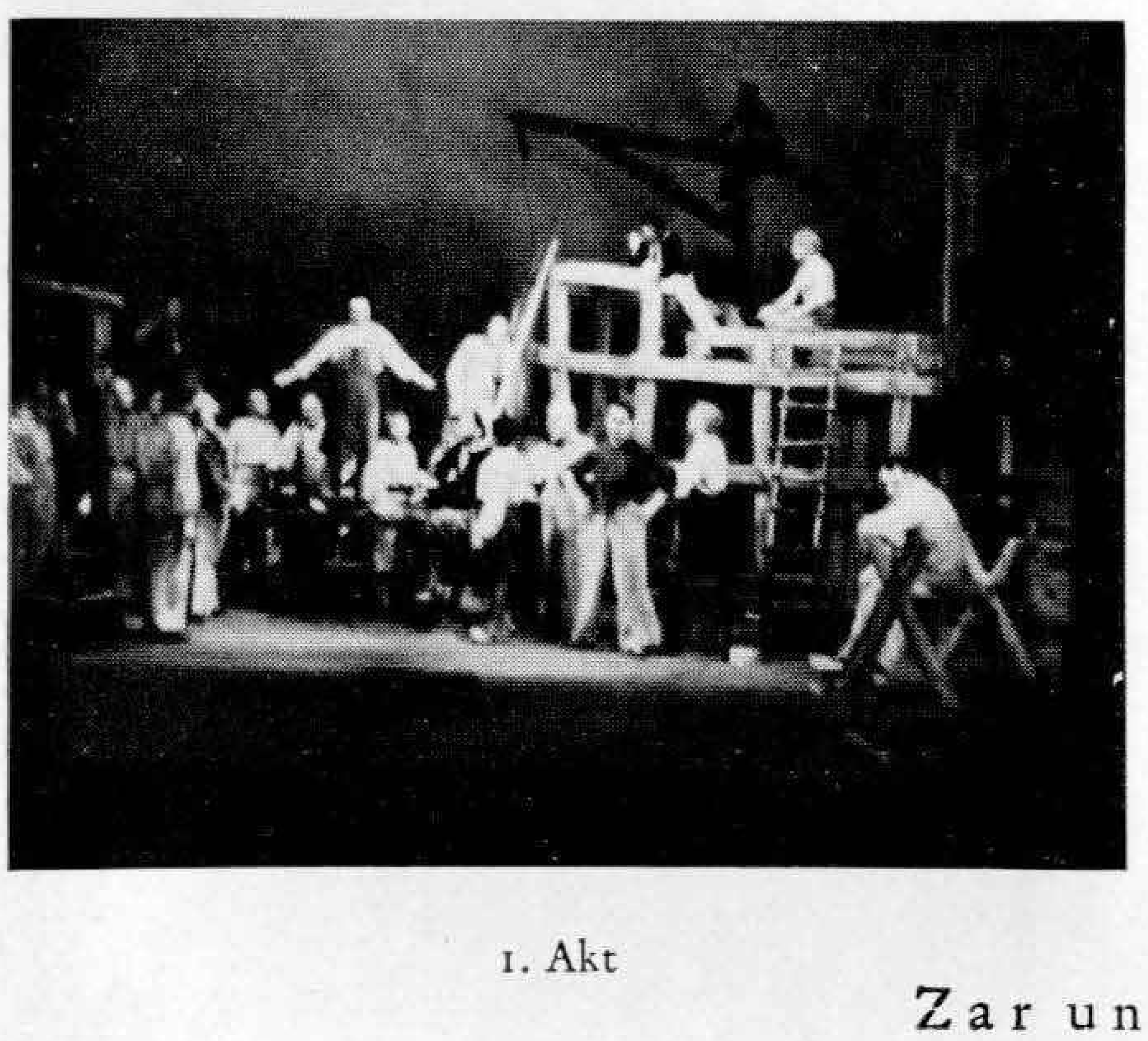


2. Akt, Sentaballade.

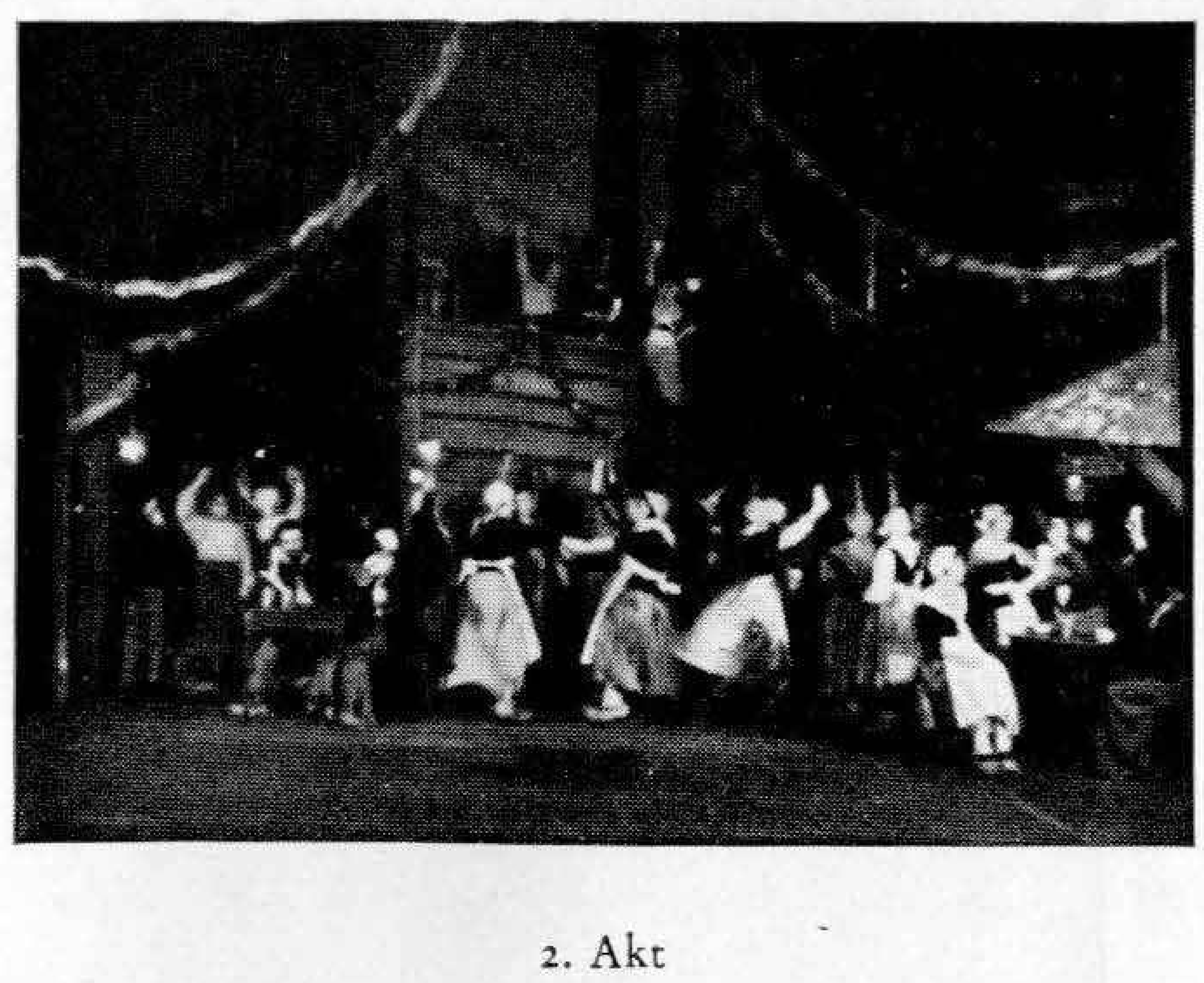


2. Akt, Auftritt des Holländers.

Der fliegende Holländer
Essen, April 1933. Bild: Heckroth, Spielleitung: Költzsch.



1. Akt



2. Akt

Zar und Zimmermann
Essen, Mai 1933. Bild: Härtlein, Inszenierung: Völker.



E. T. A. Hoffmann

Geboren 24. Januar 1776 zu Königsberg

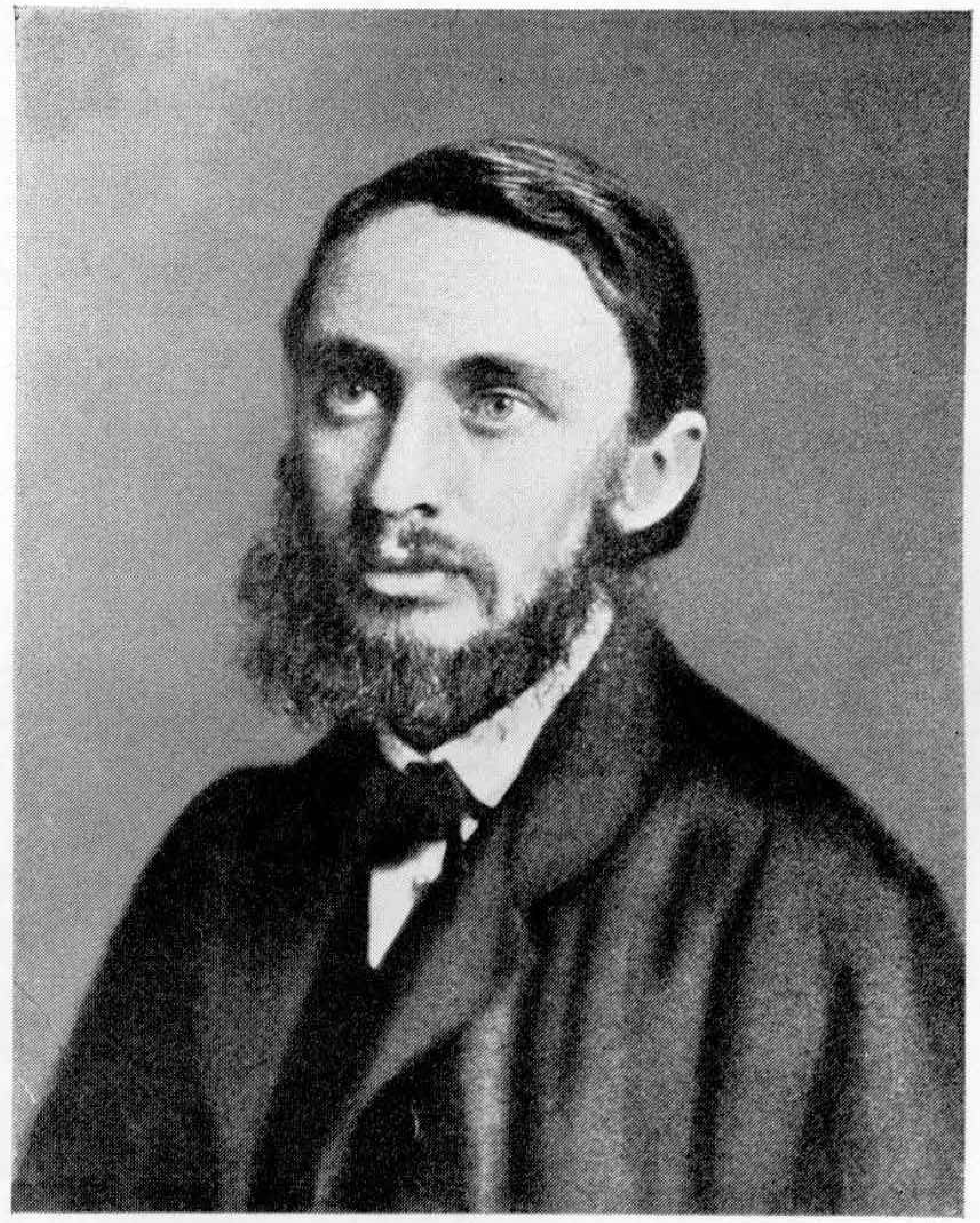
Geſtorben 25. Juni 1822 zu Berlin



Otto Nicolai

Geboren 9. Juni 1810 zu Königsberg

Geſtorben 11. Mai 1849 zu Berlin



Hermann Goetz

Geboren 7. Dezember 1840 zu Königsberg

Geſtorben 3. Dezember 1876 zu Hottingen



Kirchenmusikdirektor Harald Creutzburg

(1906—1931 Domorganist in Riga)



Kirchenmusikdirektor Paul Gerhardt

zu seinem 40jährigen Amtsjubiläum

(vgl. hierzu Oktoberheft S. 1037/8)

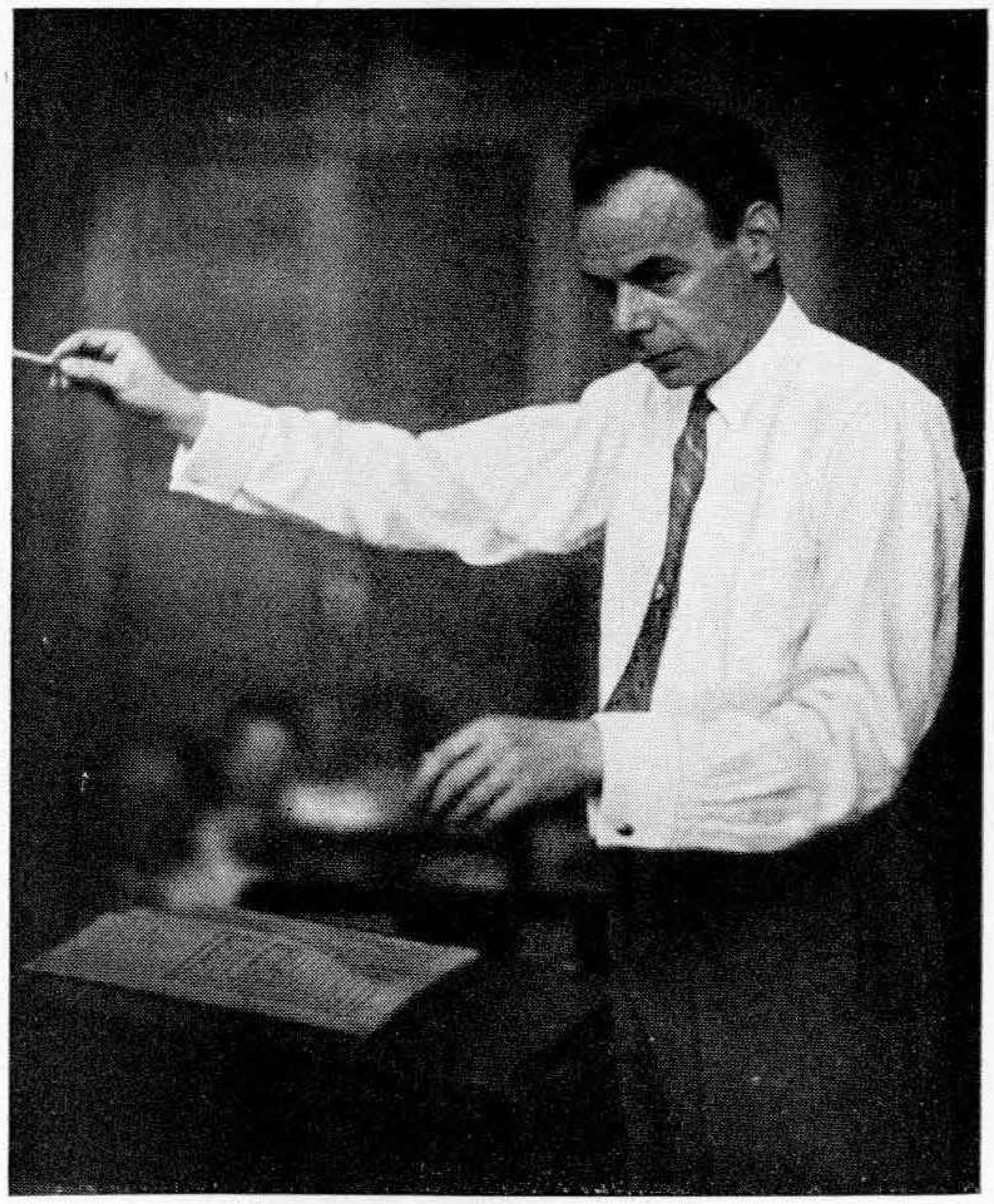


Prof. Dr. Ludwig Neubeck †

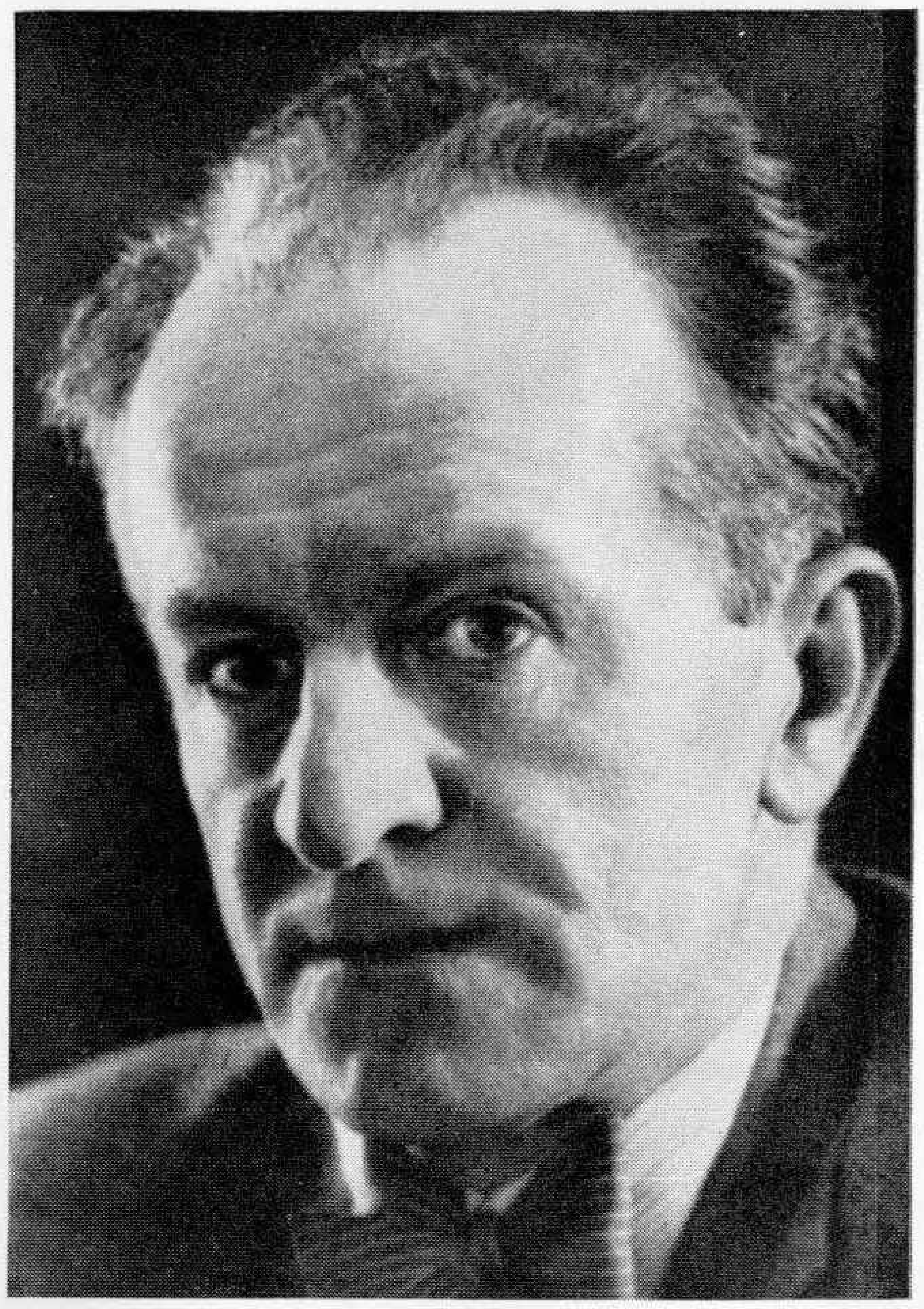
Geboren 7. Juli 1882, gestorben 11. August 1933



Max Donisch
Leiter der Musikabteilung des Deutschlandsenders



Otto Frickhoeffer
Leiter der Musikabteilung und Kapellmeister der Funkstunde Berlin



Edwin Lindner
Dirigent des Orchesters des Deutschlandsenders

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



Dr. Hermann Matzke
Leiter der Abteilung Musik der Schlesischen Funkstunde Breslau



Ernst Joseph Topitz
Kapellmeister der Schlesischen Funkstunde Breslau



Gerhard Ewald Rischka
Kapellmeister der Schlesischen Funkstunde Breslau

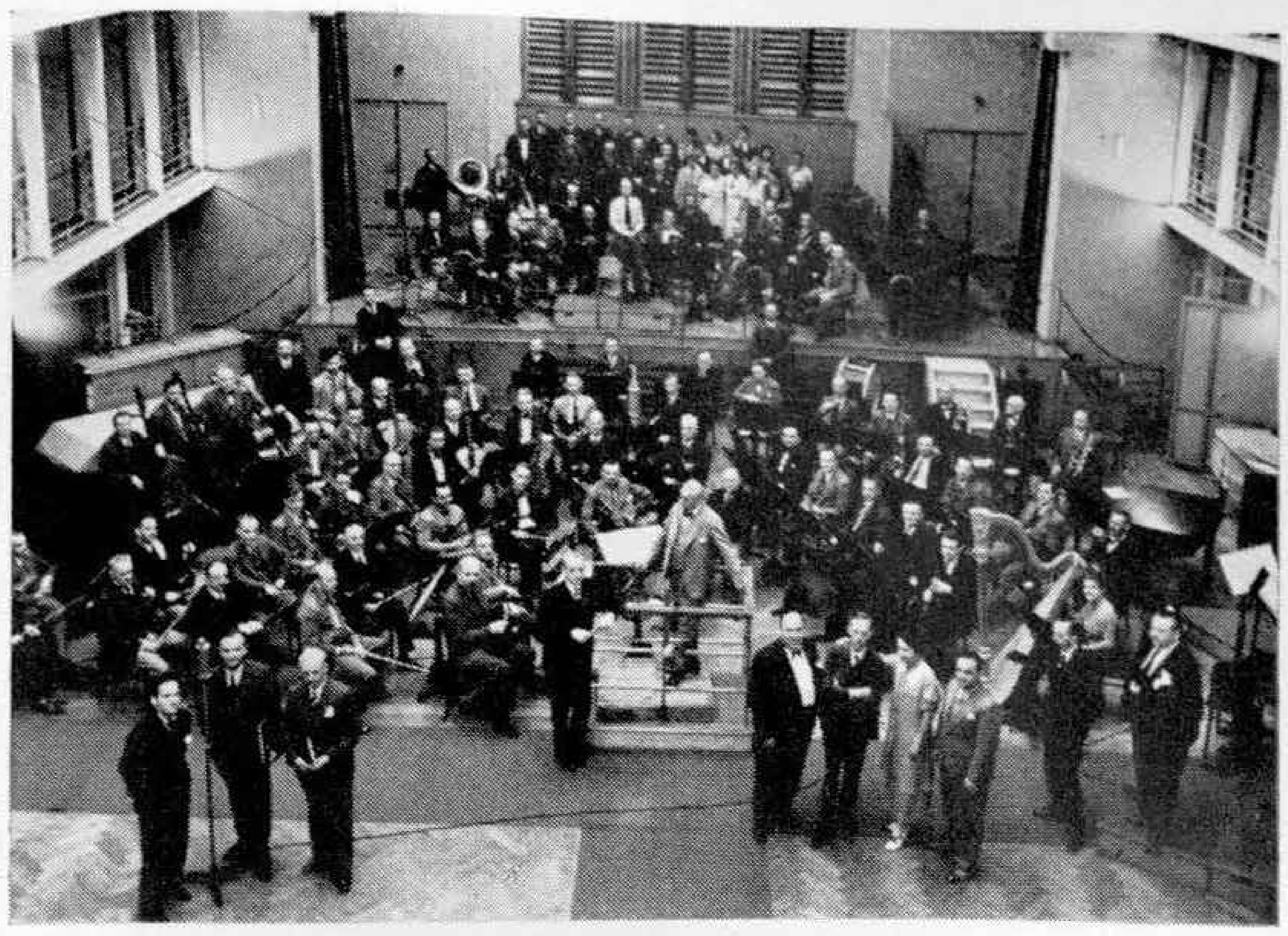


Ernst Kallipke
Musikalischer Leiter und Kapellmeister des Danziger Rundfunk

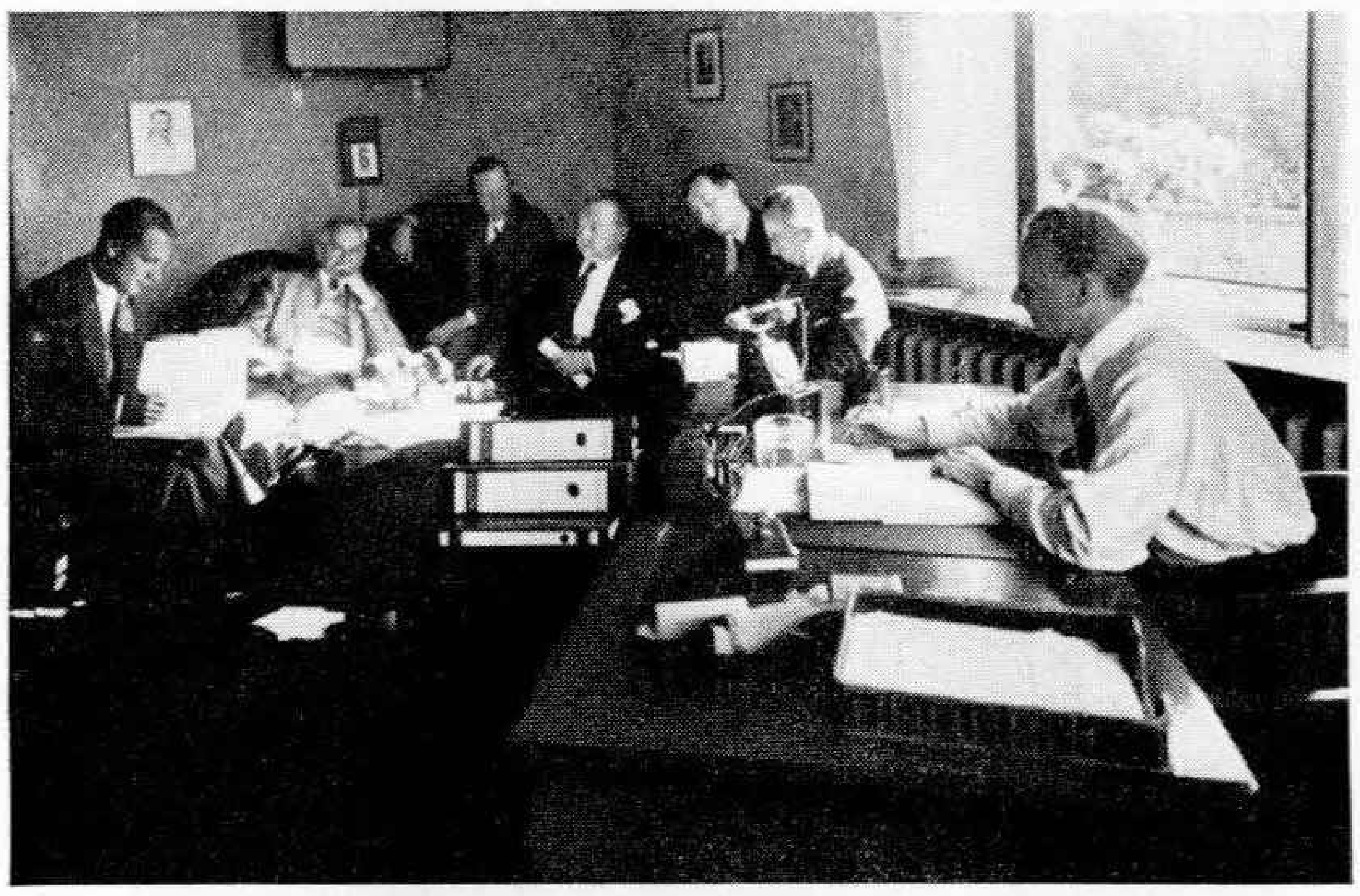
Die musikalische Leitung der deutschen Sender



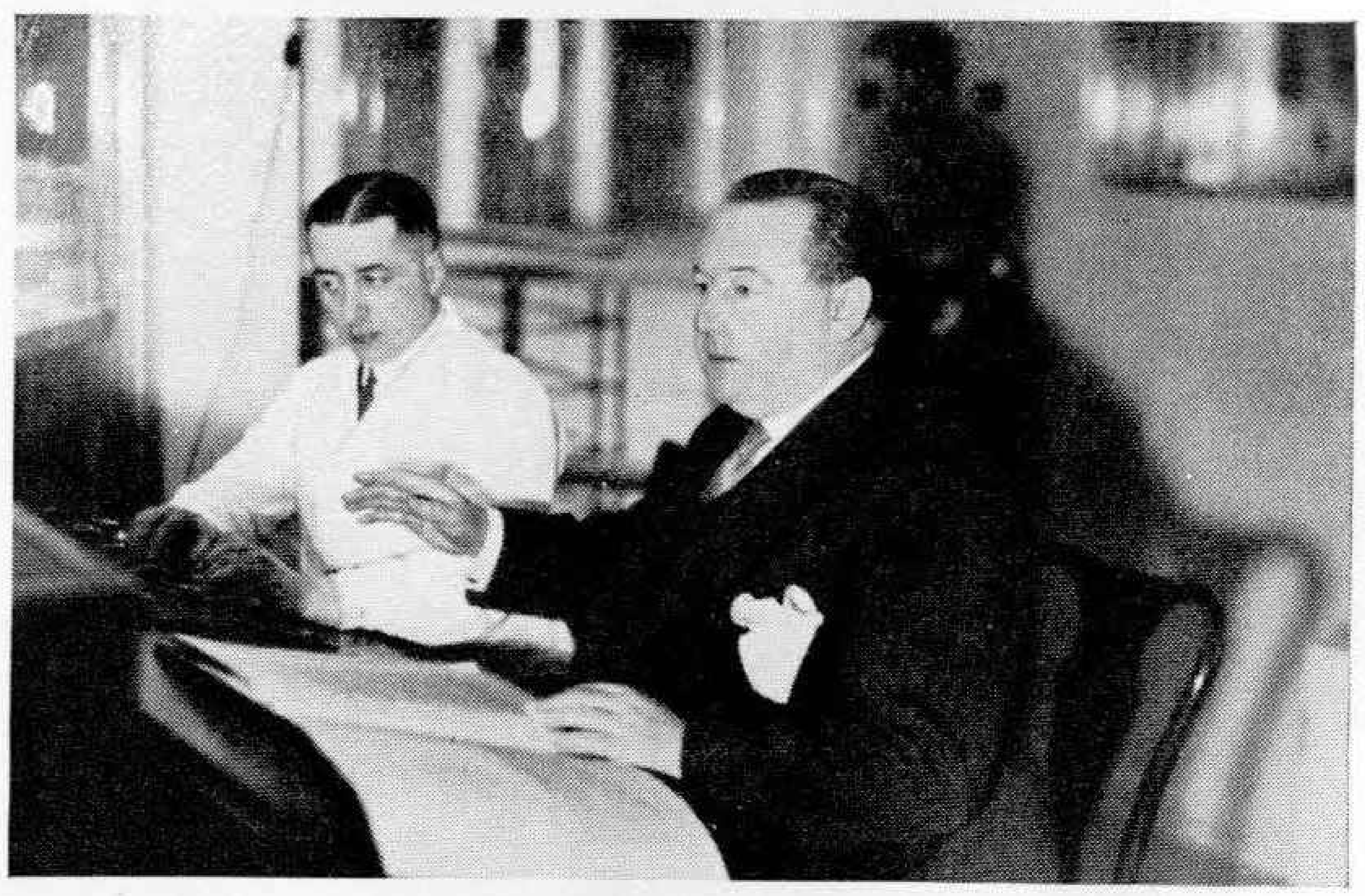
Dr. Fritz Pauli
Leiter der Musikabteilung



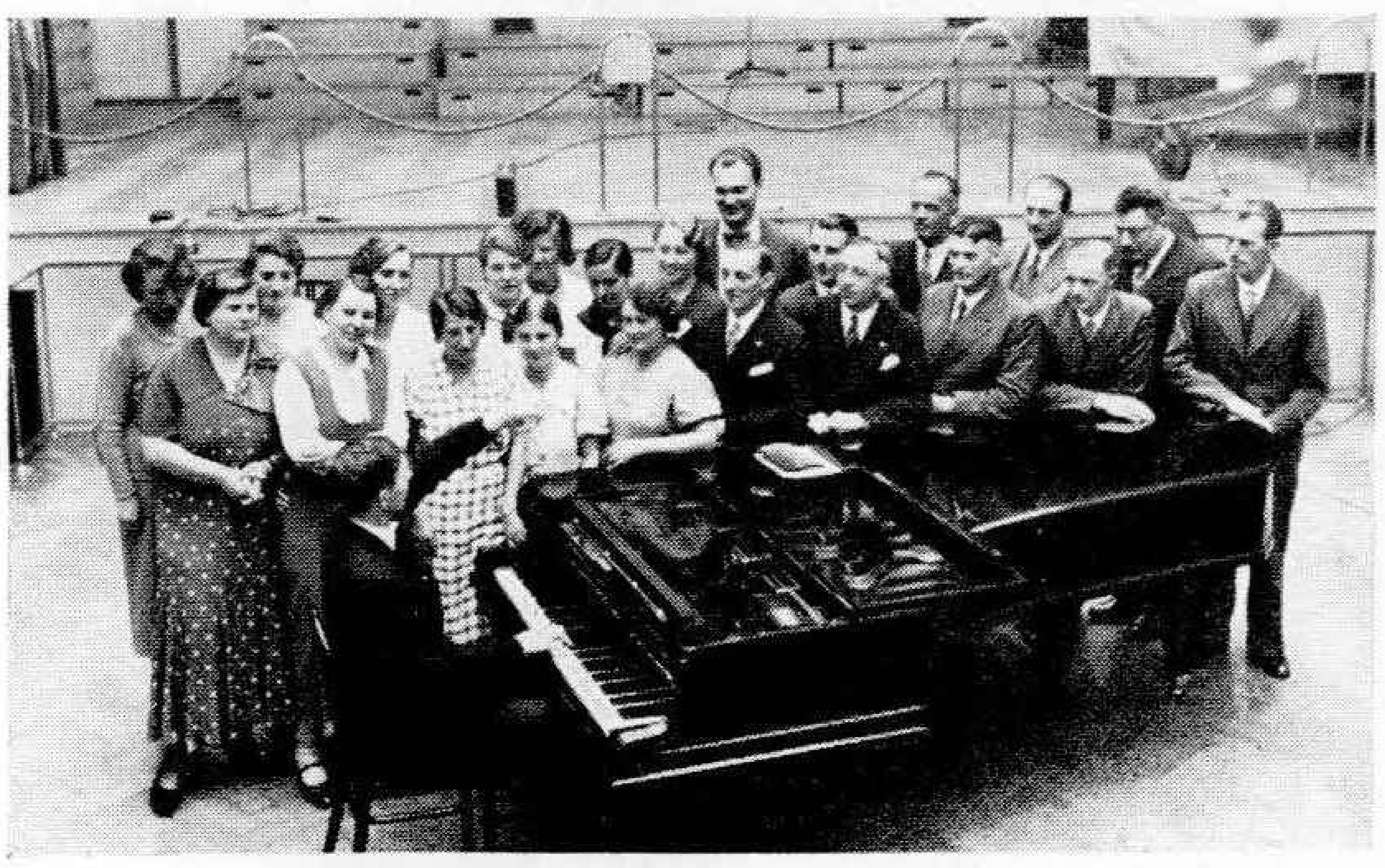
Sämtliche Mitarbeiter
der musikalischen Abteilung



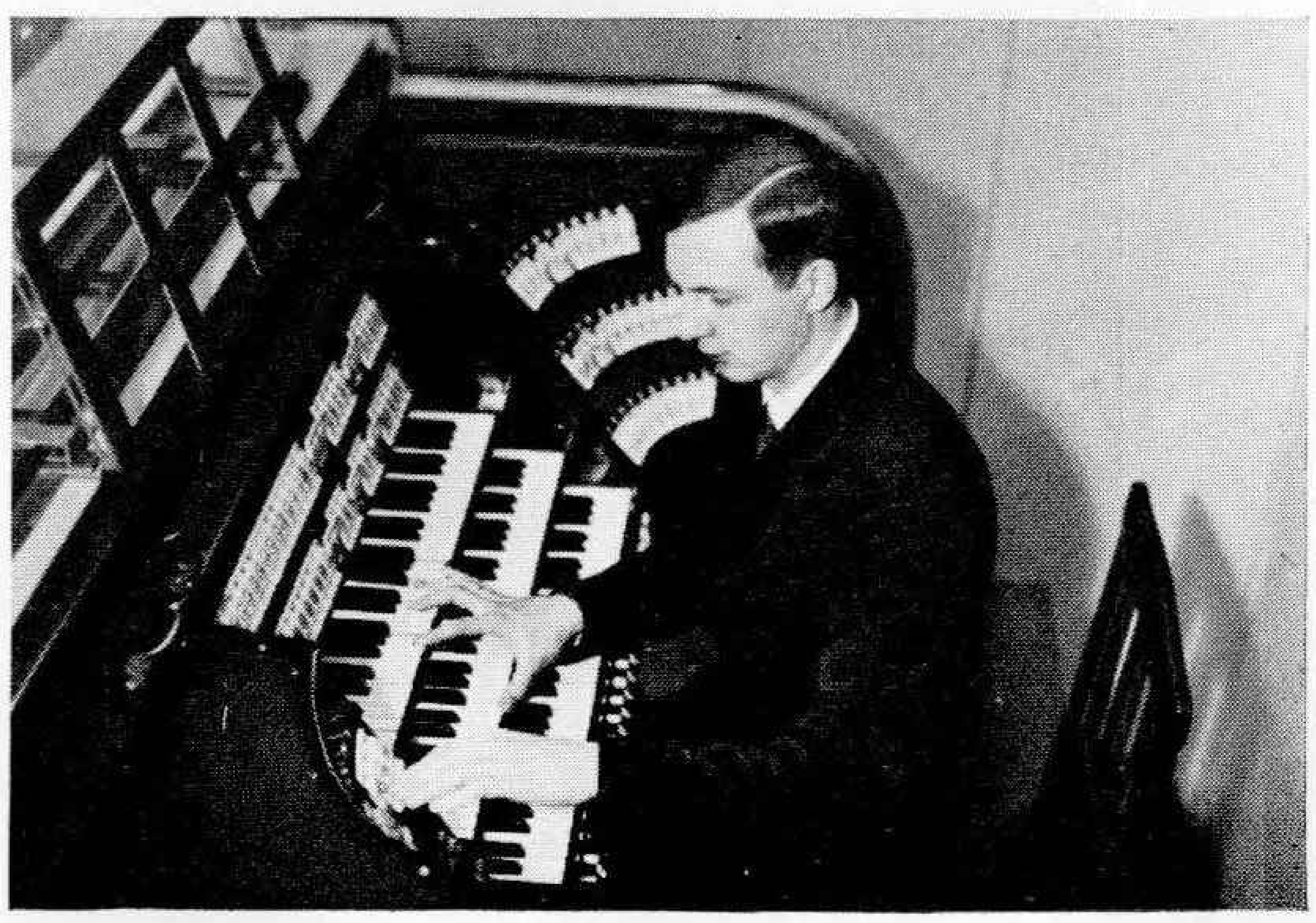
Programmbesprechung in der
Musikabteilung



Hermann Beyer
Opern- und Operettenregisseur



Chor



Gerhard Gregor
Leiter des Funkchors

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



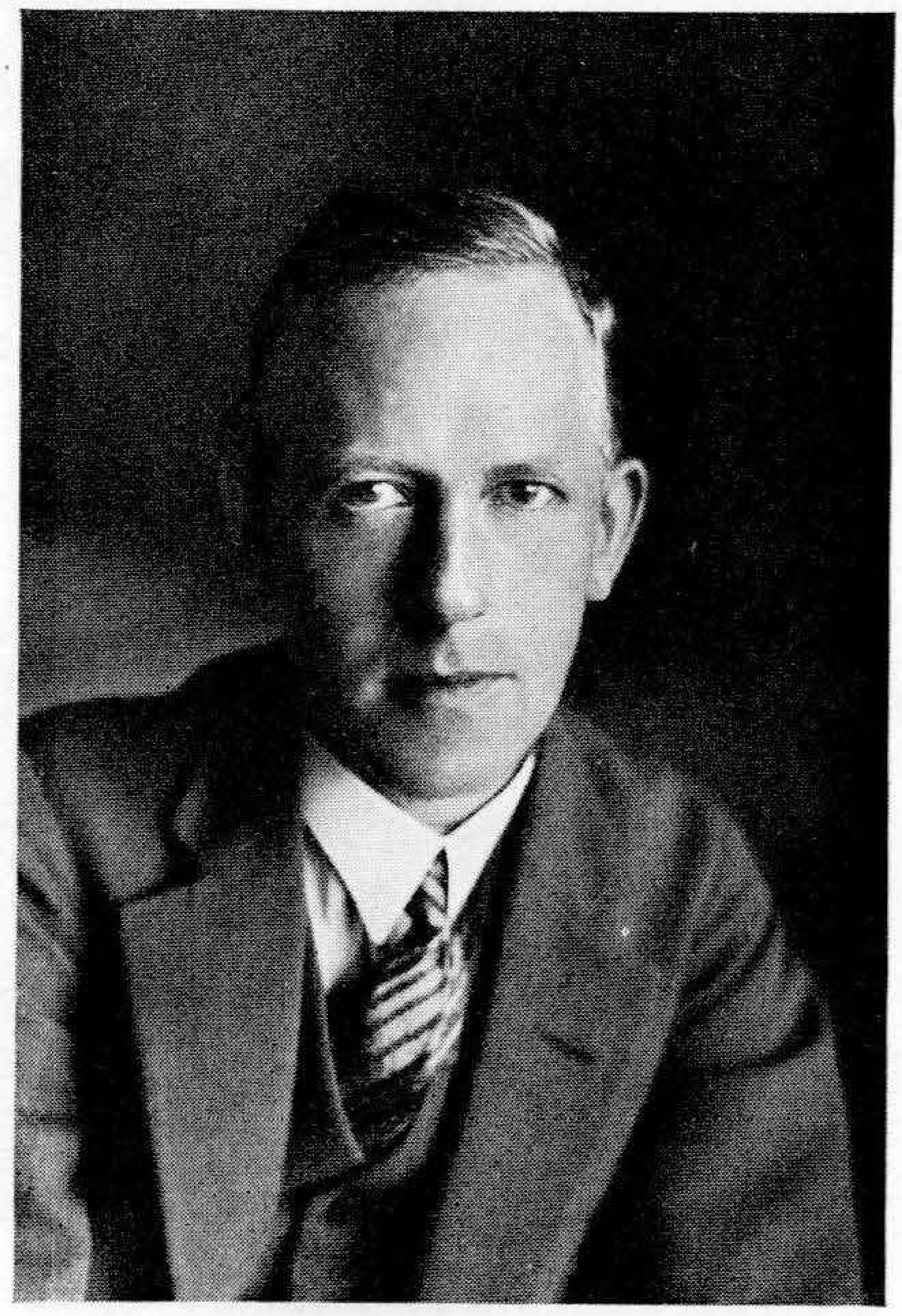
GMD José Eibenschütz
1. Kapellmeister



Dr. Hans Uldall
Musikalischer Lektor



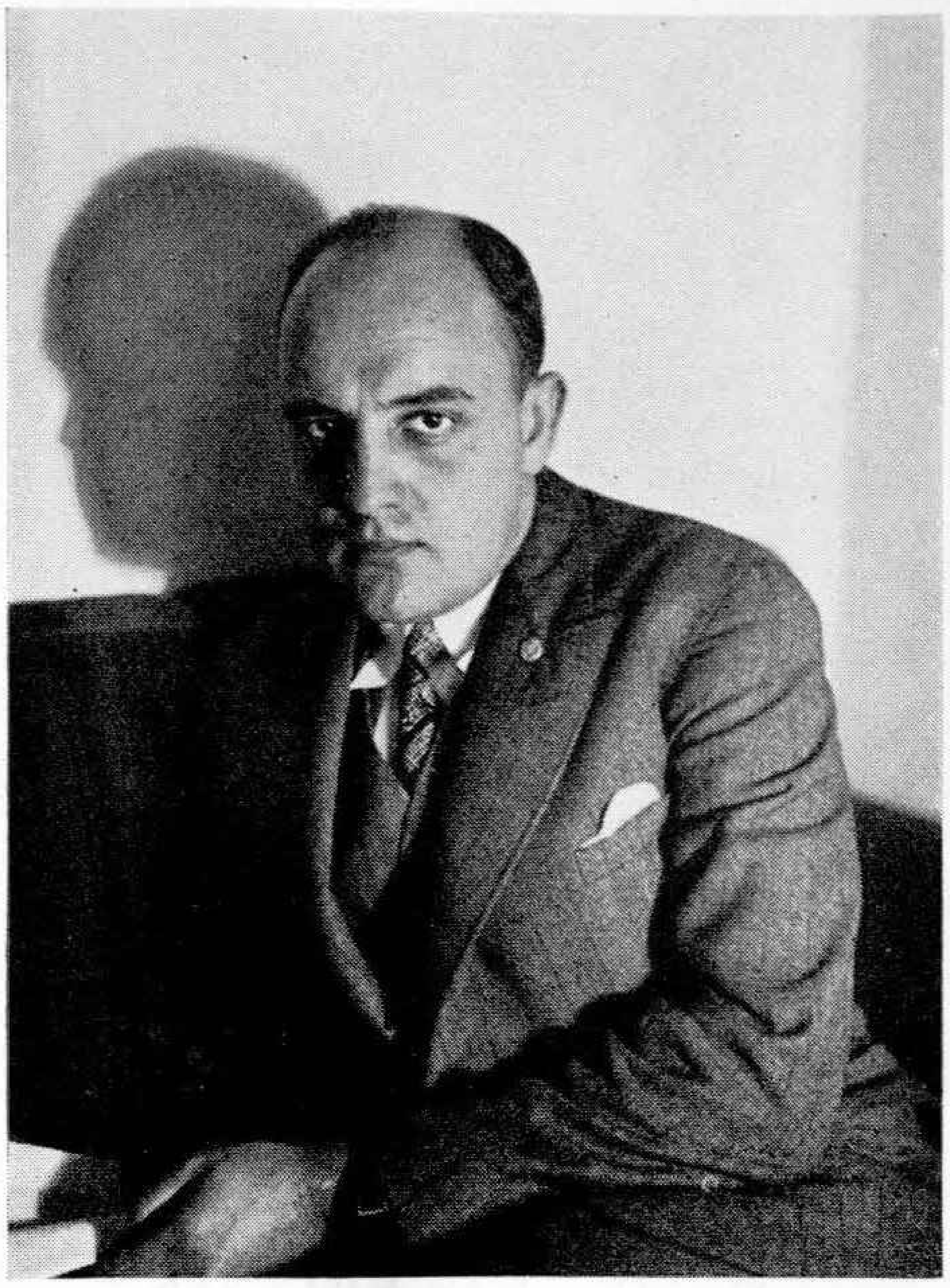
Gerhard Maaß
Kapellmeister



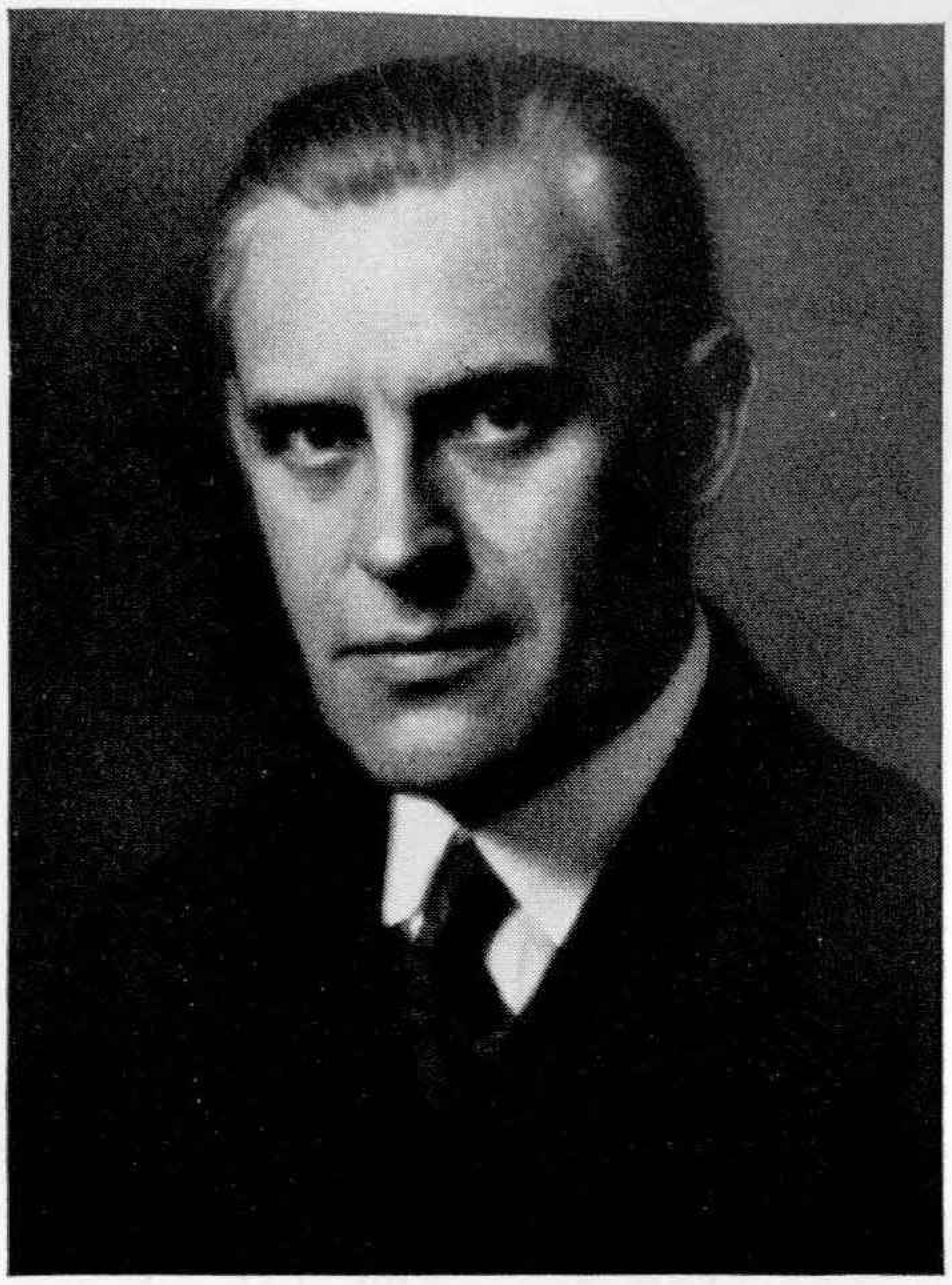
Adolf Secker
Kapellmeister

Die musikalische Leitung der deutschen Sender

WESTDEUTSCHER RUNDFUNK KÖLN
OSTMARKEN-RUNDFUNK KÖNIGSBERG



Dr. Adolf Raskin
Leiter der musikalischen Abteilung des Westdeutschen Rundfunk Köln



Dr. Wilhelm Buschkötter
1. Kapellmeister des Westdeutschen Rundfunk Köln



Wolfgang Brückner
Kapellmeister des Ostmarken-Rundfunk Königsberg



Erich Seidler
Musikalisch. Sendeleiter u. Kapellmeister d. Ostmarken-Rundfunk Königsberg

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



GMD Hans Weisbach
Leiter der musikalischen Abteilung



Dr. Gerhard Slavik
Programm-Leitung der musikalischen Abteilung

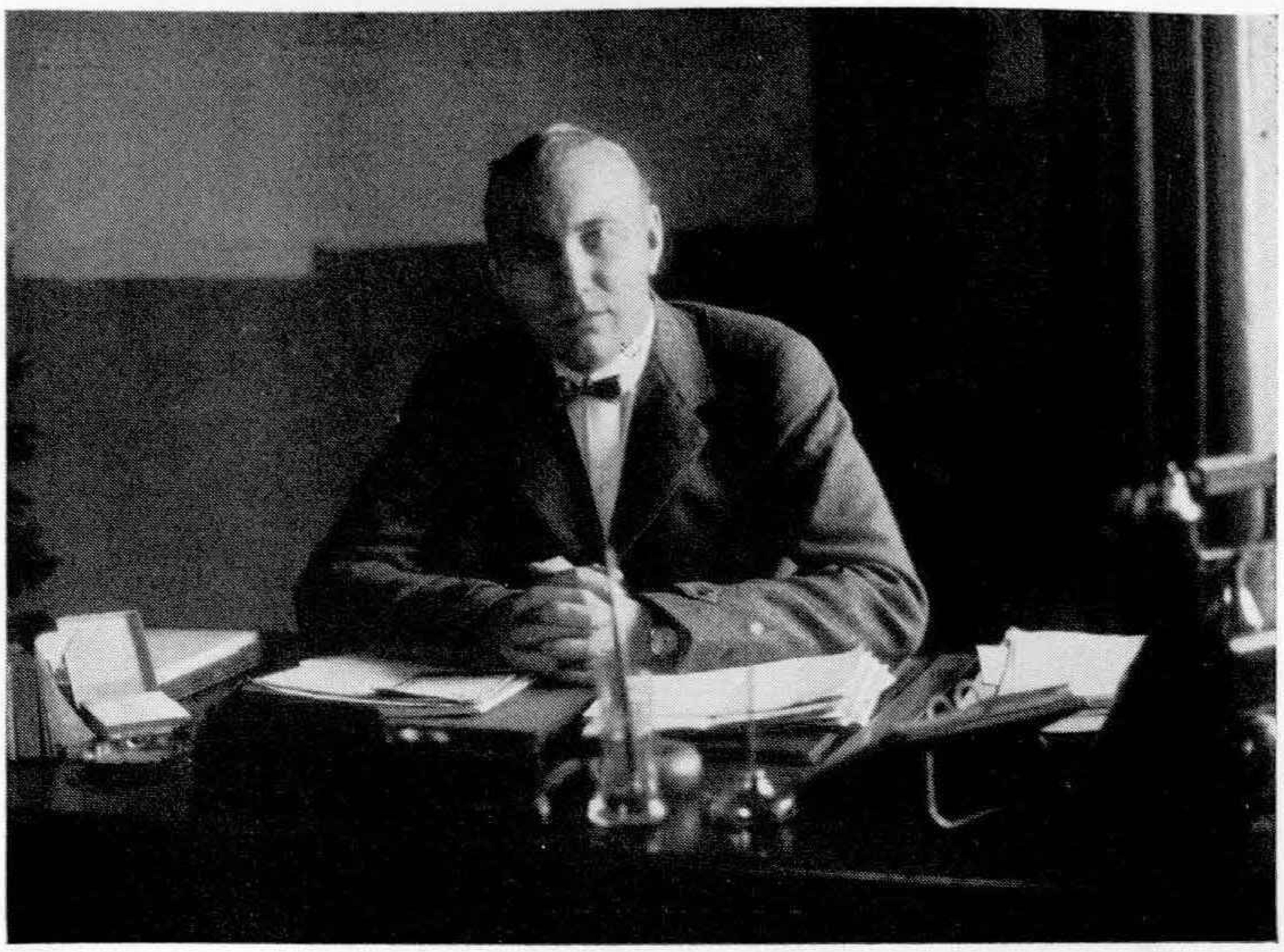


Willy Steffen
Kapellmeister



Theodor Blumer
Kapellmeister

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



Dr. Gerhart von Westerman
Musikalischer Sendeleiter



Hans Adolf Winter
Kapellmeister

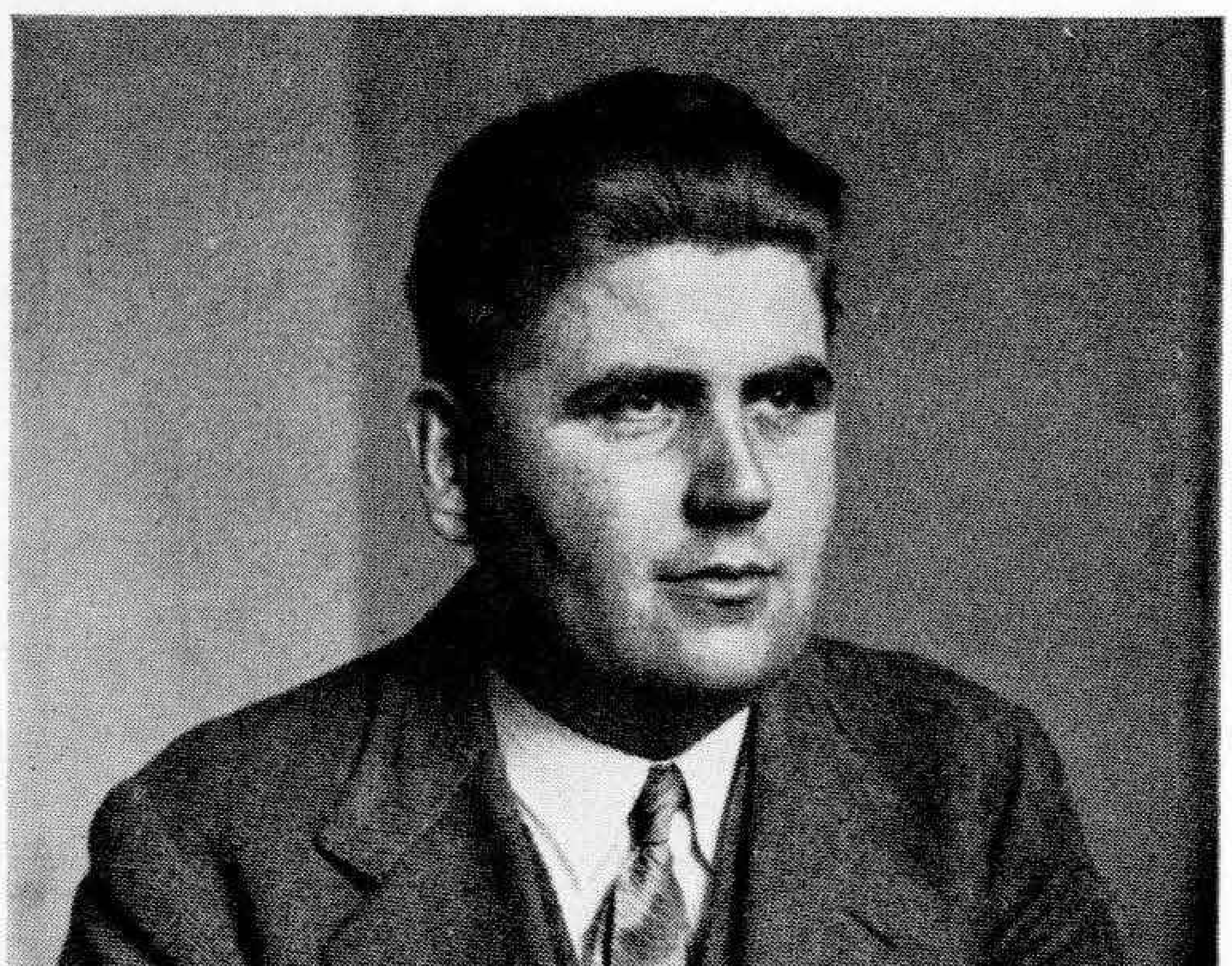


Karl List
Kapellmeister

Die musikalische Leitung der deutschen Sender



Fritz Ganß
Musikalischer Sendeleiter



Gustav Görlich
2. Kapellmeister



Ferdinand Drost
1 Kapellmeister

Die musikalische Leitung der deutschen Sender